

artykuły i rozprawy

Sens dźwiękowy *Słopiewni* (Tuwim, Szymanowski, Themersonowie)

Monika Kopcik*

doi 10.24425/rl.2023.148321

ruch literacki • R. LXIV • 2023 • Z. 6 (381) PL • literatura – głos – transpozycje

zeszyt pod red. Iwony Boruszkowskiej (Wydział Polonistyki UJ)

i Marii Świątkowskiej (Wydział Polonistyki UJ)

PL ISSN 0035-9602

Słopiewnie Juliana Tuwima cieszyły się przez długi czas powodzeniem w sztuce polskiej awangardy. Cykl sytuujący się na pograniczu nie tylko gatunkowym (ze względu na podobieństwo do mirohładów nie będących właściwie dziełami literackimi)¹, lecz także medialnym, okazał się bowiem podatny na liczne transpozycje, o czym świadczą pieśni *Słopiewnie* op. 46 bis Karola Szymanowskiego (1921), obraz *Kalinowe dwory* Stanisława Ignacego Witkiewicza² (1921), choreografia Jana Cieplińskiego³ (1925) oraz film *The Eye and the Ear*

* Monika Kopcik – mgr, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Warszawski.

ORCID: 0000-0002-9560-0951

¹ Ten osobliwy gatunek równie bliski jest poezji i muzyce, zob. R. Ingarden, *Gra-niczny przypadek dzieła literackiego*, [w:] tenże, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 177–183.

² Mowa o obrazie *Kalinowe dwory*, znanym dziś tylko z fotografii. Zob. P. Polit, *Tuwim and Witkacy: Visual Translation of „Kalinowe dwory”*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 6, s. 209–218.

³ Baletową realizację *Słopiewni*, połączonych w ramach jednego wieczoru z *Pieśniami muezina szalonego*, wystawił w 1925 roku w Operze Wileńskiej Jan Ciepliński, „najbardziej bodaj nowoczesnie myślący i twórczy choreograf tamtych lat [który – M.K.] [...] [c]hętnie przekładał na język baletu muzykę tzw. absolutną”. Nie zachowały

(*Oko i ucho*, 1944–1945) Franciszki i Stefana Themersonów. Odtworzenie historii kilkakrotnie podejmowanych intermedialnych przekładów musi jednak częściowo opierać się na domysłach, ze względu na zdawkowość informacji rozproszonych w prasie, notatkach lub korespondencji twórców zainteresowanych realizacją inauguracyjną gatunek autorski⁴ Tuwima.

W tym szkicu proponuję rekonstrukcję okoliczności powstania pieśni op. 46 bis Karola Szymanowskiego oraz ich filiacji estetycznych z literackim pierwowzorem, zinterpretowanych później w krótkometrażowym filmie Themersonów. Razem z cyklem Tuwima wspomniane realizacje tworzą układ trzech kolejnych, ściśle powiązanych dzieł „futuryzujących”⁵, wchodzących ze sobą w złożone relacje i zależności, których kulminację stanowi awangardowy eksperyment filmowy⁶.

Określając przebieg współpracy Szymanowskiego i Tuwima można polegać jedynie na pojedynczych śladach korespondencyjnych, choć niektóre z nich zyskiwały także oficjalne potwierdzenie na łamach „Skamandra”. Ze względu na wspólny krąg towarzyski, w szczególności postać Jarosława Iwaszkiewicza (kuzyna Szymanowskiego), kompozytor i poeta „najprawdopodobniej poznali się już w 1920 bądź 1921 roku”⁷. Szymanowski przyjechał na stałe do Warszawy pod koniec 1919 roku i początkowo orientował się w życiu literackim stolicy z pomocą wprawionego już autora *Oktostychów*. Po jednym ze spotkań z kuzynem pisał w kwietniu 1920 do siostry Zofii we Lwowie, że „«Zdrój» i «Skamander» coraz bardziej futurystyczniej⁸”.

się jednak szczegółowe informacje na temat tej realizacji, poza kilkoma przychylnymi recenzjami w prasie wileńskiej, w których spektakl uznano za nowoczesny (zob. M. Komorowska, *Szymanowski w teatrze*, Warszawa 1992, s. 309). Dziesięć lat później Ciepliński, jako główny choreograf i dyrektor zespołu polskiego baletu narodowego, spoliczkował (dwukrotnie) Serge’a Lifara, odwiedzającego w lutym Warszawę i Zakopane w ramach przygotowań do paryskiej premiery *Harnasiów*, za krytykę polskich tancerzy. Zob. J. Pudełek, *The Polish Mishaps of Serge Lifar and Bronislava Nijinska*, „Dance Chronicle” 2004, vol. 27, nr 2, s. 199–216.

⁴ A. Kalin, *Gatunki autorskie – niedostrzeżony problem genologii?*, „Forum Poetyki” 2016, nr 3, s. 21–25.

⁵ H. Pustkowski, *Próba gatunkowego określenia „mirohtadów” – „słopiewni”*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, Seria 4. *Prace na VII Międzynarodowy Kongres Slawistów w Warszawie 1973*, t. 2: *Nauka o literaturze*, red. M. Janion, Warszawa 1972, s. 245.

⁶ Należy jednak zaznaczyć, że pomiędzy kolejnymi realizacjami nie ma pełnej odpowiedniości, nawet pod względem tak podstawowym jak sam materiał słowny. W kolejnych przekładach zatracano bowiem po jednym elemencie. Spośród sześciu *Słopiewni* Szymanowski nie opracował muzycznie wiersza *O mowie rosyjskiej*, z kolei Themersonowie nie uwzględnili w filmie pieśni *Stowisień*, pierwszej z op. 46 bis.

⁷ D. Gwizdalanka, *Uwodziciel. Rzecz o Karolu Szymanowskim*, Kraków 2021, s. 541.

⁸ List z kwietnia 1920 roku. K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 2: 1920–1926, zebrała i opracowała T. Chylińska, Kraków 1994, s. 93. Szymanowska konsultowała z bratem możliwość publikacji

Pierwsza uwaga Szymanowskiego odnosząca się do *Słopiewni* pojawiła się w liście przesłanym Zofii Kochańskiej około 20 czerwca 1921 roku z Warszawy. Kompozytor niedługo wcześniej zakończył kilkumiesięczny pobyt w Ameryce, a w drodze powrotnej do Polski odwiedził Paryż, gdzie w maju oglądał ponowną inscenizację *Święta wiosny* i spotkał się z kręgiem artystów skupionych wokół Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa, przede wszystkim – z Igorem Strawińskim⁹. Twórca *Harnasiów* usłyszał wtedy fragmenty *Wesela*, które kompozytor przegrywał mu na fortepianie. W dziele Strawińskiego Szymanowski rozpoznał „głównie nowy stosunek do folkloru, [...] którego rezultatem było uwypuklenie elementów archaiki [...]”¹⁰. Epizod paryski nie pozostał bez wpływu na refleksje estetyczne kompozytora, koncentrujące się wokół idei stylu narodowego, szkicowane latem 1921 roku w artykułach o autorze *Święta wiosny* („bezwzględnie największym dziś twórcy muzycznym”¹¹) i Fryderyku Chopinie¹².

W obu tekstach Szymanowski podejmował zagadnienia obiektywizmu, formy i ekspresji w sztuce, kreśląc autorski program estetyczny. Głównym postulatem była uniwersalizacja lokalnych źródeł twórczości poprzez opracowanie ich w doskonałej formalnie konstrukcji¹³. Modelowych realizacji takiej praktyki

swoich wierszy w Warszawie. Plany te, ze względu na odwrót od stylu młodopolskiego, skazane były na niepowodzenie, o czym kompozytor informował ją, powołując się na opinię Iwaszkiewicza.

- ⁹ „[...] spotkaliśmy się tu od razu z całym tłumem różnych ludzi, z Arturem [Rubinsteinem – przyp. M.K.], Kochańskimi [Zofią i Pawłem – M.K.] i z milionami artystów i muzyków. Diagilew jest tu, Strawiński, Prokofiew, itd. itd.” (K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 2: 1920–1926, dz. cyt., s. 238).
- ¹⁰ Z. Lissa, *Rozważania o stylu narodowym w muzyce na materiale twórczości Karola Szymanowskiego*, [w:] *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Studia i materiały*, red. J.M. Chomiński, Kraków 1960, s. 45.
- ¹¹ K. Szymanowski, *Igor Strawiński*, [w:] tenże, *Pisma*, t. 1: *Pisma muzyczne*, zebrał i opracował K. Michałowski, wstęp S. Kisielewski, Kraków 1984, s. 53.
- ¹² K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, [w:] tenże, *Pisma*, dz. cyt., s. 89–102. Artykuł ukazywał się w kolejnych zeszytach „Skamandra” 1923 (z. 28, 29/30). W rękopisie tej pracy (Archiwum Kompozytorów Polskich BUW, sygn. T-I/49 [mikr. 6235]) znajduje się fragment dokumentujący nawiązania Szymanowskiego do plastyki, filozofii i literatury w celu określenia współczesnego kompozytorowi pola sztuki.
- ¹³ O postrzeganiu twórczości w kategorii *techné* i pryncypiach poetyki Szymanowskiego, zob. M. Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Kraków 2013, s. 314–323. Warto przytoczyć również słowa Andrzeja Tuchowskiego: „prawdziwa muzyka narodowa była dla Szymanowskiego organicznym i spontanicznym stopieniem nowoczesnych i najwyższej jakości formalnych środków warsztatowych z ekspresywno-emocjonalnymi treściami sięgającymi do najgłębszego pokładu «odrębności rasowej» narodu, albowiem tylko taka synteza gwarantuje zaistnienie twórczości narodowej w wymiarze uniwersalnym”. A. Tuchowski, *Nacjonalizm, szowinizm, rasizm a europejska refleksja o muzyce i twórczość kompozytorska okresu międzywojennego*, Wrocław 2015, s. 34.

upatrywał w prymitywizmie Strawińskiego („[s]ztuka [...] ascetyczna niemal w swej pierwotnej prostocie”¹⁴) i dziele Chopina, który miał wykroczyć poza „tradycyjalny «estetyzm»”¹⁵. Jako obserwator wystąpień awangardowych, Szymanowski na początku lat 20. rozpatrywał w publicystyce fenomen radykalnych przemian artystycznych i tematyzował własne założenia estetyczne, wypracowywane równoległe w cyklu pieśni, jednej z pierwszych kompozycji wprowadzającej w jego dzieło styl narodowy. We wspomnianym liście informował Szymanowski o rozpoczęciu pracy nad *Śtopiewniami*: „Posyłam Tobie i Arturkowi [Rubinsteinowi – M.K.] ładne, choć dość stare już rzeczy Jarosia. Widuję się dość z tymi młodymi – zawsze jakaś lepsza atmosfera. Piszę dość dziwaczne pieśni do dziwacznych słów Tuwima”¹⁶. Ze względu na ramowe wzmianki o nazwiskach dwóch pisarzy, za „tych młodych” można najpewniej uznać towarzystwo skamandrytów. Niewykluczone, że pomysł na opracowanie muzyczne *Śtopiewni* narodził się podczas spotkania w tym gronie, niedługo po powrocie kompozytora z Francji (przybył do Warszawy 5 czerwca)¹⁷. Już dwa dni po przyjeździe pisał do rodziny w Bydgoszczy z wiadomością o jakichś artystycznych planach i dwa razy prosił, aby wynająć fortepian, ponieważ zamierzał, o czym również wspomniał dwukrotnie, „porządnie popracować”¹⁸. W sierpniu natomiast poinformował Rubinsteina o ukończeniu „kilku piosenek”¹⁹, narzekając przy tym na znudzenie rozpoczętym kilka lat wcześniej *Królem Rogerem*, operą stylistycznie i ideowo odległą od *Śtopiewni*, emblematu poetyki awangardowej.

Różnie pisano o historii muzycznego opracowania cyklu: „gdy ukazały się drukiem *Śtopiewnie* Juliana Tuwima, [Szymanowski – M.K.] zachwycił się nimi tak dalece, że od razu powziął zamiar ich opracowania muzycznego”²⁰; „[c]ykl powstały w 1921 roku został zadedykowany Karolowi Szymanowskiemu i doczekał się muzycznej adaptacji, dokonanej przez tegoż kompozytora”²¹. Nie było tak do końca. Tuwim i Szymanowski rozpoczęli współpracę jeszcze przed pełnym

¹⁴ K. Szymanowski, *Igor Strawiński*, dz. cyt., s. 50.

¹⁵ K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, dz. cyt., s. 98.

¹⁶ K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 2: 1920–1926, dz. cyt., s. 250. Kompozytor dołączył do listu wybrane utwory kuzyna.

¹⁷ Zob. tamże, s. 249.

¹⁸ Tamże. Szymanowski mógł mieć na myśli również pracę nad *Królem Rogerem*. Zob. S. Łobaczewska, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość*, Kraków 1950, s. 464.

¹⁹ K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 2: 1920–1926, dz. cyt., s. 259.

²⁰ B. Gogol-Droźniakiewicz, *Karol Szymanowski w Bydgoszczy. Okoliczności powstania „Śtopiewni” i ich słowiański idiom*, [w:] *Twórczość kompozytorów słowiańskich I połowy XX wieku. Zagadnienia wybrane*, red. K. Krzymowska-Szacoń, Lublin 2017, s. 92.

²¹ A. Nawarecki, *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima*, [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima*, t. 3: *Skamander*, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 94.

wydaniem *Słopiewni* w 1923 roku²², w którym pojawiła się dedykacja, a tekst *Świętego Franciszka* kompozytor poznał nawet zanim został opublikowany²³. Dwa lata wcześniej w styczniowym „Skamandrze” (z 1921 roku) ukazały się cztery wiersze: *Zielone słowa*, *Kalinowe dwory*, *Słowisień*, *Wanda*, bez żadnych wzmianek o kompozytorze²⁴.

Poeta kontaktował się z Szymanowskim między innymi za pośrednictwem Wilama Horzycy. To właśnie on 27 czerwca 1921 roku przesłał kompozytorowi „tekst *Słopiewni* o św. Franciszku”²⁵, sugerując przy tym zamieszczenie w edycji nut krótkiego oświadczenia, które przybliżyłoby odbiorcom zagranicznym specyfikę wierszy Tuwima wobec niemożliwości ich przekładu (Szymanowski był związany z austriackim wydawnictwem Universal Edition). Własną propozycję paratekstu w języku niemieckim („tylko jedno zdanie, ale – kantowskie!”²⁶), dołączył Horzycy do korespondencji. Rozpoznawał trudność językową *Słopiewni* nawet w wersji oryginalnej, wspominał bowiem, że „i Polakom zdałoby się powiedzieć – o co w *Słopiewniach* chodzi”²⁷.

Zeszyt „Skamandra” z listopada–grudnia 1921 otwierała reprodukcja autografu *Wandy*, zidentyfikowanej na papierze nutowym jako *op. 47*²⁸. W rękopisie Szymanowski zanotował: „z «*Słopiewni*» nr 5”²⁹. W dziale *Varia* redakcja natomiast informowała: „KAROL SZYMANOWSKI napisał muzykę do pięciu *słopiewni* Juliana Tuwima. W bieżącym zeszycie «Skamandra» reprodukujejmy autograf «*Wandy*». Całość ukaże się w najbliższym czasie w *Wiedniu*”³⁰. Pieśni zostały wydane w 1923 roku. Mimo osobliwości stylistycznych *Słopiewni*,

²² J. Tuwim, *Wierszy tom czwarty*, Warszawa 1923.

²³ Zgodnie z ustaleniami Janusza Stradeckiego, pierwodruk ukazał się w „Dodatku Literacko-Artystycznym” do „Narodu” 1922, nr 261. Zob. J. Stradecki, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959, s. 111. Taką lokalizację podaje również Alina Kowalczykowa w: J. Tuwim, *Pisma zebrane. Wiersze*, opracowanie A. Kowalczykowa, t. 1, Warszawa 1986, s. 545.

²⁴ „Skamander” 1921, z. 4, s. 67.

²⁵ K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 2: 1920–1926, dz. cyt., s. 253.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

²⁸ W bibliografii Janusza Stradeckiego *Wandzie* przypisany został numer opusowy 17, zapewne z powodu niewyraźnego pisma kompozytora. Zob. J. Stradecki, *Julian Tuwim. Bibliografia*, dz. cyt., s. 112.

²⁹ „Skamander” 1921, z. 14/15, s. 488.

³⁰ Tamże. Teresa Chylińska przytacza ogłoszenie w zmienionym kształcie: „Karol Szymanowski napisał muzykę do V *Słopiewni* Juliana Tuwima” (K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 2: 1920–1926, dz. cyt., s. 301). Tę nieścisłość warto odnotować ze względu na fakt, że „*słopiewnie*” funkcjonowały w tekstach Tuwima jako nazwa gatunkowa, por. J. Tuwim, „*Atuli mirohłady*”..., „*Wiadomości Literackie*” 1934, nr 31, s. 3 oraz rozszerzony przedruk: J. Tuwim, *Panopticum poetyckiego rozdział piętnasty. Atuli mirohłady*, [w:] tenże, *Pegaz dęba*, Warszawa 1962, s. 287–300.

w edycji dodano tłumaczenie niemieckie Rudolfa Stephana Hoffmanna, który opatrzył je komentarzem o właściwej nieprzekładalności wierszy (zgodnie z sugestią Horzycy), oraz francuskie, autorstwa Zofii Szymanowskiej. O wielojęzyczności edycji zdecydowały czynniki praktyczne – dostępność *Słopiewni* zagranicznym śpiewakom³¹.

Dedykacja Karolowi Szymanowskiemu, która pojawiła się dopiero w *Wierszy tomie czwartym*, a więc dwa lata po opublikowaniu w „Skamandrze” informacji o zakończeniu pracy kompozytora nad umuzyycznieniem cyklu, była zatem podsumowaniem porozumienia artystycznego Tuwima z Szymanowskim, a także dowodem przejęcia linii rozwoju poezji i muzyki polskiej awangardy, dziedzin konstruujących w tym samym czasie idiomy archaizujące³². W przypadku *Słopiewni* nie jest to zbieżność incydentalna. Impulsem do wypracowania nowego stylu były bowiem dla kompozytora między innymi założenia estetyczne implikowane w literackim pierwowzorze.

Tuwim powoływał się na etymologię sięgającą XVII wieku i określał *Słopiewnie* jako „wiersze pełne treści w jej dawniejszym znaczeniu, tj. trzonu, rdzenia”³³, cytując przy tym słownik Aleksandra Brücknera z 1610 roku: „rdzeń drzewa drudzy trześcią nazywają”³⁴. Tak sformułowaną ideę poeta zrealizował w cyklu, wyzyskując potencję twórczą samego języka³⁵. Wyrazy, poddawane przeobrażeniom morfologicznym³⁶ (fleksyjnym, słowotwórczym) i reorganizacji brzmieniowej (przez instrumentacje, paronomazje, zwielokrotnienia wybranych głosek)³⁷, w rezultacie zatracają swoje podstawowe

³¹ Zob. list Emila Hertzki z 24 sierpnia 1921, [w:] K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 2: 1920–1926, dz. cyt., s. 269.

³² Nie była to współpraca jednorazowa. Dziewięć lat później, w 1930 roku, Tuwim wysłał pocztówkę do Szymanowskiego w Zakopanem: „Kochany Karolu! Jesień już blisko, wyjeżdżam z Krynicy, a jeszcze do Ciebie nie pisałem, choć obiecałem. Kiedy będziesz w Warszawie? Trzeba przecież nasze plany omówić. Ściskam cię mocno” (K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 3: 1927–1931, zebrała i opracowała T. Chylińska, Kraków 1997, s. 373). Nieznane są szczegóły tych planów, być może chodziło o operę komiczną. Zob. A. Iwaszkiewicz, *Dzienniki i wspomnienia*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2000, s. 65.

³³ J. Tuwim, *Panopticum poetyckiego rozdział piętnasty. Atuli mirohlady*, dz. cyt., s. 299.

³⁴ Tamże.

³⁵ Kategorię *energeia* w języku opisywał (za Charlesem Sandersem Peircem) Roman Jakobson. Zob. R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, przeł. D. Kurkowska-Urbańska, [w:] tenże, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, redakcja naukowa i wstęp M.R. Mayenowa, t. 1, Warszawa 1989, s. 133 i n.

³⁶ Klasyfikację „fantazji słowotwórczych” Tuwima zaproponował Romuald Cudak. Zob. R. Cudak, „Świętopępna trześć dziwostów”. *O języku poetyckim „Słopiewni” Juliana Tuwima*, [w:] *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, red. I. Opacki, t. 1, Katowice 1978, s. 156–173.

³⁷ To przejawy muzyczności I w *Słopiewniach*. Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2012, s. 63–68.

znaczenia i podlegają interpretacyjnej dezautomatyzacji, „aktualizują pewne zespoły skojarzeń językowych [...], niesprecyzowane treści”³⁸. *Słopiewnie* da się jednak zidentyfikować jako genetycznie wywiedzione z języka polskiego za sprawą charakterystycznego akcentu, „linii rytmu”³⁹, „melodii zdania”⁴⁰, słowiańskich rdzeni oraz występujących w niektórych wierszach „neutralnych” wyrazów polszczyzny⁴¹. Językowy rodowód wierszy poświadcza również stylizacja, odsyłająca do rodzimej twórczości ludowej, najbardziej wyraźna w *Kalinowych dworach*⁴², choć charakterystyczne folkloryzmy można znaleźć też w *Zielonych słowach* (dystychy o budowie zdaniowej, pieśniowa interiekcja „oj da” w pozycji inicjalnej)⁴³.

W konstrukcyjnym podejściu Tuwima do słowa przejawia się tendencja „właściwego awangardzie europejskiej lingwizmu”⁴⁴, w przypadku *Słopiewni* silnie związana z aktualizacją dawnego myślenia mitycznego – postrzegania nazwy jako realnie powiązanej z desygnatem⁴⁵, co ustanawia z kolei łączność wierszy z ogólną ideą języka pozarozumowego, a tym samym stanowi o kontynuacji „linii chlebnikowskiej”⁴⁶. Sam poeta, analizując w „Wiadomościach Literackich” przegląd „prób wierszy «pazarozumowych»”⁴⁷, wzmiankował: sławny dwuwers niepełnego autorstwa⁴⁸, ludowe glosolalie pieśniowe, inwencje językowe Knuta Hamsuna i Charlesa Dickensa, *Napomańnik barwistanu* Aleksandra Wata, poezje futurystów rosyjskich oraz cykl *Słopiewni*. Tuwim uznał te teksty za przejawy jednego „genre’u poetyckiego”, w którym

słowa są wyzwolone z wszelkiego związku z rzeczywistością czy nierzeczywistą rzeczywistością. Słowa istnieją same przez się i dla siebie samych, a nam pod ich dźwięki, jak pod nuty, wpisując wolno teksty uczuć i obrazowań, albo też chłonąc samą eufonię, której składniki alliteracyjne

³⁸ J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, Wrocław 1975, s. 55.

³⁹ Zob. R. Ingarden, *Jeszcze „Atuli mirohlady”*, „*Wiadomości Literackie*” 1934, nr 43, s. 4. O „linii rytmicznej” pisał wcześniej Tuwim, odtwarzając trzy etapy „dźwiękowej apercpepcji” utworu poetyckiego: rozpoznanie rytmu, zestrojów samogłoskowo-spółgłoskowych oraz treści. Zob. J. Tuwim, „*Atuli mirohlady*”..., dz. cyt.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże.

⁴² Zob. J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, dz. cyt., s. 56–58.

⁴³ To konstrukcja występująca często w pieśniach kurpiowskich. O śladach kurpiowszczyzny w *Słopiewniach* zob. M. Tomaszewski, „*Słopiewnie*” *Szymanowskiego według Tuwima*, [w:] tenże, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998, s. 60.

⁴⁴ G. Gazda, *Tuwim i awangarda*, „*Prace Polonistyczne*” 1996, nr 51, s. 29.

⁴⁵ Zob. J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, dz. cyt., s. 15–19.

⁴⁶ B. Śniecikowska, „*Nuż w uhu*”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 45. Zob. także J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, dz. cyt., s. 20–28.

⁴⁷ J. Tuwim, „*Atuli mirohlady*”..., dz. cyt., s. 3.

⁴⁸ Mowa o fragmencie „*Atuli mirohlady*, grobowe ucichy / Mój młodni, moje bulle i moje pupichy”, który miał przekazać poecie Jan Lechoń. Tamże.

narastają na przebiegu rytmicznym wiersza, dając w rezultacie dwuwymiarowe zdarzenie estetyczne. „Sens”, „treść” – te czynniki byłyby wymiarem trzecim.⁴⁹

Nie ma niestety obszernych komentarzy Szymanowskiego ujawniających „filologiczny” stosunek do tekstu „słopiewnego”, takich jak relacje Strawińskiego o „radosnym odkryciu”⁵⁰ czysto dźwiękowego wymiaru słowa w gatunkach twórczości ludowej⁵¹ z komicznymi, często absurdalnymi tekstami oraz charakterystycznym dla folkloru pieśniowego ruchomym akcentem, umożliwiającymi pracę bez zadanej semantyki i prozodii. Pozostał jednak fragment listu Szymanowskiego do dyrektora Universal Edition, dotyczący wymiaru dźwiękowego *Słopiewni*:

są w ogóle nieprzetłumaczalne, ponieważ nie mają one żadnego sensu logicznego, a tylko dźwiękowy (rodzaj archaizującego stylizowanego polskiego języka ludowego). Tymi pieśniami wprowadzam do mojej muzyki zupełnie nowy nastrój i dlatego ogromnie je sobie cenię.⁵²

Przypisanie *Słopiewniom* wyłącznie „sensu dźwiękowego” przypomina Ingardenowską charakterystykę mirohładów⁵³ jako twórców słownych z pogranicza literatury i muzyki, w których „zespół brzmień z elementu raczej podrzędnego zmienia się w pierwszorzędny czynnik całości”⁵⁴. Choć trudno w tej kwestii o pewne rozstrzygnięcia, wydaje się, że Szymanowski w „dziwnych słowach Tuwima”, rozpoznawał nie zaczątki anegdoty czy obrazy poetyckie, lecz raczej materiał muzyczny, pewien „pierwotny zaśpiew”⁵⁵ i wywołaną walorami eufo-

⁴⁹ J. Tuwim, „*Atuli mirohłady*”..., dz. cyt., s. 3.

⁵⁰ R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of Works Through Mavra*, t. 2, Berkley-Los Angeles 1996, s. 1207.

⁵¹ W poszukiwaniu materiału słownego do opracowań muzycznych Strawiński odwiedził latem 1914 roku Kijów, gdzie zaopatrzył się w liczne zbiory folkloru. Zob. R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, dz. cyt., s. 1132. Kompozytor cenił szczególnie antologię Aleksandra Afanasjewa i Piotra Kiriejewskiego. Zob. tamże, s. 1135.

⁵² List z 17 marca 1921. K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 2: 1920–1926, dz. cyt., s. 250.

⁵³ Ingarden wyłączał *Słopiewnie* z grupy mirohładów jako utwór różniący się od nich budową (domyślnie) zdaniową oraz wynikającymi z niej projekcjami stanów rzeczy (zob. R. Ingarden, *Jeszcze „Atulli mirohłady*”, dz. cyt., s. 4), Henryk Pustkowski z kolei opisywał *Słopiewnie* jako typ mirohładów (zob. H. Pustkowski, *Próba gatunkowego określenia „mirohładów” – „słopiewni*”, dz. cyt.). Beata Śniecikowska odróżnia gatunek zainicjowany przez Tuwima od mniej spójnych semantycznie mirohładów, stosując kryteria podobne do Ingardenowskich: czytelności znaczeniowej i stopnia komplikacji podstawowych, „neutralnych” struktur danego języka. Zob. B. Śniecikowska, „*Nuż w uhu?*”, dz. cyt., s. 203.

⁵⁴ R. Ingarden, *Jeszcze „Atulli mirohłady*”, dz. cyt., s. 4.

⁵⁵ M. Bristiger, *Zwrot w twórczości Szymanowskiego*, przeł. A. Kłopocka, [w:] tenże, *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, Gdańsk 2010, s. 260.

nicznymi określoną nastrojowość. Odpowiednikami „asemantyzującego” (nie w pełni asemantycznego) charakteru *Słopiewni* są w pieśniach odwołania do nieokreślonych treściowo gestów muzycznych⁵⁶ (nawoływania, zawodzenia, pokrzykiwania, naśladowanie natury)⁵⁷, sugerujących stany uczuciowe, oraz brak ilustracyjności (poza elementami onomatopiecznymi)⁵⁸.

Tuwim wykorzystywał zabiegi (pseudo)archaizacyjne i folklorystyczne w wyobraźniowej rekonstrukcji dawnego języka słowiańskiego, z kolei Szymanowski w poszukiwaniu prafomułu muzycznych sięgał do materii postrzeganej jako archaiczna – do muzyki ludowej (w szczególności do melodii podhalańskich). Antecedencji wspólnej poecie i kompozytorowi idei ukonkretnienia, odnowienia i autonomizacji warstwy brzmieniowej słowa można upatrywać w założeniach artystycznych rosyjskich futurystów i Strawińskiego, który przeciwstawiał anegdotę – architektonice⁵⁹.

Odnotowane w liście znaczenie *Słopiewni* dla linii rozwojowej własnej twórczości wzmocnił Szymanowski w późniejszej korespondencji ze Zdzisławem Jachimeckim. Tam określał pieśni op. 46 bis już jako „punkt zwrotny”⁶⁰ w procesie kształtowania idiomu lechickiego, rozwijanego w mazurkach, *Stabat Mater* i *Harnasiach*.

Themersonowie wystawili niejako na próbę trzeciego medium, operującego wymiarem audiowizualnym, ustanowioną wcześniej relacją tekstu Tuwima i jego opracowania muzycznego⁶¹. W czterech filmowych *Słopiewniach*, oprócz słów (wybrzmiewających głosem Sophie Wyss) i muzyki, wprowadzili oni elementy graficzne. *The Eye and The Ear* to próba skonstruowania „muzyki

⁵⁶ Ujmuję je tutaj jako synonim „akustycznych form wyrazu”, czyli oznak pewnych zjawisk uczuciowych, psychicznych. Są to „(prócz mowy i jej intonacji) śmiech, płacz, okrzyki, jęki, a nawet melodyka mowy, wzięta sama w sobie bez względu na wyrazy, którym towarzyszy” (Z. Lissa, *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie Z. Skowron, Kraków 2008, s. 14).

⁵⁷ A. Neuer, *Wstęp*, [w:] K. Szymanowski, *Pieśni*, red. A. Neuer, t. 20, Kraków 1984, s. XIV.

⁵⁸ Stefania Łobaczewska wyróżniła w pieśni *Słowisien* motyw imitujący śpiew słowika. Zob. S. Łobaczewska, *Karol Szymanowski*, dz. cyt., s. 470.

⁵⁹ „Skomponowałem utwór architektoniczny, a nie anegdotyczny. Byłoby błędem interpretowanie go w sposób przeciwny samej istocie dzieła. [...] nie jest to utwór ilustracyjny, ale «obiektywna konstrukcja». [...] Można powiedzieć, że *Święto wiosny* – to spektakl o pogańskiej Rusi w dwóch częściach bez żadnej fabuły”, cyt. za: A. Jarzębska, *Postać Strawińskiego w piśmiennictwie Szymanowskiego*, [w:] *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Z. Skowron, Kraków–Warszawa 2007, s. 281–282.

⁶⁰ List z 2 lutego 1927. K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 3: 1927–1931, dz. cyt., s. 54.

⁶¹ Relację określoną przez Mieczysława Tomaszewskiego jako zupełna integracja (semantyczna, ekspresywna, strukturalna i foniczna). Zob. M. Tomaszewski, „*Słopiewnie*” *Szymanowskiego według Tuwima*, dz. cyt., s. 74–76.

wzrokowej⁶² poprzez transpozycję struktur dźwiękowych na ruchome formy wizualne tak, aby „wytworzyć dla oka wrażenie porównywalne z tym, którego doświadcza ucho”⁶³. Eksplorowanie tego, co stanowi „techniczne zaplecze gotowego dzieła sztuki”⁶⁴, charakterystyczne dla pogranicznych praktyk artystycznych autorów Europy, w „dźwiękowcu”⁶⁵ z lat 40. polegało na odczytaniu pieśni Szymanowskiego w „swoistym «kinie plastycznym»”⁶⁶.

Pomimo zainteresowania Themersona uniwersalną regułą wzajemnego przekładu zjawisk dźwiękowych i wizualnych (zaproponował on nawet autorski system Audio-Visual One-To-One Normalizer)⁶⁷, *Oko i ucho* to studium przypadku, w którym formy wzrokowe są zakorzenione w konkretnym dziele⁶⁸. W filmie wykorzystana została wersja *Słopiewni* z 1928 roku, na głos i orkiestrę, być może ze względu na to, że jej skomplikowana faktura pozwalała powiększyć przestrzeń eksperymentu⁶⁹. *Oko i ucho* jest zatem „poetycką fantazją na temat współzależności między wrażeniami wizualnymi i słuchowymi”⁷⁰, wcześniej (prowokacyjnie?) przez artystę odrzucaną na rzecz własnej arbitralnej konwencji.

W każdym z czterech segmentów Themersonowie zastosowali inną metodę przekładu, toteż należałoby mówić o *Oku i uchu* jako cyklu etuid realizujących wspólny cel artystyczny. Animacja i montaż jednoznacznie odwzorowują ruch w strukturze dźwiękowej (dzieło spełnia więc jedno z kryteriów filmu abstrak-

⁶² Z. Lissa, *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*, Lwów 1937, s. 104.

⁶³ Komentarz z początkowych kadrów filmu głosi: „This short film is an experiment designed to use the medium of the screen to create for the eye the impression comparable to that experienced by the ear”. *The Films of Stefan and Franciszka Themerson. Filmy Stefana i Franciszki Themersonów*, DVD and booklet, Warsaw-London 2007.

⁶⁴ A. Karpowicz, *Pogranicza audiowizualności. O artystycznych marginaliach Franciszki i Stefana Themersonów*, [w:] *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010, s. 170.

⁶⁵ Termin Zofii Lissy. Zob. Z. Lissa, *Muzyka i film*, dz. cyt., s. 8.

⁶⁶ B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, s. 317.

⁶⁷ S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, przeł. M. Sady, Warszawa 2008, s. 65. Tekst pierwotnie ukazał się jako esej w czasopiśmie „f.a.” (film artystyczny = film artistique = the artistic film) 1937, nr 2, s. 36–48.

⁶⁸ Warto dodać, że notatki przygotowawcze do *Oka i ucha* przewidywały uwzględnienie w filmie informacji o samym kompozytorze (charakterystykę jego dzieła, dane biograficzne, przebitki tatrzańskich widoków). Zob. J. Lachowski, *New Research Perspectives on Franciszka and Stefan Themerson's Oeuvre: The Case of Film Output*, „Polish Libraries” 2018, vol. 6, s. 67.

⁶⁹ W filmie słychać wykonanie pod dyktando Ronalda Biggsa. Pojawiają się istotne zmiany obsadowe w stosunku do oryginalnej kompozycji: w segmentach *Green words* (*Zielone słowa*) i *Wanda* partię wokalną zastępuje instrument. Zob. *The Films of Stefan and Franciszka Themerson*, dz. cyt.

⁷⁰ S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, dz. cyt., s. 65.

cyjnego w ujęciu Zofii Lissy: „rozwój czasowy zjawisk umożliwia ich przyporządkowanie strukturom muzycznym”⁷¹). Elementy graficzne wprowadzone w kolejnych częściach są natomiast dwojakiej proveniencji: literacko-muzycznej. Beata Śniecikowska zidentyfikowała wykorzystaną przez Themersonów ikonografię jako zakorzenioną w znaczeniach sugerowanych w *Śtopiewniach* Tuwima⁷². Jednak również gesty i gatunki muzyczne przetworzone w dziele Szymanowskiego oddziałują na dobór elementów graficznych w *Oku i uchu*. Monotonne zawodzenia z *Wandy*, ustawicznie odnawiana w pieśni formuła melodyczna, odpowiadają fotografomowym falom jako znakowi powtarzalności⁷³. Wizerunki muzykujących aniołów z obrazu Piera della Francesca można z kolei powiązać z ujęciem pieśni *Święty Franciszek jako Jubilusu*⁷⁴, glosolalicznego śpiewu religijnego, wywodzącego się z archaicznych chorałowych melizmatów⁷⁵. Dobór przedstawień oraz formy ich animacji byłyby zatem umotywowane zarazem muzycznie i literacko. Na początku filmu zapowiedziana wszak została transpozycja audiowizualna właśnie pieśni (całości słowno-muzycznej), nie zaś samego tekstu poetyckiego. Warto uściślić, że tekst słowny, który funkcjonuje w *Oku i uchu* stanowi już część partytury (tak zwany „wielki tekst słowny”⁷⁶). Wyróżnia go nowy (w stosunku do literackiego pierwowzoru) „kontur intonacyjny”⁷⁷ i drobne modyfikacje, przystosowujące oryginalny tekst do założeń twórczych kompozytora⁷⁸.

Themersonowie wykorzystywali ruchome układy figur również „dla anaocznienia specyfiki zapisu charakterystycznego dla form dźwiękowych”⁷⁹. Trop interpretacyjny Janusza Zagrodzkiego wspierają konkretne kadry, w których

⁷¹ Z. Lissa, *Muzyka i film*, dz. cyt., s. 103.

⁷² Zob. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk*, dz. cyt., s. 373–396.

⁷³ „Sfera wzrokowa takich [abstrakcyjnych, pozbawionych czynnika anegdotycznego i przedmiotów przedstawionych – M.K.] filmów [...] daje stylizację zjawisk wzrokowych, odciążonych zupełnie od swej zawartości przedmiotowej. A nawet, jeśli znajdują tu swe zastosowanie pewne zjawiska, posiadające taką zawartość (np. elementy maszyn, gra fal wodnych i załamujących się na wodzie światła) to punkt ciężkości leży tu na wyglądach samych w sobie, a nie na ich zawartości przedmiotowej” (Z. Lissa, *Muzyka i film*, dz. cyt., s. 100 i n.).

⁷⁴ M. Bristiger, *Zwrot w twórczości Szymanowskiego*, dz. cyt., s. 261.

⁷⁵ Zob. R.H. Hoppin, *Medieval Music*, New York–London 1978, s. 128–129.

⁷⁶ Termin Michała Bristigera (M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa 1986, s. 21). Zaproponowane w tym studium rozróżnienie terminologiczne na „mały tekst słowny” (oryginalny tekst literacki) i „wielki tekst słowny” (transformacja tekstu literackiego, traktowanego już jak element dzieła muzycznego, z pauzami, powtórzeniami) pozwala uchwycić specyfikę materiału, który adaptują w sferze audiowizualnej Themersonowie. Nie sięgają oni wprost do tekstu Tuwima, lecz do jego przetworzenia z pieśni Szymanowskiego.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Są to między innymi dodane przez Szymanowskiego wykrzyknienia „Hej!”, wieńczące pieśni *Zielone słowa* i *Kalinowe dwory*.

⁷⁹ J. Zagrodzki, *Outsiderzy awangardy*, [w:] *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne – Visual Researches*, red. U. Czartoryska, Łódź 1982 [brak paginacji].

układ kształtów na ekranie odpowiada konturom melodycznym z partytury, w segmentach *St. Francis* (wizualizacje na ekranie odpowiadają fragmentom „deklamacyjnym” z taktów 12–13, 15–16, 27) i *Wanda* (układ kropki utrwalony na fotogramach imituje powtarzaną w utworze opadającą linię melodyczną z taktów 2–3 lub wznoszącą z taktów 11–13). *The Eye and the Ear* jest więc nie tylko intermedialną translacją pieśni, pozwalającą unaocznić relacje słowno-muzyczne z dzieła Szymanowskiego, lecz także dynamiczną quasi-partyturą, wizualizacją architektoniki poszczególnych utworów⁸⁰.

Podwójna migracja *Słopiewni* – z literatury do muzyki i z muzyki do filmu – stanowi o ich szczególnym statusie na tle awangardowych praktyk poetyckich. Kompozytor rozpoznał w wierszach przede wszystkim ufundowaną na eufonii prymitywną nastrojowość ludowo-archaiczną, przetransponowaną później na proste gesty muzyczne, Themersonowie z kolei podjęli na pieśniowym materiale „słopiewnym” próbę ekwiwalentyzacji wrażeń słuchowych i wzrokowych. Cykl o niedookreślonej semantyce – w ujęciu Szymanowskiego wyróżniający się wręcz jej „mirohładowym” brakiem – i zaautonomizowanej warstwie brzmieniowej, zostawił twórcom interpretacyjne przestrzenie do zaadaptowania w różnych dziedzinach artystycznych, w których dźwięk zyskiwał nowe funkcje.

⁸⁰ Komplikacja formalna *Oka i ucha*, a także zapowiedziana w filmie intencja zespolenia wymiaru wzrokowego oraz słuchowego zbliżają dzieło Themersonów do bardzo wczesnych osobliwości notacyjnych, typowych dla stylu *ars subtilior*. Podobną hybrydę słowno-graficzno-muzyczną stanowi opera Themersonów, na jej temat zob. A. Hejmej, *Estetyka intermedialności Stefana Themersona* („*St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*”), „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 3, s. 55–76.

Monika Kopcik

Doctoral School of Humanities, University of Warsaw

<https://orcid.org/0000-0002-9560-0951>

The idea of the soundsong (*Słopiewnie* by Julian Tuwim, Karol Szymanowski's *Songs*, and Stefan and Franciszka Themerson's *The Eye and the Ear*)

Summary

Julian Tuwim's *Słopiewnie* (1921), a cycle of poems characterized by their blurred semantics, spawned a number of transpositions in the art of the Polish avant-garde, most notably Karol Szymanowski's *Songs* (*Słopiewnie*, Op. 46 bis ego, 1921) and their visual interpretation in *The Eye and the Ear* (1945), a short film by Stefan and Franciszka Themerson. Szymanowski transposed Tuwim's euphonic evocation of rural and primitive archaic moods into a series of musical compositions, which caught the attention of the Themersons, who had a great interest in Szymanowski's modernist pursuits. They created a striking visual representation of the *Songs*, a distant echo of the notational experiments of the medieval eye music (*ars subtilior*). The three works are linked not only by their avant-garde poetics, but also by personal filiations that can be traced in Stefan Themerson's diaries and in the correspondence of Julian Tuwim and Karol Szymanowski.

Key words

Literature and music – 20th-century Polish literature – modernism – nonsense verse – eye music – Julian Tuwim (1894–1953) – Karol Szymanowski (1882–1937) – Stefan Themerson (1910–1988) – Franciszka Themerson (1907–1988)

Słowa kluczowe

słopiewnie, mirohłady, sens dźwiękowy, muzyka wzrokowa, Julian Tuwim, Karol Szymanowski, Stefan Themerson, Franciszka Themerson

Bibliografia

- Bristiger Michał, 1986, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Bristiger Michał, 2010, *Zwrot w twórczości Szymanowskiego*, przeł. A. Kłopocka, [w:] tenże, *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Cudak Romuald, 1978, „Świetopelna trześć dziwosłów”. *O języku poetyckim „Śtopiewni” Juliana Tuwima*, [w:] Skamander. *Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, red. I. Opacki, t. 1, Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Gazda Grzegorz, 1996, *Tuwim i awangarda*, „Prace Polonistyczne” 1996, nr 51.
- Gogol-Droźniakiewicz Barbara, 2017, *Karol Szymanowski w Bydgoszczy. Okoliczności powstania „Śtopiewni” i ich słowiański idiom*, [w:] *Twórczość kompozytorów słowiańskich I połowy XX wieku. Zagadnienia wybrane*, red. K. Krzymowska-Szacoń, Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Gwizdalanka Danuta, 2021, *Uwodziciel. Rzecz o Karolu Szymanowskim*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Hejmej Andrzej, 2011, *Estetyka intermedialności Stefana Themersona („St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis’ Lamb Chops”)*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 3.
- Hejmej Andrzej, 2012, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hoppin Richard Hallowell, 1978, *Medieval Music*, New York–London: W.W. Norton & Company.
- Ingarden Roman, 1934, *Jeszcze Atulli miroślady*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 43.
- Ingarden Roman, 1970, *Graniczny przypadek dzieła literackiego*, [w:] tenże, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Iwazkiewicz Anna, 2000, *Dzienniki i wspomnienia*, oprac. P. Kądziała, Warszawa: Czytelnik.
- Jakobson Roman, 1989, *W poszukiwaniu istoty języka*, przeł. D. Kurkowska-Urbańska, [w:] tenże, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, redakcja naukowa i wstęp M.R. Mayenowa, t. 1, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Janicka-Słysz Małgorzata, 2013, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie.
- Jarzębska Alicja, 2007, *Postać Strawińskiego w piśmiennictwie Szymanowskiego*, [w:] *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Z. Skowron, Kraków–Warszawa: Musica Iagiellonica, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kalin Arkadiusz, 2016, *Gatunki autorskie – niedostrzeżony problem genologii?*, „Forum Poetyki” 2016, nr 3.
- Karpowicz Agnieszka, 2010 *Pogranicza audiowizualności. O artystycznych marginaliach Franciszki i Stefana Themersonów*, [w:] *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Universitas.
- Komorowska Małgorzata, 1992, *Szymanowski w teatrze*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

- Lachowski Janusz, 2018, *New Research Perspectives on Franciszka and Stefan Themerson's Oeuvre: The Case of Film Output*, „Polish Libraries” 2018, vol. 6.
- Lissa Zofia, 1937, *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*, Lwów: nakładem Księgarni Lwowskiej.
- Lissa Zofia, 1960, *Rozważania o stylu narodowym w muzyce na materiale twórczości Karola Szymanowskiego*, [w:] *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Studia i materiały*, red. J.M. Chomiński, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Lissa Zofia, 2008, *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie Z. Skowron, Kraków: Universitas.
- Łobaczewska Stefania, 1950, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość*, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Nawarecki Aleksander, 1982, *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima*, [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima*, t. 3: *Skamander*, red. I. Opacki, Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Neuer Adam, 1984, *Wstęp*, [w:] K. Szymanowski, *Pieśni*, red. A. Neuer, t. 20, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Polit Paweł, 2016, *Tuwim and Witkacy: Visual Translation of Kalinowe dwory*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 6.
- Pudełek Janina, *The Polish Mishaps of Serge Lifar and Bronislava Nijinska*, „Dance Chronicle” 2004, vol. 27, nr 2.
- Pustkowski Henryk, 1972, *Próba gatunkowego określenia „mirohtadów” – „stópiewni*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, Seria 4. *Prace na VII Międzynarodowy Kongres Slawistów w Warszawie 1973*, t. 2: *Nauka o literaturze*, red. M. Janion, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sawicka Jadwiga, 1975, *„Filozofia słowa” Juliana Tuwima*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN.
- Stradecki Janusz, 1959, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Szymanowski Karol, 1984, *Pieśni*, t. 20, red. A. Neuer, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne.
- Szymanowski Karol, 1994, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 2: 1920–1926, zebrała i opracowała T. Chylińska, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Szymanowski Karol, 1997, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 3: 1927–1931, zebrała i opracowała T. Chylińska, Kraków: Musica Iagellonica.
- Szymanowski Karol, 1984, *Fryderyk Chopin*, [w:] tenże, *Pisma*, t. 1: *Pisma muzyczne*, zebrał i opracował K. Michałowski, wstęp S. Kisielewski, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Szymanowski Karol, 1984, *Igor Strawiński*, [w:] tenże, *Pisma*, t. 1: *Pisma muzyczne*, zebrał i opracował K. Michałowski, wstęp S. Kisielewski, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Śniecikowska Beata, 2008, *Nuż w uhu? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- Śniecikowska Beata, 2005, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków: Universitas.
- Taruskin Richard, 1996, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of Works Through Mavra*, vol. 2, Berkeley: University of California Press.
- —, 2007, *The Films of Stefan and Franciszka Themerson. Filmy Stefana i Franciszki Themersonów*, 2007, DVD and booklet, Warsaw–London: LUX, Centre for Contemporary Art.
- Themerson Stefan, 2008, *O potrzebie tworzenia widzeń*, przeł. M. Sady, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.
- Tomaszewski Mieczysław, 1998, „Śłopiewnie” Szymanowskiego według Tuwima, [w:] tenże, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie.
- Tuchowski Andrzej, 2015, *Nacjonalizm, szowinizm, rasizm a europejska refleksja o muzyce i twórczość kompozytorska okresu międzywojennego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Tuwim Julian, 1934, *Atuli mirohtady*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 31.
- Tuwim Julian, 1962, *Panopticum poetyckiego rozdział piętnasty. Atuli mirohtady*, [w:] tenże, *Pegaz dęba*, Warszawa: Czytelnik.
- Tuwim Julian, 1923, *Wierszy tom 4*, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Ignis”.
- Tuwim Julian, 1986, *Pisma zebrane. Wiersze*, oprac. A. Kowalczykova, t. 1, Warszawa: Czytelnik.
- Zagrodzki Janusz, 1982, *Outsiderzy awangardy*, [w:] *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne – Visual Researches*, red. U. Czartoryska, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.