

Interaktywne jaskółki intermediów? O Franciszki i Stefana Themersonów książkach dla dzieci¹

Abstract

The intermedial and interactive in interwar Poland? The book art of Franciszka and Stefan Themerson. The article discusses interactivity and intermediality in the output of the Polish avant-garde artists Franciszka and Stefan Themerson. The author claims that their two-dimensional works created in the 1930s and addressed at children are early examples of interactive strategies activating young readers in search for understanding of the modern world. Non-traditional illustrations, experimental typography and texts far from 'classical' literature for children form inseparable verbo-visual entities (named 'wordgraphy') where words and images are of equal importance. What happens between the engaged media proves most interesting and most innovative.

Keywords

Interactivity, Intermedia, Avant-Garde, Children, Book Art

¹ Bardzo dziękuję Pani Jasi Reichardt za zgodę na nieodpłatne wykorzystanie reprodukcji prac Themersonów w tym artykule. Możliwość konfrontacji wywodu naukowego z samymi analizowanymi artefaktami jest tutaj bezcenna.



Intermedialność i interaktywność w polskim międzywojniu? Jak nic – pomieszanie pojęć! O "archeologii intermediów" mówi się przecież w odniesieniu do "założycielskiego" dla teorii intermediów eseju Dicka Higginsa z 1965 roku!² Jak widzieć w tym spektrum polskie lata trzydzieste? A jednak upieram się, że w polskiej twórczości dwudziestolecia wskazać można działania intrygująco antycypujące intermedialność i interaktywność, te właściwości sztuki, które jasno rozbłysnąć mogły dopiero kilka dziesięcioleci później. Obie kategorie z powodzeniem zastosować można przy tym do prac dwuwymiarowych, wcale nie przeznaczonych dla publiczności z góry nastawionej na awangardowy eksperyment.

Oto Higginsowska³ deskrypcja sztuki konstytuującej się pomiędzy mediami (przykładem intermedium jest tu happening):

Nie rządzi się on [happening] żadnymi regułami, każde dzieło określa swój własny środek wyrazu i formę zgodnie ze swoimi potrzebami. Sam pomysł staje się bardziej zrozumiały poprzez to, czym nie jest, niż to, czym jest. Odkrywając go, stajemy się znów pionierami [...]. Taka koncepcja jest oczywiście niezwykle niepokojąca dla tych, którzy mają poszufladkowaną mentalność⁴.

Podejrzewam, że podobnej definicji dobrego dzieła sztuki chętnie przykłaśnęliby główni bohaterowie tego szkicu, Franciszka i Stefan Themersonowie. Tym zaś, których razitoby swobodne żonglowanie "intermedialnością", znów odpowiedzieć można słowami Higginsa:

Słowo "intermedia" [...] pochodzi z prac Samuela Taylora Coleridge'a z 1812 roku i ma absolutnie współczesne znaczenie – w określaniu prac, które pojęciowo mieszczą się w obszarze między znanymi już środkami wyrazu⁵. [...] użycie intermediów było zawsze, od najdawniejszych czasów, możliwe i choć jakiś gorliwy urzędnik może próbować je wyeliminować jako formalistyczne, a przez to antypopularne, to pozostaną one możliwością tak długo, jak długo istnieje pragnienie połączenia dwóch lub więcej istniejących środków wyrazu⁶.

² Zob. np. K. Chmielecki, *Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury*, [w:] "Kultura Współczesna", nr 2 (52), 2007, s. 118-137.

³ Odwołuję się do słów Higginsa, ze świadomością jednak, że wyrósł już wokół nich gęsty las komentarzy i egzegez; sama koncepcja intermediów i intermedialności nie jest także – szczególnie z dzisiejszej perspektywy – monolitem. Dla zaakcentowania pewnych rysów polskiej werbowizualnej twórczości z lat trzydziestych na poły intuicyjne opisy Higginsa wydają się jednak wyjątkowo użyteczne.

⁴ D. Higgins, *Intermedia*, [w:] Idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu i inne eseje*, przetł. M. i T. Zielińscy, wybór, opracowanie i postowie P. Rypson, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 125.

⁵ Ibidem (fragment dopisany w r. 1981 do szkicu z 1965), s. 127; podkr. B. Ś.

⁶ Ibidem, s. 129 (fragment z r. 1981). Higgins dostrzega także awangardowe antecedencje intermediów. Pisze: "Można mówić o użyciu intermediów jako o potężnym i zwartym ruchu, którego wczesnymi fazami były dadaizm, futurizm i surrealizm, poprzedzające właśnie obecne wezbranie" (ibidem, s. 127, szkic z 1965 r.). Fakt, że Themersonów w żaden prosty sposób nie da się przyporządkować do żadnego z nurtów, wcale nie zmienia tu optyki.

1. Artystyczne bliźnięta⁷ dwutworzywowe

W twórczości Franciszki i Stefana Themersonów formy, gatunki, tworzywa artystyczne niemal zawsze tracą swe (na pozór oczywiste) granice. Owszem, z całą pewnością można tu mówić o "mieszanych środkach wyrazu" (*mixed media*)⁸, których rozróżnienie i percepcyjna (oraz analityczna) separacja nie nastroją problemów. Uznaję jednak, że często najciekawsze w działaniach pary artystów jest właśnie to, co dzieje się pomiędzy mediami, co wyływa z niepodrabialnego splotu tworzyw i nad splotem tym się nadbudowuje – zmierzając ku przeczuwanym dopiero przestrzeniom interaktywności. Higgins pisze: "w intermediach element wizualny (obraz) jest pojęciowo stopiony ze słowami"⁹. U Themersonów to stop naprawdę wysokiej próby, wykonany zresztą niepodrabialnymi, "inżynierskimi" metodami.

Analizy prowadzić chcę na artefaktach z dziedziny z pozoru krańcowo odległej od epicentrum eksperymentu, w Polsce bardzo długo widzianej przede wszystkim jako domena niewyszukanej dydaktyki i najoczywistszej ilustracyjności¹⁰. Wiele powiedzieć może współczesnym odbiorcom – zarówno tym najbardziej profesjonalnym (literaturoznawcy, badacze relacji słowa i obrazu, pedagodzy), jak i tym w ogóle jeszcze niewyspecjalizowanym zawodowo (bo zaledwie kilkuletnim) – twórczość Themersonów przeznaczona dla dzieci. Niezwykła już przez to, że nieskupiona na niewyszukanej moralistyce czy śledzeniu wartkich fabuł, ale na objaśnianiu świata, także w jego najnowocześniejszych inkarnacjach. Kierowane do dzieci prace tej pary artystów to dziedzina niepoddana dotąd gruntownemu monograficznemu opisowi, jednocześnie frapująco wielomedialna i intermedialna oraz delikatnie podszyta interaktywnością.

Za słowa-klucze do Themersonowskiej sztuki książki dla dzieci uznaję partnerstwo i szacunek. Artyści traktowali kilku- i kilkunastoletków jak równoprawnych, choć ze zrozumiałych względów mniej doświadczonych i słabiej wyedukowanych, współtowarzyszy w wielkiej zabawie w odkrywanie świata. Uznawali – co prześwituje przez wszystkie ich publikacje dla młodych – że nie ma takiego zjawiska czy wynalazku, zasad działania którego nie dałoby się przystępnie, mądrze i ciekawie wyjaśnić. Niektóre z tych wyjaśnień są z dzisiejszej perspektywy nadto uproszczone, inne nadmiernie może techniczne, nie ujmuje to jednak pracom Themersonów znaczenia ani – rzecz jasna – nowatorstwa.

Zaprzyjaźniona z parą twórców Ewa Kuryluk pisze:

⁷ Odwołuję się do przeformułowanego określenia Małgorzaty Sady. Zob. przypis 21.

⁸ Higgins, op. cit., s. 128 (fragment dopisany w r. 1981).

⁹ Ibidem, s. 129 (fragment z 1981 r.).

¹⁰ Naturalnie – do czasu. Sztuka dla dzieci – m.in. ilustracja książkowa – to dziedzina rozwijająca się bardzo dynamicznie po 1945 r., interesująco ożywiana już także w międzywojniu. Zob. np. A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950-1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2008.

[...] znałam Themersonów: artystów wybitnych, wszechstronnych i bezkompromisowych, a zarazem skromnych, zacnych i czarujących. Dziękuję losowi, że im oszczędził getta i obozu, pozwalając zachować Franciszce promienny uśmiech dziecka, a Stefanowi styl przedwojennego gentlemana. Themersonowie tak mnie urzekli swoją awangardową staroświeckością, że ich traktowałam nie jak rówieśników ojca, ale jak swoich dziadków¹¹.

Artystycznie i intelektualnie śmiała, niekiedy aż bezkompromisowa, twórczość dla dzieci również naznaczona jest trudną do zdefiniowania "awangardową staroświeckością" – w spokojnym, pełnym uwagi (ale też przewrotnego humoru¹²) podejściu do odbiorcy. Twórczość ta ciągle¹³ ma również moc wywoływania zawadiackiego, "promiennego uśmiechu dziecka" – także na twarzach dorosłych. Themerson stwierdzał zresztą: "nie jestem prawdziwym, dorosłym autorem książek dla dzieci"¹⁴ – ciekawska, niesformatowana "niedorostłość" jest, być może, receptą na artystyczną długowieczność tej twórczości.

Działalność tej pary artystów z wielu powodów wymyka się generalizacjom¹⁵. Franciszka (malarka z dyplomem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, ilustratorka, w latach powojennych także scenografka i dyrektorka artystyczna wydawnictwa) i Stefan (pisarz, poeta, filozof, teoretyk sztuki, niedoszły fizyk i architekt) nakręcili wspólnie siedem filmów awangardowych¹⁶, stworzyli kilkanaście¹⁷ książek dla dzieci, opublikowali – w prowadzonym przez

¹¹ E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja. Rozmawia A. Drotkiewicz*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2016, s. 166.

¹² Zob. np. A. Wincencjusz-Patyna, *Podróż z tysiącami uśmiechów. Komizm w polskiej ilustracji książkowej*, [w:] G. Leszczyński, H. Gawrońska (red.), *Do śmiechu. Komizm w sztuce dla dziecka*, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2016, s. 112.

¹³ Co zgodnie potwierdzają rodzice (m.in. autorka tego szkicu), ludzie teatru, animatorzy kultury.

¹⁴ Słowa wypowiedziane w filmie Wiktorii Szymańskiej *Themerson and Themerson*, 2010.

¹⁵ Twórczości Themersonów poświęciłam rozdział monografii *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005, s. 313-410. W tej pracy znaleźć można również analizy Themersonowskiej sztuki książki (ibidem, s. 397-408), w znacznej mierze komplementarne wobec prowadzonych tutaj rozważań.

¹⁶ Zob. ibidem, s. 313-396 (tam też – obszerna bibliografia). O ósmym, zaginionym, filmie Themersonów, zob. np. R.W. Kluszczyński, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 61.

¹⁷ Dokładna liczba różni się w zależności od przyjętych kryteriów (czy np. *Był gdzieś haj taki kraj* i *Była gdzieś taka wieś* liczyć łącznie czy osobno, skoro publikowano je i tak, i tak; czy *Przygody Pędzka Wyrzutka* i *O stole, który uciekł do lasu* to istotnie książki dla dzieci, a nie przede wszystkim dla dorosłych). Licząc "maksymalistycznie", małżonkowie opublikowali 13 książek dla dzieci (taką liczbę podaje także Jasia Reichardt – J. Reichardt, *O książce*, [w:] F. i S. Themerson, *Żółte, zielone, czerwone, niebieskie, niezwykle przygody*, Fundacja Festina Lente, Warszawa 2013, s. 30). Przygotowali – najprawdopodobniej na początku lat trzydziestych – jeszcze jedną książkę dla dzieci, która z niejasnych powodów nie została opublikowana. Zachowało się "27 stron, ilustracje są wykonane na kartonie gwaszem, piórkiem i kredką. Napisany na maszynie tekst został pocięty i nalepiony na kartkach, sklejonych w harmonijkę" (ibidem). *Żółte, zielone, czerwone, niebieskie, niezwykle przygody* wydano w 2013 roku (ibidem).

siebie wydawnictwie Gaberbocchus Press (1948-1979) – ponad sześćdziesiąt książek (m.in. prac Stefana z ilustracjami Franciszki), znakomicie opracowanych graficznie “bestlookerów”¹⁸.

Moje analizy dotyczyć będą bardzo wczesnych Themersonowskich “bestlookerów” – publikacji z lat trzydziestych. Szczegółowy opis tej twórczości pozwala na lekkie “odbrązowienie” dzieła autorów. Pełnym humorem, nieszampowym, czasem nawet nieco ryzykownym i ryzykanckim (artystycznie i popularnonaukowo) pracom wcale nie służy wynoszenie na piedestał. Efekty współpracy małżonków uznaję za jedne z najciekawszych zjawisk w polskiej XX-wiecznej twórczości werbowizualnej. Pokazywać chcę jednak nie tylko prace powszechnie uznawane za wybitne (i niezłe już opisane), ale także kompozycje mniej znane, na pierwszy rzut oka umiarkowanie interesujące, a nawet naznaczone błędem. Przez pęknięcia, pomyłki, niejasności prześwituje podmiotowy charakter twórczości Themersonów. W takich prześwitach znakomicie widać osobowości artystów, którzy nie wahali się robić wszystkiego całkowicie po swojemu (chodzić tyłem, jak w filmowej *Przygodzie człowieka poczciwego*, ale – zdecydowanie nie do tyłu!). I którzy chętnie zapraszali innych na własne intelektualne i artystyczne ścieżki.

Co ciekawe, w przypadku Themersonów nie daje się prześledzić sposobów “docierania” tworzyw, “domyślenia” koncepcji intersemiotyczności – jak u innych współdziałających ze sobą par literatów i plastyków (szteandarowy polski przykład to współpraca Juliana Przybosa i Władysława Strzemińskiego¹⁹). Themersonowie pracowali wspólnie, (niemal) ramię w ramię, nie pozostawiając jednak przy tym jakichkolwiek śladów rywalizacji twórczej, agonu pomysłów czy poszukiwania kompromisów.

Kuryluk pisze: “Z licznych znanych mi małżeństw artystycznych za udane uważam dziś związek Themersonów, choć Franciszka usuwała się zawsze trochę na bok, uważając się za bardziej ‘przebojową’ od nieśmiałego Stefca”²⁰. “Byli jak bliźniacy, nigdy nie robili niczego, co nie dotyczyło drugiego”²¹ – stwierdza Małgorzata Sady, inna przyjaciółka artystów i tłumaczka ich prac. Artystyczne bliźnięta dwutworzywowe, chciałyby się powiedzieć. Może nawet – syjamskie, tak trudno odseparować w konkretnych realizacjach dzieło Stefana od pracy Franciszki. Inna rzecz, że właściwie nie ma ku temu (jak będę pokazywała) żadnych powodów.

¹⁸ N. Wadley, *Lines from Life*, [w:] Id. (red.), *The Drawings of Franciszka Themerson*, Gaberbocchus Press, b.m. 1991, s. 9. Zob. także: J. Reichardt, *Rewelacja wydawnicza*, [w:] *Festiwal “Świat według Themersonów”*. Gdańsk-Warszawa 1993, Wydawca: Festiwal “Świat według Themersonów”, Gdańsk b.d., s. 33-35; U. Czartoryska, *O słowach i obrazach*, “Projekt”, nr 1, 1983, s. 54; J. Kubasiewicz, M. Strauss (red.), *The Themersons and the Gabberbochus Press – the Experiment in Publishing, 1948-1979*, New York 1993; *Festiwal “Świat według Themersonów”*, s. 37-39 (spis publikacji wydawnictwa).

¹⁹ O współpracy artystów w czasie opracowywania tomu *Sponad* – zob. Śniecikowska, op. cit., s. 241-302.

²⁰ Kuryluk, op. cit., s. 166.

²¹ Cyt. za: S. Łupak, *Themersonowie: awangardowi filmowcy z lat 30. XX wieku*, <<http://www.new-sweek.pl/kultura/wiadomosci-kulturalne/themersonowie--awangardowi-filmowcy-z-lat-30--xx-wieku,102041,1,1.html>> [dostęp 10.12.2017].

2. Intermedialna gimnastyka umyśtu

2.1. NIC NIE JEST NIEMYKONALNE!

Czas wreszcie oddać głos – i miejsce na kartach – samym Themersonowskiemu pracom. Analizy rozpoczną od powieści *Jacusz w zaczarowanym mieście* z 1931 roku²², która nie doczekała się dotąd należytego wszechstronnego omówienia. A jest to książka z wielu powodów szczególna. W strukturę powieści wplecione zostały znakomite wiersze dźwiękowe, a nawet – dźwiękograficzne. Czarno-białe ilustracje oscylują między realizmem a abstrakcją geometryczną i schematyzmem diagramu²³. Bardzo wiele dzieje się wreszcie pomiędzy słowami, obrazami, obrazami słów oraz – w głowach samych włączanych do działania odbiorców. Co jednak ciekawe, analizy interaktywności i intermedialności należy ograniczyć tylko do drugiego tomu publikacji. Tom pierwszy – podszyty baśniowością opis wędrówki wiejskiego chłopca do tajemniczego Zaczarowanego Miasta – pod wieloma względami okazuje się dość konwencjonalny: znajdujemy tu realistyczne ilustracje, niewchodzące w złożone relacje z tekstem i prosto odwzorowujące jego semantykę czy niewymagające szczególnego partycypacyjnego zaangażowania pytania do odbiorców.

W drugim tomie powieści – Jacusz eksploruje tu Zaczarowane Miasto – widać już wyraźne dążenie do interaktywności, na takim, naturalnie, poziomie, na jakim było to możliwe. Themersonowie nie mogli jeszcze uciec się do pomocy technologii – jak czynią to np. dzisiejsi wydawcy ich prac, dosłownie ożywiający i udźwiękowiający karty książek²⁴. Uciekali się zatem do bardzo prostych (choć rzadko wykorzystywanych) środków, by zaproponować czytelnikowi współpracę i poprosić o dokończenie rozpoczętych na kartach książki działań. Znaleźć tu można zadania wprost dopraszające się rozwiązania – fizycznie – na kartach powieści²⁵. To, z naszej dzisiejszej perspektywy, antecedencja bardzo popularnych obecnie zeszytów ćwiczeń dla dzieci (w dwudziestoleciu powiedziano by “albumów pracy” – tak np. pisała Debora Vogel o francuskich publikacjach tego rodzaju²⁶). Tyle tylko, że taki ćwiczeniowy fragment wpleciony został w tkankę powieści – a zatem

²² S. Themerson, *Jacusz w zaczarowanym mieście*, t. 1-2, Zakłady Graficzne “Polska Zjednoczona”, Warszawa 1931. Reprint: Festiwal “Świat według Themersonów”, Gdańsk 1993.

²³ O związkach tekst-ilustracja w twórczości Themersonów piszę w tekście *Themersonowie i ich późne dzieci. O werbowizualności i fonowizualności książek dla młodych odbiorców* [w druku].

²⁴ Zob. przypis 51.

²⁵ W tym samym czasie nieco podobnie publikacje, wymagające od czytelników współdziałania (np. wykonywania własnych montaży), wydawało francuskie wydawnictwo Flammarion. Zob. np. D. Vogel, *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej*, “Przegląd Społeczny”, nr 3, 1934, s. 408. Jak pisze Vogel (ibidem), “symptomatyczne są te albumy przez to żądanie współpracy konkretnej, dostawnej”. Za jedne z najciekawszych dzisiejszych propozycji tego rodzaju uznaję serię *Wytwórników* wydawnictwa Wytwórnia.

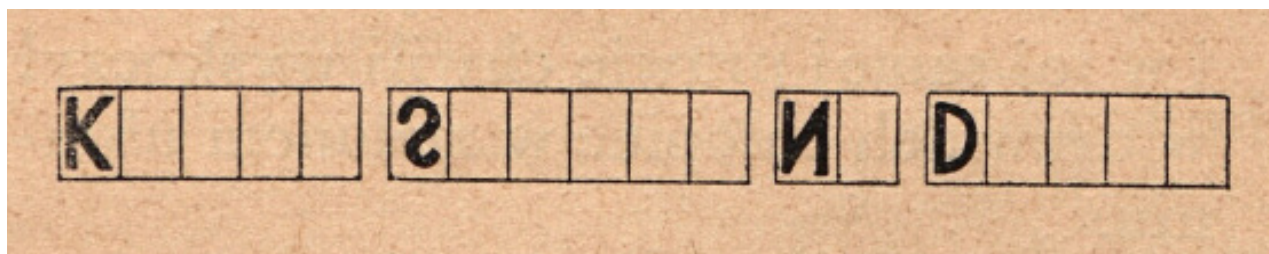
²⁶ Ibidem.

utworu postrzeganego (przynajmniej do czasu powojennych eksperymentów narracyjnych) jako skończony, domknięty, niepodatny na dodatkowe czytelnicze manewry.

Rozpoczne od analizy... szczególnego błędu. Autorzy pomylili się, zadając czytelnikom pracę do wykonania²⁷. Najpierw pieczętowanie wyłożyli, w jaki sposób składa się czcionki w drukarni, by otrzymać właściwie zapisane słowo. Podali dwa konkretne przykłady:



Na kolejnej stronie czytelnicy otrzymują polecenie: "Narysujcie teraz niżej sami, jak będą wyglądały czcionki zdania: KOTEK SIEDZI NA DACHU". Właściwszym poleceniem byłoby jednak: "Wskażcie błędy w zaproponowanym zadaniu". Wierszownik do wypełnienia brakującymi czcionkami wygląda bowiem następująco:



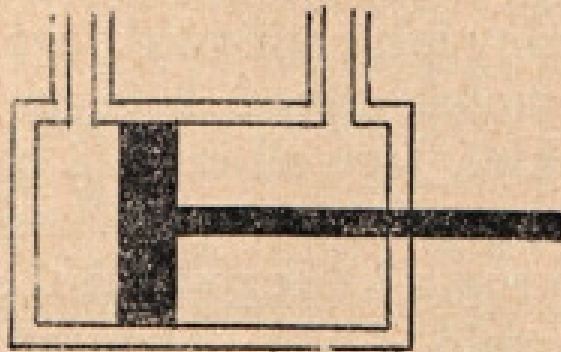
Niewłaściwa okazuje kolejność czcionek we wszystkich (!) słowach, źle zapisano "K", błędna jest wreszcie sama kolejność wyrazów (jeśli układ ma odzwierciedlać podane zdanie). Przypuszczalnie to po prostu niedopatrzenie autorów lub redaktorów. Uruchamia jednak bardzo ciekawe procesy recepcyjne. Czytelnik – uprzednio namówiony do bezpośredniej ingerencji w kształt

²⁷ Cytaty za: Themerson, *Jacuś*, cit., t. 2, s. 32-33.

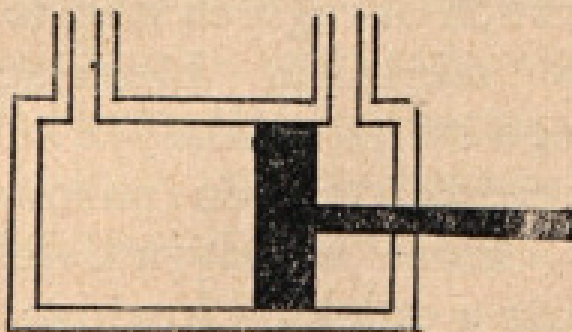
książki – ze zdumieniem dostrzega pomyłkę oraz... ludzki wymiar tych, którzy zaprosili go do współpracy.

Wróćmy do powieściowego Jacusia i jego zanotowanych werbowizualnie perypetii. Chłopiec wypełnił zadania, które zostały mu w dziwnych okolicznościach powierzone (baśniowy schemat z pierwszego tomu cały czas jest w książce podskórnie obecny). Nagrodą jest wyczekiwane wyjawienie Sekretu Zaczarowanego Miasta. Jacuś występuje krótkiego wykładu o historii cywilizacji: o odkryciach i eksperymentach dawnych ludzi, o wynalezieniu narzędzi, wykorzystaniu ognia, wreszcie – stworzeniu maszyny parowej, wynalazku kluczowego dla powstania Zaczarowanego Miasta. Mowa także o prądnicach, silnikach spalinowych, telegrafii i telefonii. Wykładowi towarzyszą schematy, które kojarzą się raczej z podręcznikami fizyki niż powieściami dla dzieci (przypuszczać można, że ich autorem był raczej niedoszły fizyk Stefan niż Franciszka). Czytelnicy namawiani są do interakcji – często zadaje się im werbowizualne pytania zmuszające do logicznego, twórczego myślenia:

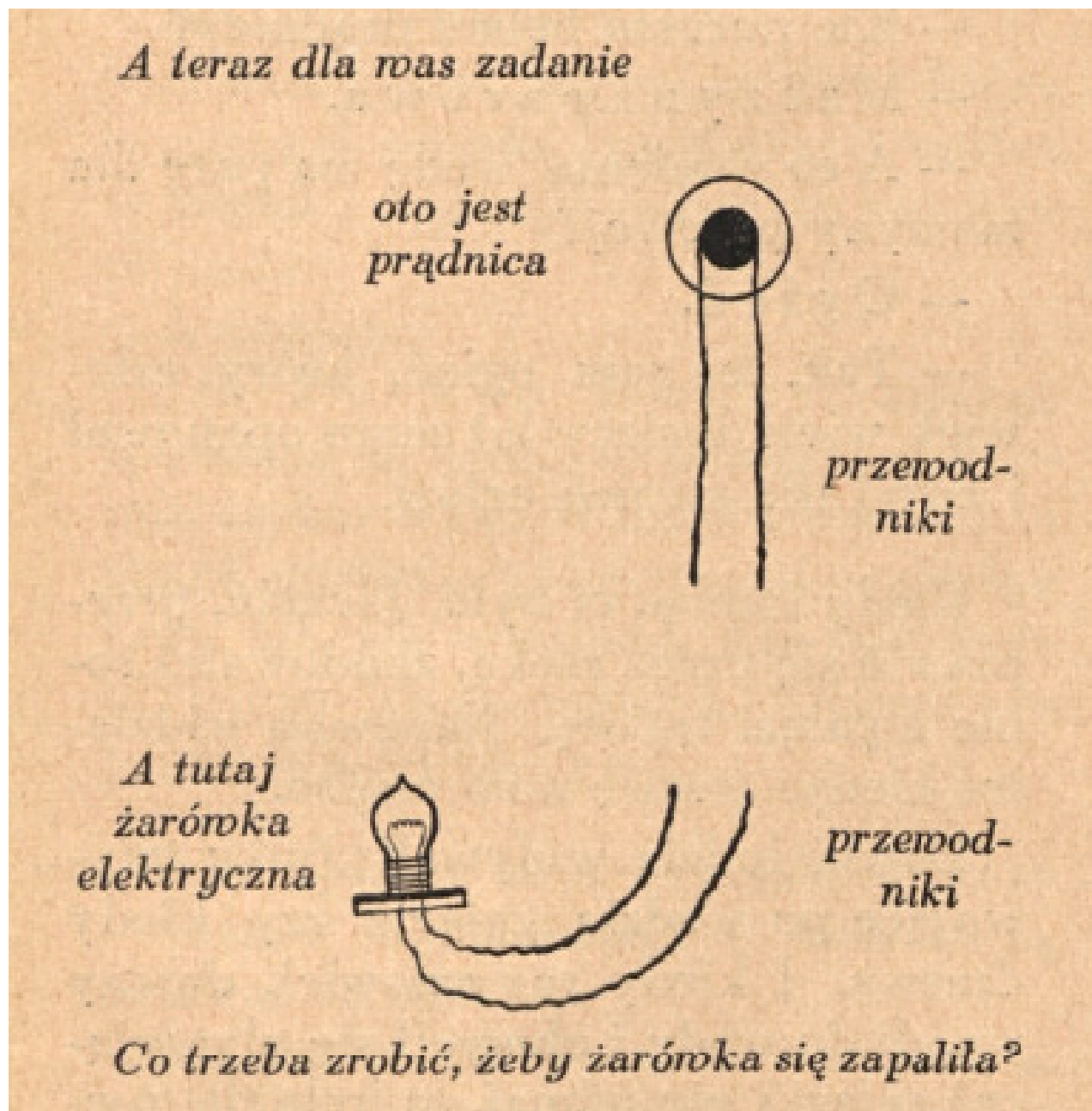
Powiedzcie, dzieci, przez którą rurkę należy puścić parę do cylindra, kiedy tłok jest w położeniu takim:



A teraz:



Jacuś na te pytania odpowiedział dobrze.



Odbiorca odnosi wrażenie, że nowoczesny, cywilizacyjnie zaczarowany świat nie znajduje się wcale poza zasięgiem jego intelektu. Werbowizualna konstrukcja tej i innych Themersonowskich książek zachęca do kombinowania, eksperymentowania, odkrywania własnych możliwości. Jest także medialnym credo wierzących w moc rozumu i mądrość człowieka twórców.

W taką właśnie nadrzędną modalność²⁸ doskonale wpisuje się także Themersonowska *Pocztą* (1932)²⁹. Omówienia – i “wyrysowania” – najróżniejszych

²⁸ Odwołuję się do przeprofilowanej koncepcji Włodzimierza Boleckiego – zob. W. Bolecki, *Modalności modernizmu*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.

²⁹ Wydawnictwo Płomyk, 1932, reprint: Widokrąg, Piaseczno 2014. Tym razem artyści rozpoczynają się do werbowizualnej heureka. Na pierwszej stronie pojawiają się cztery króciutkie historyjki. Trzy z nich – o ludziach żyjących w mniej lub bardziej odległej przeszłości – kończą się kierowanymi ku czytelnikom pytaniami o sposoby porozumiewania się w opisanych sytuacjach. Po odwróceniu strony widzimy rozkładówkę, na której znajdują się wyłącznie rysunki-odpowiedzi.

dziejowych odston procesu porozumiewania się na odległość (m.in. znaki dymne, telegraf Chappe'a, poczta w czasach Zygmunta Augusta) przeplecione zostają opisem tego, co najbardziej współczesne. Opowiedziano i zilustrowano np. historię dwóch chłopców, którzy domowym sposobem wykombinowali (to chyba najlepsze określenie) telegraf i telefon na własny użytek³⁰. Z perspektywy Themersonów nic chyba nie jest niewykonalne!

Warto porównać publikacje małżonków z wcześniejszymi podręcznikami szkolnymi i pracami popularnonaukowymi kierowanymi do młodych odbiorców. W wieku XIX i pierwszych dekadach XX wydano w Polsce wcale niemało popularnonaukowych książek dla dzieci i młodzieży (w dużej mierze dzieł o tematyce historycznej oraz tzw. prac wielotematycznych, nierzadko tłumaczonych)³¹. Z moich dotychczasowych ustaleń wynika, że książki Themersonów³² znacząco różnią się od wcześniejszych i współczesnych im publikacji – zarówno tych zbeletryzowanych, "rozrywkowych", jak i tych bardziej naukowych³³. Publikacje Themersonów się, paradoksalnie, jednocześnie bardzo przystępne i silnie naznaczone "naukowością", równocześnie wciągające fabularnie i popularnonaukowo "stechniczowane". Gawędziarskie (!) opowieści o wynalazkach łączą się z dłuższymi i krótszymi, nierzadko zabawnymi, narracjami angażującymi odbiorcę emocjonalnie³⁴.

Prace powstające we wcześniejszych dekadach wcale jednak nie stanowiły nudnego, "przedydaktyzowanego" monolitu. Przykładowo, bardzo ciekawym intertekstem dla Themersonowskiej twórczości popularnonaukowej może być książka Antoniego Żyszkiewicza *Świat zastosowany do pojęcia młodzieży*³⁵ z 1852 roku (!). To praca napisana przystępnym językiem, pełna rycin³⁶ (niebędących jednak technicznymi schematami działania urządzeń), nastawiona na porozumienie z odbiorcą, a nie tylko wykład czy przekaz umoralniający³⁷.

³⁰ Felek Strąk (bohater *Historii Felka Strąka*, Biblioteka Błękitna, Warszawa 1930) konstruuje z kolei krótkofalówkę. O książce pisze np. A. Prodeus, *Themersonowie. Szkice biograficzne*, Świat Literacki, Warszawa 2009, s. 28.

³¹ Zob. np. I. Piróg, *Książka popularnonaukowa dla dzieci i młodzieży na ziemiach polskich w latach 1830-1863*, "Studia o Książce", t. 13, Wrocław 1983, s. 76-110.

³² Oczywiście nie wszystkie prace małżonków kierowane do dzieci miały charakter popularnonaukowy. Za takie nie uznaję np. *Przygód Pędrka Wyrzutka, O stole, który uciekł do lasu czy Była gdzieś taka wieś*.

³³ Zob. np. ibidem.

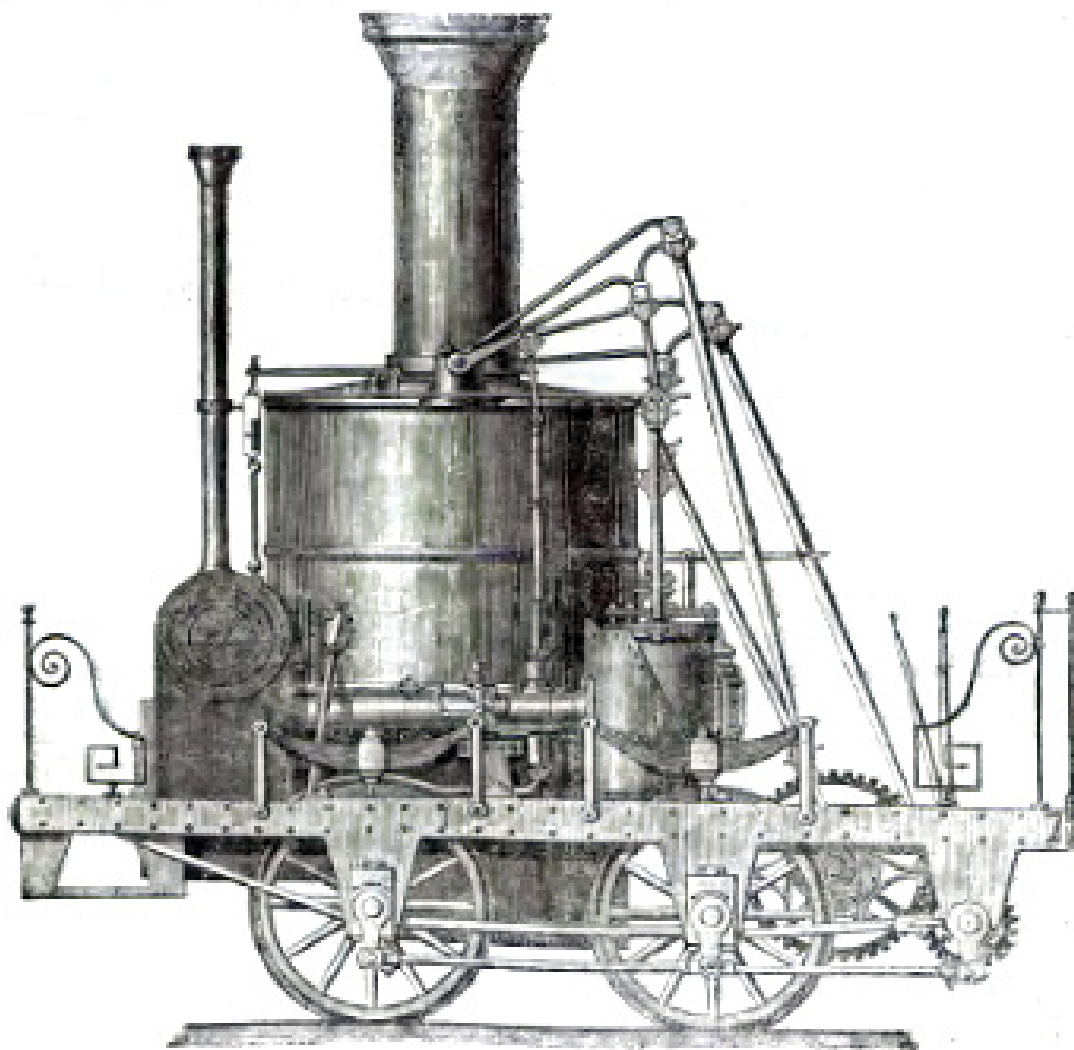
³⁴ To najwyrazistsze w książce *Pan Tom buduje dom* (1938).

³⁵ Pełny tytuł: *Świat zastosowany do pojęcia młodzieży. Dzieło obejmujące: 1. Wiadomości z Fizyki, Geografii matematycznej i Meteorologii, 2. Historię naturalną, przyozdobiono 250 rycinami*. Podług najlepszych autorów skreślił i wydał A. Ż., nakładem i drukiem J. Glücksberga, Warszawa 1852. Wersja zdigitalizowana: <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=13013> [dostęp 2.02.2018]. Można zastanawiać się, w jakiej mierze była to praca oryginalna, a w jakiej przepisana z innych, obcojęzycznych książek ("skompilowana podług najlepszych autorów"). Zob. też Piróg, op. cit., s. 91.

³⁶ To nierzadko ujęcia bardzo interesujące graficznie (i logowizualnie) – np. "oblane" ze wszystkich stron tekstem przedstawienie balonów (*Świat zastosowany...*, cit., s. 88) czy świetne rysunki urządzeń latających (ibidem, s. 89).

³⁷ Autor zwraca się jednak do zdecydowanie starszej młodzieży niż Themersonowie, dla kilkulatków czy młodszych nastolatków to propozycja zdecydowanie za trudna.

Zawładnąwszy tak wielką siłą jak jest sprężystość pary i zamknąwszy ją do naczelni swoich, pozostawia ludzioru użyć jej podług swoich potrzeb lub chęci. Otoż zastosowano je naprzód do żeglugi. Zważywszy, iż do popędzenia łodzi potrzebna jest siła zastosowana do wiosła, wnieśli ludzie, iż mając tę siłę w maszynie, pozosta- wiało nakłonić ją do poruszania tak licznege szeregu wiosel, ażeby te i wielkie statki popędzać mogły. Wszystkie więc te wiosła osadzawszy w kole, jako jego szczeble, kazali parze obracać te koła, które dnia, posłuszne woli człowieka i prawom w przy- rodzeniu panującym, pędzą chociażby najogromniejsze statki we wszelakim zamie- raonym kierunku, bez pomocy wiatru, a nawet i przeciwno niemu. Rycina na po- przedzającej stronie, znojskowo ni urządzenie ich przedstawia.



Niektóre fragmenty pracy Żyszkiewicza ciekawie współgrają ze słownymi i obrazowymi objaśnieniami *Jacusia*. Co ciekawe, i u Themersonów, i w tej pre- pozytywistycznej książce objaśnienia wynalazków cywilizacyjnych odwołują się niekiedy do tropów magicznych – u Żyszkiewicza mowa np. o kompasie jako o "czarodziejskiej igle"³⁸. Jedna ze stron XIX-wiecznej książki³⁹, tradycyjnie (inaczej niż w wielu kompozycjach pary awangardzistów) podzielona na część tekstową i ilustracyjną dotyczy najistotniejszego wynalazku Zaczarowanego Miasta, maszyny parowej. Górną część karty zajmuje prozatorski opis działania

³⁸Ibidem, s. 74.

³⁹Ibidem, s. 103.

machiny parowej, dolną – drzeworyt przedstawiający (z zewnątrz) taką właśnie maszynę. Opis okazuje się klarowny i przystępny, stworzony jakby trochę “po Themersonowsku”, ze świadomością, że młodzi ludzie nie są wcale mniej pojętni od swych nauczycieli⁴⁰. Prace Franciszki i Stefana Themersonów to zbeletryzowana, uprzywilejowana, logowizualna kontynuacja właśnie tego rodzaju niestusznie zapomnianych dzieł.

3. Werbowizualne węzłki, interaktywne rebusy

W szkicu omawiającym polskie początki interaktywności i intermedialności szczególne miejsce przypaść musi Themersonowskiemu *Narodzinom liter* (Warszawa 1932 lub 1931, reprint 2014⁴¹). To wyjątkowo partnerski mariaż elementów werbalnych i graficznych: nierozłącznie zrosniętych, objaśniających się wzajemnie i – współtworzących przestrzeń interaktywności. W *Jacusi* rysunki, diagramy, schematy były, mimo wszystko, tylko inkrustacją tekstu – jakkolwiek na stronach, na których występowały, wchodziły nierzadko w nierozzerwalne relacje słowograficzne⁴². Tutaj każda stronica publikacji (znacznie krótszej – to tylko osiem kart) jest absolutnie integralnie logowizualna. Właściwie nie sposób mówić o “enklawach semantycznych”⁴³ “obcej” dziedziny w tekście książki, tak nierozdzielnie dwumediálně jest to dziełko. *Narodziny liter* to książka nowatorska także w perspektywie dzisiejszej dynamicznie rozwijającej się logowizualnej twórczości dla dzieci.

Themersonowie łączą realia doskonale znane każdemu chyba polskiemu dziecku czasów międzywojnia i to, co było dla ówczesnych młodych odbiorców z różnych powodów niedostępne. Równoprawnymi bohaterami są indiańscy wodzowie, rdzenni mieszkańcy wysp Pacyfiku, starożytni Egipcjanie oraz polskie dzieci i ich niepiśmienna babcia.

⁴⁰ “Zawładnąwszy tak wielką siłą jak jest sprężystość pary i zamknąwszy ją do machin swoich, pozostawiało ludziom użyć jej podług swoich potrzeb lub chęci. Otóż zastosowano je najpierw do żeglugi. Zważywszy, iż do popędzenia łodzi potrzebna jest siła zastosowana do wiosła, wnieśli ludzie, iż mając tę siłę w maszynie, pozostawiało nakłonić ją do poruszania tak licznego szeregu wiosła. Ażeby te i wielkie statki popędzać mogły. Wszystkie więc te wiosła osadziwszy w kole, jako jego szczeble, kazali parze obracać te koła, które dziś postuszne woli człowieka i prawom w przyrodzeniu panującym, pędzą chociażby najogromniejsze statki we wszelakim zamierzonym kierunku, bez pomocy wiatru, a nawet i przeciwko niemu. Rycina na poprzedzającej stronnicy, zmysłowo ci urządzenie ich przedstawia” (ibidem, s. 103). Na sąsiedniej stronie widnieje grafika ukazująca statek z takim właśnie “kołem wiosła”.

⁴¹ Książka nie jest datowana, niewykluczone że po raz pierwszy wydano ją w roku 1931 (zob. reprint: Widnokrąg, Piaseczno 2014, ostatnia karta publikacji z biogramami autorów i informacją wydawniczą).

⁴² Dla określenia prac integralnie łączących znajdujące się w dynamicznej równowadze elementy wizualne i językowe wprowadziłam termin “słowografia”. Zob. np. Śniecikowska, op. cit., s. 83-84; Ead., Słowografia, www.sensualnosc.bn.org.pl.

⁴³ M. Wallis, *Napisy w obrazach*, [w:] Id., *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, PIW, Warszawa 1983, s. 191.

To bardzo szczególna publikacja edukacyjna. Gertruda Skotnicka opisała *Dawne i współczesne książki o literach*⁴⁴. Trzeba przyznać: wiele było pomysłów na prezentację alfabetu, także pomysłów werbowizualnych. Themersonowie patrzą jednak na pismo znacznie szerzej niż autorzy wszystkich chyba dotąd wydanych w Polsce publikacji tego rodzaju. Książki o literach przeznaczone są zwykle dla maluchów dopiero poznających alfabet, Themersonowie natomiast zwracają się do tych, którzy już pisać umieją. Chodzi o pokazanie niezwykłości znanych, prostych znaczków, którymi notujemy słowa – a niezwykłość tę wykazuje się bardzo po Themersonowsku, *ab urbe condita*⁴⁵, poprzez pokazanie dróg rozwoju pisma od samych jego początków.

Logowizualne skomplikowanie poszczególnych, bardzo różnorodnie opracowanych, stron jest odbiorcom dozowane – warstwa wizualna stopniowo splata się z tekstem tej opowieści łańcuszkowej⁴⁶. Stopniowo także ujawniają się interaktywność i intermedialność. Zatrzymajmy się przy pierwszej rozkładówce. Historia zaczyna się bardzo zwyczajnie. "Jadwisia ma notesik w ceratowej oprawie. Notuje w nim wszystko, o czym mogłaby zapomnieć"⁴⁷. Pas tekstu przepleciony został pasem wewnątrztekstowej ilustracji (kałamarz, pióro i notes). A dalej znów tekst: "Nie wszyscy umieją czytać i pisać. Jest w Polsce bardzo wielu ludzi, którzy nawet własnego nazwiska skreślić nie potrafią. A kiedy trzeba, podpisują się krzyżykami: * * *". Teraz ilustracja przecina stronę w pionie⁴⁸ – prawą "kolumnę" zajmuje barwne odwzorowanie przekazu pocztowego⁴⁹, gdzie w polu "własnoręczny podpis" widnieją właśnie trzy krzyżyki.

⁴⁴ G. Skotnicka, *Dawne i współczesne książki o literach*, "W Kręgu Książki", nr 5, 1986, s. 7-21.

⁴⁵ Znakomitym przykładem tego rodzaju strategii jest książka *Pan Tom buduje dom* (1938). Budowanie domu to pretekst do opowieści o najróżniejszych rozwiązaniach architektonicznych i technicznych. Gdy mowa np. o rozwiązaniach mieszkaniowych, Themersonowie rozpoczynają od domów... ślimaka, sowy, ptaków, kreta; potem "wizoczytelnik" (wszystkie domki są także wyrysowane) odwiedza m.in. Eskimosów, Filipińczyków, Chińczyków (słowa układają się tu w chińską pagodę). Gdy Tom Łebski zdąży na budowę – testuje wszelkie możliwe środki transportu (od pieszej wędrowki po podróż samolotem). Gdy wreszcie szuka zegara do nowego domu – rozpoczyna od zegara słonecznego.

⁴⁶ Istotną rolę spełniają także nagłówki na górze stron, utrzymane w poetyce tytułów rozdziałów klasycznej powieści auktorialnej (!). Zaczynamy od tego, co bardzo proste: od krótkiej opowieści *O notesiku Jadwisi i o trzech czarnych krzyżykach*. Następnie prowadzeni jesteśmy przez tytuły i stronice o bardziej złożonej treści – mowa *Jeszcze o trzech krzyżykach oraz o wodzu Kishkemunazee i o jego przeprawie przez jezioro* czy *O kole, które się nie kręci, i o pile, która nie pije*. Docieramy wreszcie do tego, co z pozoru maksymalnie zapętłone, a następnie wyłożone możliwie najprościej (*O tym, jak prapraprawnuczek prapraprawnuka wodza Kishkemunazee, chłopczyk nazwiskiem Umu, napisał wyraz: mego i co z tego wynikło*).

⁴⁷ Strony *Narodzin liter* nie są numerowane, nie podaję zatem dokładnej lokalizacji cytatów.

⁴⁸ Podobne pasowe "przeploty" tekstu i ilustracji (wertykalne i horyzontalne) znaleźć można np. u Edy'ego Legranda w *Macao et Cosmage* z 1919 r. – zob. np. M. Salisbury, M. Styles, *Children's Picturebooks. The Art of Visual Storytelling*, Laurence King Publishing, London 2012, s. 19.

⁴⁹ Bardzo ciekawym wizualnym i semantycznym intertekstem dla *Narodzin liter* i, w większym jeszcze zakresie, *Poczty* jest wydana w 1928 r. (GIZ, Moskwa-Leningrad) *Poczta* z tekstem Samuila Marszaka i w układzie graficznym i z ilustracjami Michaiła Cechanowskiego. Zob. np. S.-A. Stommels, A. Lemmens, *The 1929 Amsterdam Exhibition of Early Soviet Picturebooks*, [w:] E. Druker, B. Kümmerling-Meibauer (red.), *Children's Literature and the Avant-Garde*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2015, s. 150.

Ostatnia część strony poświęcona jest już Wicusowi, bratu Jadwisi, który nauczył się pisać, ale "mówi, że mu [notesik] niepotrzebny, że chusteczka do nosa wystarczy...". I tu do gry wchodzi typografia. Płaszczyzna strony ożywa w jeszcze inny sposób – zamiast grzecznych rzędów czarnych liter otrzymujemy bowiem następujący układ:

C O O O ?...

zamiast notesika

chusteczka do nosa



Kolejna strona uderza w oczy żywą czerwienią. W centrum kompozycji widnieje półabstrakcyjny kształt, w którym – dzięki lekturze tekstu – rozpoznajemy białą chustkę do nosa z trzema supetkami (jakże inne to przedstawienie niżli kwiatki, owieczki, ptaszki znane z dotychczasowych historyjek dla dzieci!⁵⁰). Wicus wiąże na chusteczce supetki mające przypomnieć o zakupach. Dalej zaproponowano ciekawie anektujący płaszczyznę karty zapis paradramatyczny, który graficznie odzwierciedla zachowanie chłopca i jednocześnie zachęca do czytelniczego odegrania jego roli (choćby ruchem głowy odwzorowującym spojrzenia w jedną stronę, na chustkę z supetkami i w drugą stronę, na sprzedawcę):

Wraca Wicus ze szkoty, wstępuje do sklepu, wyciąga chusteczkę do nosy i mówi tak:

Proszę pana o...

(patrzy na pierwszy supetek)

o znaczek pocztowy,

(patrzy na drugi supetek)

o papier listowy,

(patrzy na trzeci supetek)

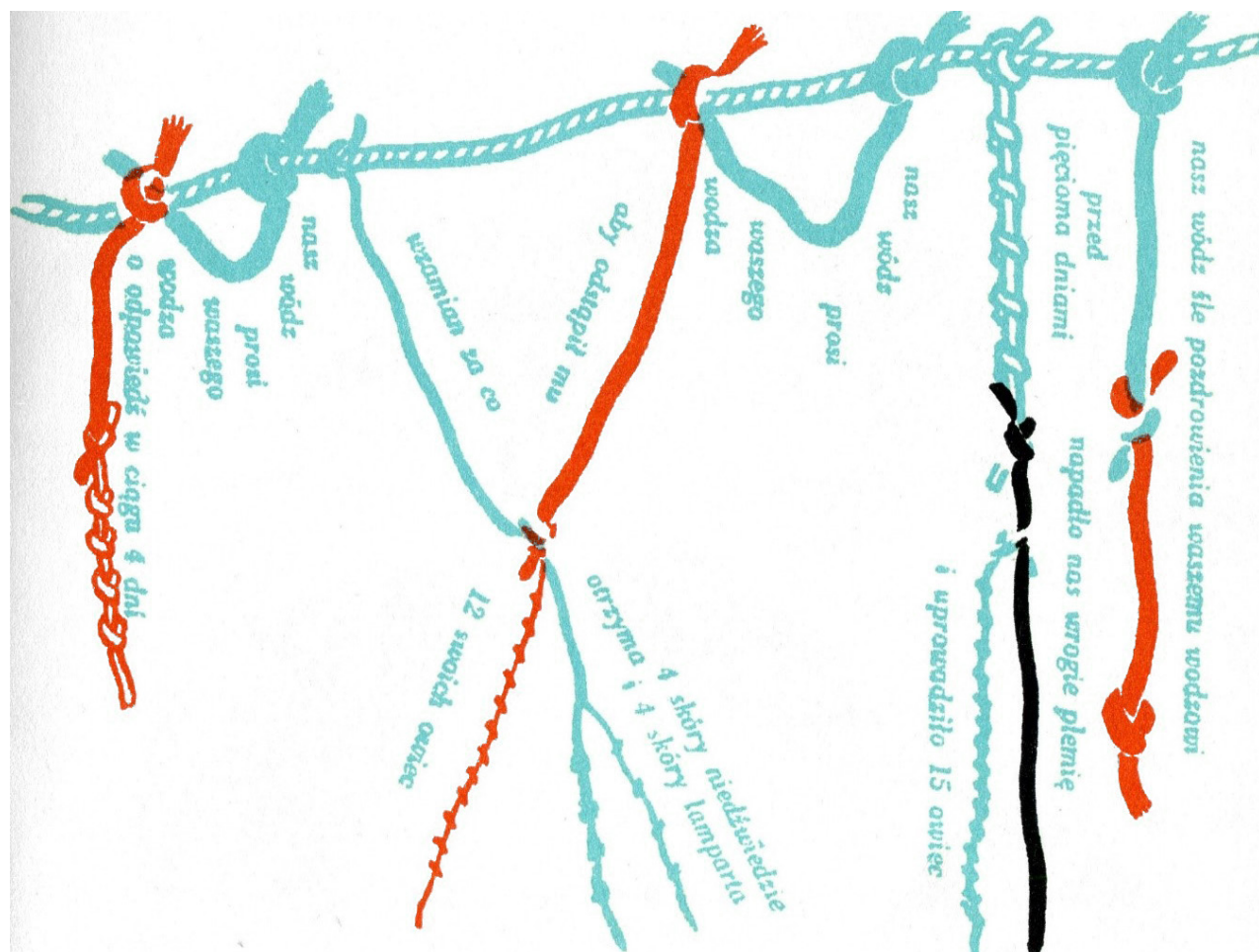
i o...

Historia Wicka daje asumpt do opowieści o piśmie, o nieporozumieniach płynących z jego nieznamomości, wreszcie – o samym piśmie węzłkowym. Połowę kolejnej strony zajmuje "supetkowy 'notesik' członka rodu Inkasów" – trójbarwna płatanina sznurków z węzłkami. Obok sznurków zapisano słowa "zakłete" w supetki. By odczytać komunikat, odbiorca musi obrócić książkę o co najmniej 90 stopni. W przypadku sznurków biegnących ukośnie konieczne są dodatkowe manewry woluminem (lub głową odbiorcy). "Widzoczytelnik"⁵¹ porzucić musi zatem przyzwyczajenia, jakich nabył obcując z tradycyjnie zakomponowanymi woluminami.

⁵⁰ Zob. np. A. Boguszewska, *Projekty graficzne pozapodręcznikowego wyboru książek zalecanych do edukacji elementarnej w Polsce w latach 1918-1945*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013.

⁵¹ Określenie odbiorcy książek artystycznych (o możliwości zaliczenia prac Themersonów w ich poczet – zob. Śniecikowska, op. cit., s. 407-408) – za: T. Nyczek, *Widzoczytelnik w krainie niby książki*, [w:] A. Słowikowska, H. Kocańda-Kołodziejczyk (red.), *Współczesna polska sztuka książki / Contemporary Polish Book Art*, Związek Polskich Artystów Plastyków, b.d., s. 13 i nast.

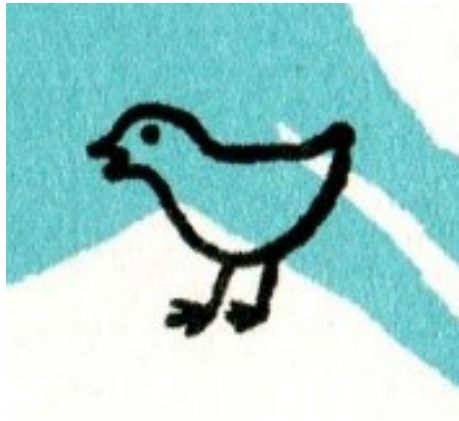
"Inkaski" falsyfikat jest także zaproszeniem do weryfikacji zaprezentowanego sposobu odcyfrowania "kipu": dostrzegamy, że fragmenty dotyczące poszczególnych plemion zanotowano na sznurkach innych kolorów; liczymy supetki odzwierciedlające liczbę owiec, niedźwiedzi czy dni. Co ciekawe, dziś świetnie się czyta – i ogląda – Themersonowską książkę w dyskretym towarzystwie wyszukiwarki internetowej, w której szybciotko znaleźć można (i np. pokazać dziecku) zdjęcia kipu czy hieroglifów⁵².



Na kolejnych kartach Themersonowie werbowizualnie tłumaczą istotę pisma obrazkowego. Powraca babcia Steciukowa (na pierwszej stronie widzieliśmy skreślone jej ręką trzy krzyżyki na przekazie pocztowym). Autorzy prościutko – i bardzo pomysłowo – objaśniają powstanie piktogramów. Piszą – i rysują:

⁵² Nie bez przyczyny prace Themersonów (i projekty przez nich inicjowane) są w ostatnich latach "aktualizowane" multimedialnie. Przykładowo, do wydań książek *Żółte, zielone, czerwone* (cit.) oraz *O stole, który uciekł do lasu* (Fundacja Festina Lente, Warszawa 2013) dołączone zostały płyty z materiałami multimedialnymi (animacje, audiobooki). Stworzono także dostępne online aplikacje interaktywne. Bardzo inspirujące pozostają praktyki wydawnicze Themersonów. W roku 2017 opublikowano monumentalny tom *Gyubal Wahazar* (polsko-angielską wersję dramatu Witkacego, w znakomitym opracowaniu graficznym studentów PJATK), nawiązując do niezrealizowanego projektu Gaberbocchus Press. Jedna ze stron książki jest dostawnie udźwiękowiona. Dzięki użyciu odpowiedniej aplikacji w urządzeniu mobilnym skierowanym na kartę tomu, odbiorca słyszy dźwięk (*Gyubal Wahazar*. Zob. też <https://gyubalwahazar.pja.edu.pl/> [dostęp 12.02.2018]).

Gdyby babcia nie nazywała się Steciukowa, a, na przykład, Wróblowa, – mogłaby się podpisać tak:



Themersonowie dają wreszcie próbkę dłuższego obrazkowego komunikatu. Pod linią złożoną z rysunków widać jej werbalny przekład. A niżej – słowo-obrazkowe wyjaśnienia konkretnych wyborów w piśmie obrazkowym. Rozkładówka pulsuje logowizualnym życiem – pomysłowo "zagospodarowany" zostaje każdy skrawek karty:

Jeszcze o trzech krzyżkach oraz o wodzu Kishkemunazee i o jego przeprawie przez jezioro.

Babcia Steciukowa nie umiała się podpisać. Narysowała więc trzy krzyżyki.

Gdyby babcia nie nazywała się Steciukowa, a, na przykład, Wróblowa, – mogłaby się podpisać tak:

Dawni ludzie, którzy stale przebywali między zwierzętami i z nimi walczyli, nadawali sobie imiona zwierząt i ptaków. Nazywali się:

Wróbel, Jeleń, Jaszczurka, Żmija, Kangur...

Dawni ludzie mieli włócznie i tarcze, i wiosła.

Jak odróżnić, które do kogo należą?

Podpisywali je rysunkiem zwierzęcia, którego imię nosili.

Spójrzcie:



Żył w Ameryce wielki wódz indyjski. Nazywał się Kishkemunazee, co znaczy po polsku: zimorodek.

Wódz ten podpisywał się tak:



Pewnego razu Kishkemunazee ruszył na wielką wyprawę poprzez szerokie jezioro. Spójrzcie, jak swoją podróż opisał:



na trzech łodziach trzydziestu ludzi płynęło pod wodzą Kishkemunazee — Zimorodka

trzy dni minęły nim dotarli do

brzegu

gdzie witał ich sprzymierzeniec wodza, król, nazwiskiem Coatl — Żmija.

Trzy słońca oznaczają trzy dni, bo każdego dnia raz tylko wschodzi słońce.

Ale dlaczego żółw oznacza wybrzeże?



Kiedy mówicie — **miasto**, wyobrażacie sobie domy.

A kiedy Indianie mówią — **brzeg**, wyobrażają sobie żółwia ziemnego, bo zawsze znajdują go na brzegu swoich jezior.



Kiedy mówicie — **szkoła**, wyobrażacie sobie tablicę i ławki.



Autorzy tłumaczą także powstanie pisma sylabicznego i następnie, alfabetu. Wciągają odbiorców w poszukiwanie najlepszych sposobów zapisywania języka. Pytają np.:

Czy mówi się: stonie pity woda?
Ale jak narysować wyraz: **wodę**?
Jak narysować wyraz: **meگو**?

W lingwistycznych wyjaśnieniach znajdujemy sporo nadmiernych generalizacji, a niekiedy nawet błędów. Linie rozwoju pisma były, naturalnie, znacznie bardziej skomplikowane, ich geograficzna lokalizacja mniej jednorodna, opisane postaci nie mogły być spokrewnione, zaś same przykłady tekstów w poszczególnych językach i notacjach to stworzone na potrzeby książki falsyfikaty. Inna rzecz, że skrótowa, przystępna prezentacja dróg rozwoju pisma bez jakichkolwiek uogólnień i uproszczeń jest chyba niemożliwa. Nie idzie zresztą o akademicki wykład, ale o zaciekawienie dzieci historią jednego z kluczowych wynalazków ludzkości. Na dobrą sprawę trudno się też dziwić, że Indianie i Sumerowie dzielą na zgłoski... polskie słowa.

Publikacjom Themersonów zarzuca się czasami redundancję słowa względem obrazu⁵³. Nawet w tak ściśle werbowizualnej pracy niekiedy całkowicie wystarczający – z perspektywy poznawczej, nie estetycznej – byłby tylko opis lub tylko rysunek. Zdarzają się np. ilustracje o funkcji przede wszystkim dekoracyjnej. Niemniej, znacznie częstsze są sytuacje, gdy tekst bez obrazu jest niepełny, niejasny i po prostu nie na miejscu. Dopiero werbowizualny komunikatów pozwala na współudział "wizoczytelników" w odkrywaniu (!) pisma.

Najciekawsze w perspektywie intermedialności i interaktywności okazują się układy rebusowe, "ćwiczenia" zadawane czytelnikom. *Narodziny liter* są pod tym względem bogatsze od *Jacusia*. Wyraźnie antycypują współczesne publikacje dla dzieci – także te multimedialne – nastawione na współudział odbiorców, ich kreatywność i otwartość umysłu. Autorzy nie oddali nam wcale do rąk dzieła w pełni gotowego – czytelnik zdaje sobie sprawę, że póki nie rozszyfruje tekstu ukrytego pod obrazkami, kompozycja pozostanie niedomknięta. A przewijająca się przez kolejne kartki (i jednocześnie – czasy i sposoby zapisu) historyjka o słoniach – niedokończona:

Jeszcze bardziej bezpośrednio zaproszenie do kontaktu i interakcji⁵⁴ zapisano na ostatniej stronie książki: "Napiszcie, proszę, jak się Wam ta książka podobała. / AUTOR / Adres: Warszawa, ul. Królewska 20"⁵⁵.

Przedwojenna krytyczka, Debora Vogel, pisała o *Poczcie i Narodzinach liter*:

rehabilitowały [...] dookolną, zbanalizowaną już i zmechanizowaną codzienność, jak pismo czy komunikację: sprawy już ustalone w życiu i przyjęte jako samo przez się zrozumiałe., tak że trzeba odkrywać na nowo ich "cudowność" i poetyckość, odgrzebywać ją spod grubej warstwy przyzwyczajenia i nieodłącznego stępienia na walory poetyckie tych codziennych akcesoriów życia⁵⁶.

⁵³ M. Bednarek, *Awangardowe eksperymenty w prozie Stefana Themersona*, [w:] S. Wystouch, B. Przymuszała (red.), *Ruchome granice literatury*, PWN, Warszawa 2009, s. 92-93.

⁵⁴ Zob. także na ten temat: Prodeus, op. cit., s. 26. Prodeus pisze: "Aktywny udział czytelnika w tworzeniu dzieła stanie się jednym z założeń twórczości Themersonów. Artyści podkreślali to przy okazji swoich filmów, a w eseju Stefana Kurt Schwitters *on a Time Chart* jest nawet 'miejsce na to, co czytelnik sam uzna za stosowne'" (ibidem, s. 27).

⁵⁵ W reprimie dodano: "A teraz adres jest taki: Themerson Archive, 12 Belsize Park Gardens, London NW34LD".

⁵⁶ Vogel, *Legenda współczesności*, cit, s. 41-46.

Wkrótce Umu został naczelnym pisarzem plemienia. Objaśniał ludziom, jak powinni czytać jego obrazkowe pismo —

— Spójrzcie, jakie to łatwe — mówił Umu — należy wymawiać tylko pierwsze sylaby. Przeczytajcie!



Walory poetyckie Themersonowskich kompozycji, ich zdolność ujawniania "cudowności" spopularyzowanych wynalazków tkwi właśnie między słowem, obrazem, obrazem słowa. W przestrzeni, która bardzo silnie i bardzo różnorodnie anektuje odbiorcę⁵⁷.

Mariusz Pisarski następująco definiuje rodzaj interaktywnej zabawy – "interaktywkę" (odnosząc się, naturalnie, przede wszystkim do środowiska cyfrowego):

⁵⁷ Książkowy *Pan Tom* nie pozostawia miejsca na rysunkową czy tekstową inwencję odbiorców, niemniej – zaproponowano tu jeszcze inne wyjście w stronę interaktywności. Książkę "sprzedawano z kompletem specjalnych klocków, z których można było samodzielnie zbudować domek" (Prodeus, op. cit., s. 28).

Interaktówką byłoby takie dzieło (program), które do tradycyjnej lektury lub projekcji dodaje elementy interakcji w postaci eksploracji, zabawy lub zadań konfiguracyjnych, zaprogramowanych w warstwie kodowej i sterowanych z warstwy operacyjnej – interfejsu. Aktywność odbiorcy w interaktówce przybiera postać wielostopniowej rozgrywki, od eksploracji poprzez konfigurację po współautorstwo⁵⁸.

Nie mam wątpliwości, że Themersonowie chcieli zagrać z młodymi "widzoczytelnikami" właśnie w proste, choć zaskakująco erudycyjne, książkowe "interaktówki"⁵⁹. Projekty prototypowe prawie nigdy nie są wolne od błędów. Z wielu powodów są jednak dla późniejszych badaczy najciekawsze.

W tym miejscu można by rozpocząć kolejną opowieść – np. o filiacjach *Pana Toma, Był gdzieś haj taki kraj* czy późniejszych, powojennych Themersonowskich publikacji dla dzieci z liberaturą. To już jednak temat na kolejny szkic, nieskoncentrowany tak silnie na intermedialności i interaktywności. Pomysły Franciszki i Stefana Themersonów zrealizowane w książkach dla młodych "widzoczytelników" prowadzi mogą w wiele miejsc najwspółczesniejszej refleksji o kulturze (np. wprost do nurtu nowej humanistyki z jej zainteresowaniem "realną kulturą partycypacyjnego działania"⁶⁰). Szczęśliwie to ścieżki coraz tłumniej uczęszczane przez badaczy i samych twórców kultury.

Powróćmy jeszcze na chwilę do intermedialności i interaktywności. Nie sposób opisywać dzisiejszych wielomediálních splotów i różnotworzywowych interakcji bez świadomości wielkiej, choć nierzadko ludycznej, pracy wykonanej przez artystów Wielkiej Awangardy. Bez przesady stwierdzić można, że bez awangardowego eksperymentarstwa nie byłoby dzisiejszej intermedialności. Interaktywność przywędrowała do współczesności trochę innymi ścieżkami. Twórcy awangardowi nie mieli tu jeszcze wielkiego pola do popisu, w znacznej mierze ze względów technologicznych. Nie znaczy to jednak, że nadchodzącej ery sztuki interaktywnej nie przeczuwali.

U Themersonów to, co najciekawsze, bardzo często "staje się" między mediami. W centrum interakcji słów, obrazów, obrazów liter znajduje się włączony w zabawę w rozumienie świata odbiorca. Pozwolono odcisnąć własną

⁵⁸M. Pisarski, *Czar interaktówek. Być (z) dzieckiem w środowisku cyfrowym*, [w:] G. Leszczyński, H. Gawrońska (red.), *Słowo na terytorium sztuki dziecka*, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, Poznań 2013, s. 225.

⁵⁹Pisarski wspomina zresztą o analogowych formach uaktywniania czytelników – właśnie w książkach dla dzieci (ibidem, s. 226). O grach komputerowych, których podstawą były książki – zob. ibidem, s. 231; <http://techsty.art.pl/aktualnosci/2012/animart.html> [dostęp 6.02.2018].

⁶⁰R. Nycz, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 11. Tekst Nycza wchodzi, notabene, w ciekawy dialog z Themersonowskim "byciem czasownikiem", "dzianiem się" i działaniem (zob. np. S. Themerson, *Jestem czasownikiem, czyli zobaczyć świat inaczej*, Dom Kultury w Płocku, Klub Artystyczny Płocczan, Płock 1993, szczeg. s. 5).

sygnaturę na "dziejącym się" na nowo w każdym odczytaniu i zobaczeniu dzieła. Międzywojenna działalność tej pary artystów intrygująco zapowiedziała dalsze eksperymenty z intermedialnością i interaktywnością⁶¹.

Zakończmy analizy słowami "klasyka intermedii", Dicka Higginsa:

To właśnie jest sprzecznością tkwiącą w terminie "intermedia": umożliwia on wniknięcie w dzieło, które w przeciwnym razie wydaje się niejasne i nieprzeniknione, lecz jeśli wniknięcie w nie nastąpi, wtedy nie ma potrzeby rozwodzić się dłużej nad jego intermedialnością⁶².

⁶¹ Pewna (wcale nie najliczniejsza) grupa powstających dziś w Polsce i w Europie książek dla dzieci (a w ostatnich latach to bardzo dynamicznie rozwijająca się dziedzina) realizuje zapowiedzi interaktywności i intermedialności znane m.in. z prac Themersonów. Barwne, wielokształtne, konceptystyczne prace rozgrywają wielorakie napięcia między słowem i obrazem – nierzadko są to relacje równie silne, równie nierozzerwalne i równie głęboko sensotwórcze, jak u Themersonów. Naturalnie osobną, ogromną dziedziną, jest komiks – i tu wskazywać można przeróżne (niekoniecznie "wptywologiczne") Themersonowskie antecedencje. Nie znalazłam jednak dotąd prac proponujących dwuwymiarowy werbowizualny eksperyment głębszy niżli ten Themersonowski. Z całą pewnością jednak szukać należy także w przestrzeniach multimediów, nowych mediów, sztuki interaktywnej. Zob. np. H. Hellige, R. Klanten (red.), *Little Big Books. Illustrations for Children's Picture Books*, Gestalten, Berlin 2012, s. 15, 74, 82, 84-85, 90-91, 114-115 (*Wszystko gra* Anny Czerwińskiej-Rydel i Marty Ignerskiej, Wytwórnia 2011); P. Mogilnicki, *Nie ma się co obrażać. Nowa polska ilustracja*, Karakter, Kraków 2017, s. 42, 43, 58-60, 127, 152-154, 224-225, 247, 252, 294-296. W podobnej perspektywie widzieć można książki Iwony Chmielewskiej (np. *Kłopot*, Wytwórnia, Warszawa 2016) czy wtórnie "utekstowiony" Cyrk (prace polskich grafików, teksty Macieja Byliniaka, opracowanie graficzne Grażki Lange, Muzeum Plakatu w Wilanowie-Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2012).

⁶² Higgins, *Intermedia*, cit., s. 132 (fragment dopisany w r. 1981).