



Opublikowano:
31.12.2025

Marta Rakoczy

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-7967-2939>

***Narodziny liter* Themersonów: kombinatoryka typograficzna dla najmłodszych a nowoczesne projekty wychowawcze**

The Themersons' *The Birth of Letters*: Typographic Combinatorics for the Youngest and Modern Educational Projects

Abstract: This article explores the intellectual potential of Franciszka and Stefan Themerson's book *The Birth of Letters* (*Narodziny liter*), analysing it as a significant narrative of Polish modernity and challenging adultist stereotypes that tend to view children's literature as infantile and as a marginal aspect of these authors' work. The main thesis of the work stems from the conviction that *The Birth of Letters* is not merely an avant-garde logovisual narrative about the origins of writing systems and the development of visual-written communication. It is also a narrative based on graphic-verbal combinatorics, immersed in various patterns of socialisation into culture and visual communication; patterns which can be seen as either repeated or subverted, depending on whether we view them from the perspective of an adult or a child. This narrative also draws on various themes emerging in the pedagogy and psychology of the time – related to civic education, art as active observation and the systematisation of perception, and typography as a tool for overcoming the opposition between reproduction and creation, body and mind, and man and machine.

Keywords: Franciszka and Stefan Themerson, childhood, children's literature, modern typography, cultural history of the avant-garde

Abstrakt: Artykuł jest poświęcony potencjałowi intelektualnemu książki Franciszki i Stefana Themersonów *Narodziny liter*, analizowanej jako ważna narracja polskiej nowoczesności oraz wbrew adultystycznym stereotypom, które nakazują postrzegać literaturę dla dziecka jako infantylną i stanowiącą raczej margines twórczości tych autorów. Główna teza pracy wynika z przekonania, że *Narodziny liter* są nie tylko awangardową opowieścią logowizualną o początkach systemów pisma i rozwoju komunikacji wizualno-piśmiennej. Są także opowieścią opartą na kombinatoryce graficzno-słownej, zanurzoną w rozmaitych wzorcach socjalizacji do kultury i komunikacji wizualnej; wzorcach, które można uznać za powtarzane lub podważane w zależności od tego, czy przyglądać się im będziemy z perspektywy dorosłego czy dziecka. Opowieść ta sięga również po różne wątki pojawiające się w ówczesnej pedagogice i psychologii – związane z wychowaniem obywatelskim, sztuką jako aktywną obserwacją i systematyzacją percepcji oraz typografią jako narzędziem przełamywania opozycji między reprodukcją a twórczością, ciałem a umysłem, człowiekiem a maszyną.

Słowa kluczowe: Franciszka i Stefan Themersonowie, dzieciństwo, literatura dziecięca, typografia nowoczesna, kulturowa historia awangardy

Wprowadzenie

Literatura dla najmłodszych – również ta autorstwa twórców awangardowych – długo była traktowana po macoszemu, zgodnie z adultystycznymi stereotypami, które infantylizują i pedagogizują narracje przeznaczone dla dzieci, oraz zgodnie z dychotomią dojrzałego, ukształtowanego podmiotu i niedojrzałego, niegotowego dziecka, którą krytykowała europejska awangarda, zafascynowana dziecięcością i młodością. W tekście tym chciałabym nie tylko pokazać intelektualny potencjał książek tworzonych przez Themersonów – problematyzujących przekaz kierowany do dziecka – lecz także zinterpretować funkcje oraz znaczenie zabaw kombinatorycznych ze znakiem graficznym i słowem obecnych w *Narodzinach liter*. Ponadto chciałabym zanalizować związek owych eksperymentów z nowymi dyskursami psychologicznymi i metodycznymi dotyczącymi rysowania i pisania, lub szerzej: wychowania wizualnego. Inaczej mówiąc: artykuł odnosi się do Themersonowskiej inicjatywy zaangażowania awangardy w sztukę dziecka i dla dziecka – ich zainteresowań eksplorowanych od kilku lat przez Beatę Gromadzką (2019) czy Beatę Śniecikowską (2018, 2019), która dowartościowuje polimedialność książek Themersonów jako „artystycznie i intelektualnie śmiałą, niekiedy aż bezkompromisową”, a zarazem wyrażającą „spokojne, pełne uwagi podejście do odbiorcy” (Śniecikowska, 2018, s. 50).

Towarzysząca mi perspektywa przekracza paradygmat kierunku metodologicznego, z którym jestem zasadniczo związana, a więc nowych studiów nad dzieciństwem. W niniejszym tekście zatem nie chodzi wyłącznie o to, by docenić i uwypuklić społeczną oraz polityczną pozycję dziecka w obszarze kultury, szukając twórców i inicjatyw zaangażowanych w jej wzmocnienie, a także w konstruowanie narzędzi emancypacji dzieciństwa. Moja teza jest nieco inna. Twierdzę, że marginesy sztuki – kwalifikowane długo właśnie jako marginesy – pozwalają z perspektywy peryferyjnej spojrzeć w odświeżający sposób na sztukę jako taką: również tę głównonurtową, przeznaczoną dla dorosłych. A w dalszej kolejności – pozwalają one zastanowić się nad kryteriami wartościującymi coś jako eksperyment lub definiującymi tekst jako eksperymentalny. Innymi słowy: sądzę, że *Narodziny liter* są nie tylko awangardową opowieścią logowizualną o początkach systemów pisma. Są także opowieścią zanurzoną w rozmaitych mocno uwewnętrznionych wzorcach socjalizacji do kultury i komunikacji wizualnej; wzorcach, które uznamy za powtarzane lub podważane w zależności od tego, czy przyglądać się im będziemy z perspektywy dorosłego czy dziecka. Owe wzorce kontestowano w wielu inicjatywach badawczych i filozoficznych epoki. A Themersonowie potrafili inicjatywy te wizualnie wzmocnić i rozwinąć.

Zabawa, nauka, twórczość

Książki Themersonów – jak słusznie zauważa Beata Gromadzka (2019, s. 12) – były na tle ówczesnej literatury dziecięcej wyjątkowe. Eksperymentowały z formą logowizualną, w ramach której obraz nie pełnił podrzędnej funkcji ilustracyjnej, ale był osobnym nośnikiem i katalizatorem znaczeń rzucających nowe światło na sam tekst. Projekty Themersonów dla najmłodszych wiązały się również z podkreśleniem roli zabawy i samodzielności. Miały dostarczać dziecku przystępnie oraz ciekawie napisanej treści, a przy tym zawierać elementy gry i łamigłówek, dawać pole do mniej lub bardziej swobodnych poszukiwań, pozbawionych prostego dydaktyzmu.

Oczywiście powiązanie dzieciństwa z twórczością, także intelektualną, a przede wszystkim – ze swobodną zabawą, miało w kulturze zachodniej długie tradycje. Sięgały one ukonstytuowanego za sprawą Jeana-Jacques'a Rousseau mitu autentycznej, przedcywilizacyjnej istoty wyrażającej się nie tyle poprzez systemy komunikacji – które zakładają intersubiektywne, przyswajane w toku socjalizacji, normy łączące znaki i znaczenia – ile poprzez spontaniczną autoekspresję, nieuwarunkowaną narzucenymi normami. Ścisłe utożsamienie dzieciństwa z zabawą jako praktyką holistyczną, stanowiącą twórczą aktywność woli, uczucia i umysłu, przewijało się przez wiele kanonicznych i niekanonicznych tekstów pedagogiki nowoczesnej. Ich autorzy przyjmowali nie tylko, że w zabawie manifestuje się autentyczne dziecko, ale też – że można z niej uczynić narzędzie jego projektowania: wpływania na przyszły los jednostki, a w dalszych krokach – formowania społeczeństwa przez odpowiednie zabawy i towarzyszące im artefakty.

Wraz z postępami psychologii rozwojowej temat dziecięcej zabawy jako twórczości eksplorowano coraz bardziej metodycznie. Psychologia rozwojowa usiłowała zrekonstruować mechanizmy psychicznej konstytucji człowieka, gdyż ów proces prowokował pytanie o to, jak można weń interweniować i w jaki sposób podmiotowość ludzką można mniej lub bardziej kreować albo przynajmniej zrozumieć skalę rządzących nią uwarunkowań. Zagadnienie zabawy badano także na gruncie polskim, na którym od końca XIX wieku rozwijała się refleksja nad wychowaniem, pozostająca w rezonansie z pedagogiką europejską i amerykańską. Przykładowo, książka Ellen Key *Stulecie dziecka* – jeden z ważnych impulsów demokratyzacji oraz emancypacji twórczości najmłodszych – była tutaj znana stosunkowo wcześnie. Głośnego oddźwięku doczekały się też dzieła Johna Ruskina i Johna Deweya, a temat sztuki przeznaczony dla dziecka jako podstawy wychowania estetyczno-obywatelskiego zaczęto gruntownie opracowywać jeszcze przed odzyskaniem niepodległości przez Polskę, czego dowodzi chociażby książka

znanej Themersonom Janiny Mortkowiczowej (1903) poświęcona wychowaniu estetycznemu dzieci.

Zabawa – jak pisał Dewey – nie jest tożsama z „dokazywaniem”, stanowi bowiem twórczą działalność poznawczą, otwartą na modyfikację i doświadczenie. Także w ujęciu Janusza Korczaka (Henryka Goldszmita) ma ona charakter intencjonalny, opiera się na zaangażowaniu niezbywalnym dla wszelkiej twórczości. Zabawa – zauważał Korczak (2012, s. 108) – to „praca dziecka”, a zatem czynność poważna, której należy się równie poważne traktowanie. Jest nie tylko kreatywnym, ale też świadomym wysiłkiem na rzecz wszechstronnego rozwoju i dlatego jej obserwacja wydaje się najlepszym laboratorium badawczym, jakie można sobie wyobrazić. „W okresie wczesnego dzieciństwa – pisał z kolei Dewey (1972, s. 283) – nie istnieje ściśle rozgraniczenie między zabawą i pracą”. Dlatego dzieci „rwą się do czynnego udziału w zajęciach innych osób”: „chcą pomagać dorosłym, uczestniczyć w ich celowych pracach, takich jak nakrywanie do stołu, [...] dogłądanie hodowlanych zwierząt” (Dewey, 1972, s. 283). Prawdziwa zabawa – twierdził amerykański filozof – nie może być bezwiedna, automatyczna, bezrefleksyjna, nie może polegać na narzuconym reprodukowaniu wyuczonych czynności.

Jak widać, przekonanie Themersonów, że dziecko powinno względnie swobodnie zapoznawać się z treścią książki – nie zawsze w linearnym porządku, lecz szukając w niej tego, co je interesuje – było mocno ugruntowane w dyskursach epoki, choć stosunkowo rzadko realizowane w sztuce przeznaczonej dla najmłodszych odbiorców. Dokonanie awangardystów polegało na wdrożeniu tych idei w życie, a właściwie ich twórcze, słowno-wizualne opracowanie. Pomysły awangardystów były również bardzo bliskie poszukiwaniom, które toczyły się wtedy w psychologii rozwojowej, budowanej między innymi przez Stefana Baleya. Psychologa – warto dodać – mającego też ścisły kontakt z ówczesnym polem sztuki.

Rysunek, percepcja, analiza

Wychowanie wizualne na początku XX stulecia przebiegało w Polsce pod silnym patronatem Rousseau, Ruskina i Johanna Pestalozziego. Byli oni przekonani, że rysowanie – a właściwie wszelkie kreślenie linii – stanowi nie tyle przyswajaną wraz z wiekiem umiejętność odwzorowywania obrazu, ile twórczą, systematyczną naukę obserwacji, która z kolei nie jest pasywną recepcją bodźców wizualnych, lecz ich aktywnym porządkowaniem. Przekonanie to znalazło wyraz w wielu demokratycznych projektach wychowawczych tamtego czasu. Jednym z nich była inicjatywa realizowana przez Różę i Karolinę Agassi, które w swoim przedszkolu wprowadziły system oznak wizualnych dla każdego, jeszcze

niepiśmiennego dziecka. Przyjęły, że oznaki te – kreślone samodzielnie przez dzieci, umieszczane na przedmiotach i rozpoznawane jako własne – tworzą „terminologię obrazkową”, która nie tylko stanowi dobry wstęp do nauki kodów wizualnych, z piśmem włącznie, ale też pozwala dziecku lepiej organizować przestrzeń i swoje miejsce w grupie (Radice, 1978, s. 472; Rakoczy, 2017, s. 34–35).

W tym samym czasie mechanizmami percepcyjnymi zajmowały się coraz intensywniej zarówno filozofia, jak i nauki szczegółowe, podejmujące pytania o to, w jaki sposób procesy cielesne – percepcyjno-motoryczne – z jednej strony decydują o konstytucji podmiotowości, z drugiej zaś mogą być przez nią refleksyjnie kontrolowane. Jeśli chodzi o edukację kierowaną do dzieci, w wielu koncepcjach z początku XX wieku rysunek – o czym pisze Julia Harasimowicz (2023, s. 57–58), śledząca załążki wychowania estetycznego w polskiej nowoczesności – zaczęto traktować jako formę masowego kształtowania habitusu narodowego lub społecznego, jako narzędzie budowania umiejętności dostrzegania piękna w naturze i sztuce oraz wydobywania impulsów artystycznych do celów zbiorowej twórczości. Już pod koniec wieku XIX powstały opracowania naukowe dotyczące dostosowania materiałów wizualnych do percepcji dziecięcej. Samą umiejętność rysowania zaczęto postrzegać w kategoriach ćwiczenia, które „wyswobodzi się z medium artystycznego”, aby stać się „powszechne dla wszystkich członków społeczeństwa, przede wszystkim przyszłych pracowników i wytwórców” (Harasimowicz, 2023, s. 62).

W inspirowanym koncepcjami Ruskina ujęciu Janiny Mortkowiczowej, zawartym w jej kanonicznej książce *O wychowaniu estetycznym* z 1903 roku, praca ręki miała sprząć się z pracą umysłu i serca. Tym samym wychowanie estetyczne miało służyć ogólnej, również moralnej, odnowie społeczeństwa. Ze względu na ścisły, związany z industrializacją, podział pracy na fizyczną i umysłową w owym społeczeństwie ciało, także to piszące i rysujące, zaczęło być postrzegane jako narzędzie biernej, odtwórczej reprodukcji: wykonywania poleceń umysłu człowieka lub tzw. klasy umysłowej. Właśnie dlatego autorka upominała się o demokratyzację wychowania estetycznego. Uważała je za istotny środek harmonizowania i dopełniania się „dążeń do dobrobytu ekonomicznego i podniesienia się intelektualnego i moralnego mas”, „uprzystępniania i ułatwiania zdobyczy zarówno materialnych, jak i idealnych wszystkim najbujniej i najowocniej [...]” (Mortkowiczowa, 1903, s. 74). Podobnie jak Ruskin twierdziła, że kontakt ze sztuką pozwoli działać na rzecz społecznej wrażliwości, o którą zabiegali później mocno w swoich pracach Themersonowie. W zasadzie wszyscy zajmujący się wychowaniem do sztuki łączyli ją z dobrem wspólnym całej ludzkości. Ludzkość czynili też ważnym tematem w *Narodzinach liter* Themersonowie. Celowo prezentowali

ją w różnych epokach i kulturach jako zbiorowość, która stale i wszędzie dąży przede wszystkim do porozumienia, a dzięki nowoczesnym narzędziom komunikacji może je w końcu osiągnąć.

Związek między percepcją estetyczną i moralną dostrzegali w swoich badaniach także Stefan Baley – znany Stanisława Ignacego Witkiewicza i do pewnego stopnia promotor literackiego debiutu Brunona Schulza. Jak wielu psychologów nowoczesności, od Williama Jamesa po Johna Deweya, uważał podmiotowość za zasadniczo plastyczną, dlatego rozpoczął konsekwentną pracę badawczą nad zagadnieniem „wychowalności”, którą utożsamiał z „wyćwiczalnością”. Według Baleya (2018, s. 143), zanim zaczniemy projektować jakiegokolwiek treści wychowawcze dla dziecka, należy przyrzeć się jego fascynującej zdolności do uczenia się, a jednocześnie nabywania wprawy. Badacz uznał, że owa zdolność jest nie tylko twórcza, lecz także zindywidualizowana, wobec czego nie istnieje wychowalność i wyćwiczalność ogólna (Baley, 2018, s. 144). Teza ta miała, rzecz jasna, duże znaczenie dla swobody i autonomii w projektowaniu wszelkich praktyk, artefaktów i treści kierowanych do dziecięcego odbiorcy. A z nich właśnie korzystali awangardysty.

Baley nie tylko zgłębiał kwestie postrzegania, poznania i wizualności, ale też zastanawiał się nad ich związkiem z ciałem, a w konsekwencji promował kategorie ideoplastyki i ideomotoryki. Systematycznie pytał o źródła ciekawości, stosunek zainteresowania do uwagi oraz o momenty przewyższania nowości, niezwykłości i zagadkowości jako „istotne czynniki ciekawości i zainteresowania” (Baley, 2018, s. 152–154). Przeprowadzał również badania nad etyką i estetyką dzieci w wieku przedszkolnym. Próbował ustalić, jak definiują one piękno i brzydotę, a także w jaki sposób i dlaczego łączą w ich opisie kwalifikacje społeczne, moralne i estetyczne. Aby to zbadać, sięgał po wizualną twórczość najmłodszych. Rozwodził, jak dzieci rozróżniają przedmioty poprzez obrysowywanie ich konturem – a zatem jak poznanie i obserwacja wiążą się z intencjonalnym kreśleniem linii służącej twórczemu eksplorowaniu danego przedmiotu. Zauważał, jak rozmaicie dzieci owo zadanie wykonują. Interesowało go, w jaki sposób rysowanie utożsamia się z kreatywną analizą pola postrzeniowego, dlaczego nie jest wyłącznie gestem wizualnego odwzorowania, lecz raczej aktywnym szukaniem specyfiki tego, co widziane, za pomocą oka i ręki oraz w jakim stopniu barwa jest dla najmłodszych podstawową – przed wielkością i kształtem – kategorią porządkowania percepcyjnego. Pisał również o wychowaniu obywatelskim i o walorach zindywidualizowanego podejścia do ucznia. Szkoła, jego zdaniem, powinna „prowadzić listę sytuacji, w których mogą się ujawniać różne cechy jej wychowanków”, i na tym dopiero należy „oprzeć program wychowawczy” (Baley, 2018, s. 180).

Dla projektowania wychowania obywatelskiego znaczenie miało wiele jego badań. Podczas jednego z nich psycholog poprosił dzieci w wieku przedszkolnym o narysowanie postaci brzydkiej i ładnej, a także o uzasadnienie swoich wyborów wizualnych. Sporo dzieci wyjaśniało, dlaczego ktoś jest brzydki, pokazując przedstawioną na własnym rysunku nieproporcjonalność lub asymetryczność sylwetki tego człowieka. Ale sporo wskazywało też jego braki materialne: nieposiadanie butów, kapelusza, koraliików, paska lub pierścionka, a więc elementów garderoby, które nie były wcale w II RP oczywistością. Dzieci kojarzyły brzydotę z biedą czy niepełnosprawnością i płaczem, piękno natomiast – z uśmiechem, pewnością siebie oraz zamożnością, posiadaniem ładnych, w ich mniemaniu, rzeczy: samolotu, domu z drzewami lub łąką, gdzie rosną kwiaty. W jednej z wypowiedzi chłopiec wspomniał o „brzydkiej” postaci jako proszącej o zapomogę: „co chodzi po proszonymu” (Baley, 2018, s. 324). Brzydki to również, według badanych dzieci, nieposłuszny i brudny: taki, który „trzyma palec w buzi”.

Oczywiście kwalifikacje te mówiły dużo o kapitale ekonomicznym i kulturowym dzieci, z którymi rozmawiano, oraz o dystynkcjach klasowych uwewnętrznionych przez nie już w wieku przedszkolnym. Mówiły też jednak o tym, że kategoryzacje etyczne i estetyczne mogą się przecinać w różnorodny sposób, a praca nad tematem brzydoty i jej ocen jest również pracą z zagadnieniem wrażliwości społecznej i różnic, które tak interesowały Themersonów, konsekwentnie podejmujących w swoich książkach wątek demokratyzacji i egalitaryzacji jako najważniejszych, także obywatelskich, wyzwań nowoczesności. Rysunki badane przez Baleyą były, rzecz jasna, dokumentem jednego z wybranych dziecięcych obrazów świata, gdzie etyka i estetyka ściśle do siebie przylegały, ale w sposób, który został do pewnego stopnia zaprojektowany przez dorosłych i który na stereotypach społecznych budował postawy silnego wartościowania. Prace dzieci prowokowały zatem pytanie, jak inaczej można by o świecie opowiedzieć. I jak opowieść tę przedstawić młodym.

Narodziny liter i opowieść o początku cywilizacji

Aby uświadomić dzieciom ewolucję systemów pisma, Themersonowie pokazywali rozwój piśmienności od pisma obrazkowego po pismo alfabetyczne. Przedstawiali historyczny wynalazek zasady rebusu, która polega na tym, że obraz oznaczający desygnat materialny lub pojęciowy zaczął oznaczać jego fonetyczny odpowiednik, a następnie poprzez linearne zapisanie fonetycznych ekwiwalentów wypowiadanych słów ekwiwalenty te zaczęły podlegać kombinatorycznym przesunięciom. Wyrazy były dzielone na sylaby, a sylaby w nowym połączeniu zaczęły tworzyć nie tyle

sumy słów, ile zdania wyposażone w składnię, czyli pełny – jak mogłoby się wydawać – odpowiednik języka mówionego.

Przykład, który miał to ilustrować – przypisywany w książce Themersonów prehistorycznym czasem praprawnuka wodza Kishkekemunazee – wyglądał następująco. Prezentowali oni ciąg obrazków symbolizujących pojęcia: „Kot Koza Słoń Kocięta”, których zapis po rozbiciu na sylaby i po operacjach na fonetycznych odpowiednikach części słów układał się w zdanie rozkazujące „Kotko, zasłoń kocięta”. Inną zasadą ewolucji pisma była zasada graficznej reprezentacji obecna w ideogramach przedstawiających pojęcia. Ideogramy w toku przemian zaczęły symbolizować pierwsze głoski słów, które oznaczały. Właśnie dzięki temu znak zaczął być literą – znakiem graficznym alfabetu.

Narracja Themersonów pozostawała w zgodzie z ewolucjonistycznymi narracjami o historii pisma ukonstytuowanymi pod koniec XIX wieku i rozwijanymi na początku wieku XX oraz mającymi kontynuację w tzw. wielkiej teorii piśmienności w drugiej jego połowie (Rakoczy, 2022b). Oczywiście współcześni antropolodzy piśmienności doskonale zdają sobie sprawę, że ewolucjonizm ten jest nie do utrzymania, głównie z powodu obecnego w nim etnocentryzmu, niedoceniań kulturowych możliwości związanych z systemami ideograficznymi, a także nieuprawnionego przekonania o wyższości medium słowa nad obrazem. Jednak dowartościowanie alfabetu u Themersonów miało inne podstawy. Po pierwsze, stanowiło pochodną awangardowego promowania zasad demokratyzacji i ekonomii zapisu, które według nich wiązały się z pismem alfabetycznym, nawet jeśli w jego społecznym użyciu długo były nieobecne, a sama piśmienność pozostawała kapitałem kulturowym wąskiej elity. Po drugie, nacisk kładziony na możliwości alfabetu wynikał u Themersonów z jego większego potencjału kombinatorycznego.

Z liter – czysto umownych znaków głosek – można budować o wiele swobodniej obraz symbolizujący ich znaczenie, również w sposób skonwencjonalizowany, choćby za pomocą diagramu. Przejawów świadomości tego i jej wykorzystania – o czym przypominał choćby Tomasz Majewski – znajdziemy w książkach Themersonów sporo. Przykładowo „w *Pan Tom buduje dom* słowa na wzór typografii dadaistycznej są zasysane przez pompę, tłoczone przez nią bądź płyną przez rurę wodociągową do góry, ustawiają się w słupek wraz ze stołem, szafą, stolikiem, krzesłem i taboretami” (Majewski, 2011, s. 33). Z kolei „[w] *Jacusiu w zacczarowanym mieście* układ znaków na stronie może mieć także wartość dźwiękonaśladowczą (różne wielkości czcionek oddają dynamikę) i być »diagramem« procesu rozchodzenia się fali dźwiękowej, np. dzwoniących/dudniących tramwajowych szyn”. A zatem – konkluduje cytowany badacz – „miejscami jest to wysokiej próby poezja konkretna” (Majewski, 2011, s. 33),

dążąca do tego, by rozbić „tak zwaną harmonię drukowanej strony” (Gassner, 2017, s. 110).

W pracach Themersonów, jak sędzę, nie chodziło jednak o eksperyment estetyczny, lecz o projektowanie oryginalnych form percepcji, które zarazem były zakorzenione w nowoczesnej psychologii i pedagogice, a także w nowych technologiach implikujących pojawienie się w latach dwudziestych w przemyśle kinowym i reklamowym tzw. typografii kinetycznej (Post, 2017). Już na początku wieku XX Lew Wygotski odkrył, że na pierwszym etapie swojej edukacji dzieci nie rozróżniają czynności rysowania i pisania, są bowiem bardziej zainteresowane procesem kreślenia linii, śladami swoich aktywności motoryczno-wizualnych, czyli związkiem między znakiem a ruchem ciała, niż mechanizmem reprezentacji lub też związkiem między znakiem a tym, co on przedstawia.

Mniej więcej w podobnym czasie na gruncie pedagogiki Maria Montessori opracowała metodę kombinatoryki literowej, opartą na ustawianiu liter na osobnych kartonikach poddających się gestywnym manipulacjom. Wyłonienie ich z wizualnego ciągu związanego z zapisem odręcznym, w którym litery stanowią z reguły połączone ze sobą całości, było z pewnością podyktowane logiką typograficzną. Polega ona na rozumieniu słów jako struktur złożonych z liter – pojedynczych atomów, rozmieszczonych linearnie i decydujących o postrzeganiu zamkniętych układów wizualnych w postaci drukowanych znaków jako podstawowych elementów wszelkich wypowiedzi językowych. Jednak potraktowanie liter jako osobnych części dalekie było od myślenia o druku jako niematerialnym medium wizualnym, oderwanym od pracy ręki. Metoda ta uruchamiała możliwość dotyku, zwłaszcza że Montessori zachęcała do sprawiania, by faktura kartoników stanowiła odrębne doświadczenie sensoryczne dla dziecka. Lokowała więc percepcję liter w pamięci nie tyle oka, ile ręki, co wiązało się ze stosownym wrażeniem cielesnym, a w literze pozwalało dostrzec rzecz. Omawiana metoda okazuje się wyzwaniem intelektualnym do dziś, skoro nawet współcześni antropolodzy w rodzaju Tima Danta podkreślają niezbywalną różnicę między rzeczami a znakami typograficznymi. Zakładają bowiem, że tym ostatnim brakuje wieloznaczności, która cechuje rzeczy, i że są one nie tylko jednoznaczne, ale też niematerialne, bo dwuwymiarowe (Dant, 2007, s. 16).

W owym polu kombinatorycznych i gestywnych doświadczeń mieściło się również awangardowe projektowanie typograficzne. Awangarda traktowała typografię jako „przedłużenie ludzkich zmysłów” (Karpowicz, 2013, s. 184), wykorzystywała niecodzienne dla niej formy ekspresji, w postaci choćby koloru lub barwnej powierzchni, i przyjmowała, że „typograficzne słowo przeznaczone i skierowane do dzieci zachowuje swój mityczny związek z rzeczą, do której się odnosi” (Karpowicz, 2013, s. 181).

Themersonowskie zabawy polegały więc nie tylko na eksperymentalnym układaniu liter, głosek i sylab, lecz także na grze z relacją między tekstem a obrazem oraz ze standardami typografii i składu. Przypominali oni, że „we wczesnej fazie druku, i dzisiaj jeszcze, drukarze wybierali czcionki pojedynczo i upychali je w przedmiot zwany wierszownikiem [...]” (Themerson, 1978, s. 40). Układ czcionek, czyli liter, nie wynikał zatem z rzekomo naturalnego linearnego myślenia i mówienia. Był, według przywołanego artysty, efektem zadanej językowi przemocy: opresji wtłaczania go w równe rzędy likwidujące jego związki z innymi, pozajęzykowymi kanałami ekspresji.

Dłatego reżim wierszownika – jak pisze o wymiarze typograficznym książek Themersonów Ewa Repucho (2016, s. 60) – został przełamany niejednorodnością kolumn, likwidacją światła (tak lubianego w klasycznej typografii), zastosowaniem wszystkich możliwych układów tekstu: blokowego, chorągiewkowego (zarówno do lewej, jak i do prawej) oraz osiowego. Zamiast wciąż akapitowych pojawiło się światło między poszczególnymi akapitami. Marginesy zostały ograniczone, kolumna tekstu przestała być zwartym blokiem, a tło nadruku utraciło neutralność: z czystej przestrzeni zmieniło się w powierzchnię znaczącą. Strony miały być – zgodnie z inspiracją konstruktywistyczną – mocno wypełnione (Repucho, 2016, s. 60). Miały też imitować nieprzewidywalny, dynamiczny ruch, czyli coś, co wydawało się sprzeczne z porządkiem linearnego pisanja alfabetycznego, w którym kolejność liter odzwierciedla – jak twierdzi Tim Ingold (2015, s. 381) – raczej tkanie niż taniec.

Paneuropa i wizualne kształty strony

Eksperymenty – zauważa cytowana wyżej autorka (Repucho, 2016, s. 60) – dotyczyły też krojów pisma. *Narodziny liter* łączyły klasyczny plantin i funkcjonalistyczną paneuropę, czyli polską wersję futury zaprojektowaną przez Paula Rennera w latach dwudziestych XX wieku i wykonaną w legendarnej odlewni czcionek Jana Idzikowskiego, a później Tadeusza Drozdowskiego w Warszawie. Wybór paneuropy – czcionki symbolizującej utopię kosmopolitycznego, urozmaiconego kontynentu, na którym dzięki sztuce i nowoczesnej technologii różnice kulturowe stają się coraz mniej istotne – nie był chyba rzeczą przypadku. Zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę fakt, że właśnie Themersonowie pracowali przy eksperymentalnej ekranizacji poematu *Europa* Anatola Sterna, a sam manifest *Paneuropa* autorstwa Richarda Coudenhove’a-Kalergiego mógł być im po prostu znany (Rakoczy, 2022a, s. 56).

Wiemy, że manifest ten znała, przynajmniej pośrednio, część ówczesnych dzieci. W latach dwudziestych trafił on bowiem na łamy Korczakowskiego „Małego Przeglądu” – gazety tworzonej

przez młodych i najmłodszych i związanej ze środowiskiem polskojęzycznej inteligencji żydowskiej. W październiku 1926 roku ukazał się tam artykuł pod tytułem *Polityka*, w którym dziecięcy reporter informował: „Niedawno była wojna. Niektórzy jeszcze ją pamiętają. Mleko było strasznie drogie. Przez ulice wożono rannych żołnierzy. [...] było bardzo źle. Stało się lepiej, ale ludzie się boją, żeby znowu nie było wojny. [...] Cała Europa powinna się połączyć, żeby nie było wojny. [...] Żeby była zjednoczona Europa bez granic i wojen” (*Polityka*, 1926, s. 7). Pamięć o pierwszej wojnie światowej – podobnie jak zawartą w poemacie Sterna wizję międzywojennej Europy – mocno zdominowały zagadnienia społeczne, w tym dotyczący głównie najmłodszych kryzys humanitarny.

„Mały Przegląd” – jako forma rozwijania kultury debaty publicznej wśród młodych czytelników – nie przypadkiem powstał w roku zamachu majowego¹. Na wydarzenie to redakcja zareagowała opublikowaniem listy dziecięcych ofiar i otwartą krytyką posunięć rządu związanych z uwięzieniem polityków opozycji. W numerze, w którym pojawił się krótki artykuł o Paneuropie, umieszczono też tekst promujący bezpośrednie interwencje obywatelskie na forum prasy. Czytelnikom komunikowano na przykład, że redakcja „Małego Przeglądu” dowiedziała się o otoczeniu drutem kolczastym placiku przeznaczonego dla dzieci w Ogrodzie Krasieńskich. „Sprawdzimy tę wiadomość – informowali młodzi redaktorzy – i w następnym numerze napiszemy” (*Z ostatniej chwili*, 1926, s. 7).

Także z punktu widzenia Themersonowskich eksperymentów ze składem „Mały Przegląd” wydaje się ciekawy. Szczególnie jeśli pamiętać się – co podkreślił już w 1931 roku Eric Gill w swoim słynnym esej poświęconym typografii – że to „zapotrzebowanie komercji, a zwłaszcza druku gazetowego, było bodźcem do opracowania krojów »nowoczesnych« i że to dzięki prasie zostały one upowszechnione” (Gill, 2016, s. 8). W „Małym Przeglądzie” marginesy i światło prawie nie występowały. Decydowała o tym, rzecz jasna, nie tyle estetyka, ile ekonomia. Lecz właśnie ekonomia – jak zauważyła Agnieszka Karpowicz (2024, s. 80–84) – ma znaczenie w analizie nie tylko ówczesnej prasy, ale też awangardowej typografii. Niekiedy w gazecie pojawiała się pismo odręczne. W takich przypadkach rezygnowano z zasady ekonomiczności i komplikowano pracę nad numerem, by oddać indywidualny wymiar dziecięcego pisanie. W wielu numerach napotkamy rysunki wpasowane ściśle w przestrzeń strony, które często stanowiły autonomiczną, niepodporządkowaną wyłącznie funkcji ilustracyjnej, prezentację twórczości najmłodszych. Prace te były nieraz graficznie ciekawe i można by je również interpretować w kategoriach estetyki awangardowych.

1 Ten pomysł zawdzięczam Barbarze Vučić, której bardzo za tę intuicję dziękuję.

Aby zdynamizować wizualną wycieczkę po stronie, autorzy *Narodzin liter* także zastosowali różne stopnie czcionki oraz kroje w wersji kursywnej lub nie. Dodatkowo w książce pojawiły się różne kolory tekstu. Poza pismem drukarskim obecne było pismo odręczne, sygnalizujące w epoce nowoczesnej indywidualizację, a co za tym idzie – osobisty, niepowtarzalny gest piszącej ręki. Strony były barwne: wykorzystano na nich biel, czerni, czerwień i błękit. Nie pełniły one, jak sądzę, funkcji czysto estetycznej. Nawiązywały do trójkolorowej flagi rewolucji francuskiej, przywoływanej kolorystycznie też w *Poczcie*, książeczce o podobnej problematyce. Zarówno *Pocztą*, jak i *Narodziny liter* koncentrowały się na zagadnieniu postępującej emancypacji – egalitaryzacji, demokratyzacji i porozumienia – za pośrednictwem nowoczesnych narzędzi komunikacyjnych. Dlatego właśnie *Narodziny liter* wydrukowano w trzech kolorach: czarnym, błękitnym i czerwonym.

Rozbicie krojów, rysunków oraz ich pozycji i funkcji na stronie za pomocą dynamiki, a także przełamanie linearnego porządku za pomocą zróżnicowanej wielkości liter, układu tekstu i jego koloru były, rzecz jasna, motywowane dążeniem do rozbijania dotychczasowej percepcji i filozofii przekazu drukowanego. Pisał o tym sam Themerson w cytowanym już fragmencie, podkreślając związek techniki drukarskiej z nowoczesnymi zmianami w myśleniu. „Zaiste – głosił – linearny sposób drukowania, linearny sposób mówienia i linearny sposób myślenia zostały, nie wiadomo czemu, uznane za naturalne, przynajmniej dla gatunku ludzkiego. [...] Czy wolność w układaniu symboli w dwóch wymiarach na zadrukowanej stronicie spowoduje, ułatwi, nielinearny sposób filozoficznego myślenia o strukturze świata?” (Themerson, 1978, s. 40). Autor antycypował tu ideę wyrażoną później przez Marshalla McLuhana (2001, s. 229–230), a jeszcze później – przez Jonathana Crary’ego (2007, s. 25–26). Teoretycy ci twierdzili, że typografia jest dziełem nowoczesności, nowoczesna kultura druku zaś to nie tylko kultura masowo reprodukowanych tekstów (czyli również książek), a co za tym idzie – masowego obiegu informacji. Wprowadziła ona także – o czym przypominał właśnie Crary – swoiste techniki koncentracji uwagi, nakazujące wyróżniać pewne aspekty pola postrzeżeniowego, a pomijać inne. Jednym z tych aspektów była powierzchnia, traktowana najczęściej jako czyste, niezakłócające percepcji tło pozbawione materialności i znaczenia, nienastępujące żadnych przeszkód, by umieszczony na nim komunikat mógł znaczyć na mocy własnej formy wizualnej i semantycznej.

Adultystyczne rozumienie eksperymentu

Dowartościowanie eksperymentalności książki Themersonów – dobrze widoczne w literaturze przedmiotu, którą przywołałam

we wstępie – było podyktowane założeniami adultystycznymi. Stały za nimi nawyki percepcyjne nie tyle po prostu dorosłych, ile dorosłych o dużym – mówiąc za Pierre’em Bourdieu – kapitale kulturowym. Kapitał ten pozwalał zinternalizować nawyki związane z tekstem i w efekcie tworzył kulturowe ramy możliwego eksperymentu i przekroczenia. Oczywiście nie wiemy, jak *Narodziny liter* percypowały dzieci, których kontakt z tekstem był inny: mocno osadzony w przekonaniu (częstym na pierwszym etapie socjalizacji), że każda czynność – a więc także lektura – polega na fizycznych manipulacjach oraz na działaniu w przestrzeni. Percepcja tekstu jako eksperymentalnego jest możliwa jedynie przy dużym stopniu linearyzacji procesów obcowania z takim przekazem. Czy praktyki Themersonów były zatem eksperymentalne dla samych dzieci? W jakim sensie? I w jaki sposób moglibyśmy dziecięcą percepcję eksperymentu uchwycić?

Własne strategie wizualne Themersonowie definiowali bardzo szeroko: w polu nie tylko tekstów przeznaczonych dla dzieci, ale również nowoczesnych technologii komunikacyjnych. To one pozwalały im wybierać optymalne narzędzia graficzne, by dostosować się do ekonomii uwagi rządzącej rynkiem, a przede wszystkim – by ową uwagę zdobyć. Zarówno w „Małym Przeglądzie”, jak i w książkach Themersonów uobecniała się nowoczesna utopia sztuki drukarskiej, która będzie konstruować uniwersalne narzędzia komunikacji graficznej (w tym estetyczne) i w konsekwencji – działać na rzecz ponadnarodowego porozumienia łączącego ludzi w sieć wymian komunikatów mniej lub bardziej twórczych dla życia publicznego.

Myślę, że z perspektywy młodego czytelnika, dla którego w naszym kręgu kulturowym świadomość pisma wiąże się ze złożoną świadomością fonologiczną (uchwycenie i konceptualizacja dźwiękowości mowy), pojmowaniem funkcji pisania (pismo jako narzędzie komunikacji), zrozumieniem funkcji i znaczenia liter oraz przyswojeniem słownictwa, które opowiada o czytaniu i pisaniu, dzieło Themersonów było czymś innym. Nie było przejawem swobody projektowania książki w jej wymiarze treściowym (zachętą do eksperymentów intelektualnych) i formalnym (przełamywaniem nawyków typograficznych przez inny sposób przesuwania wzrokiem po stronie i rekonstrukcji tekstu). Stanowiło raczej dobrze zaprojektowany podręcznik pozwalający samodzielnie się przekonać, że język, słowo, obraz, znak graficzny, jego postać typograficzna oraz usytuowanie na stronie – pojmowanej nie tylko jako przestrzeń do zagospodarowania, lecz także materialna powierzchnia – to wymiary książki, które podlegają ludzkim manipulacjom. Nie są więc przezroczystymi artefaktami kulturowymi, ale narzędziami, których funkcjonalność trzeba poznać, a najlepiej przećwiczyć.

Na dodatek Themersonowie stosowali coś, co współcześni psycholodzy rozwojowi i metodycy zajmujący się inicjacją dzieci do świata pisma określają mianem strategii wizualnych (Krasowicz-Kupis, 2005, s. 82). Przyciągali uwagę najmłodszych czytelników ciekawą formą liter, kolorami i kształtami. Mieli świadomość, że pozornie dwuwymiarowa strona książki musi wywołać zaangażowanie emocjonalne. Musi też konkurować w pierwszych fazach inicjacji piśmiennej z wielowymiarową i wielozmysłową rzeczywistością umożliwiającą z jednej strony manipulacje sprawcze, z drugiej – intensywne relacje. Jeśli definiować znaczenie tych książek po wittgensteinowsku i jeśli uświadomić sobie, że ich podstawowym użytkownikiem było dziecko, to w ogóle nie chodziło w nich o eksperyment. Eksperymentalizm był znaczeniem naddawanym im przez kulturę dominującą, czyli kulturę dorosłych. Co więcej – w niej jakimś oderwaniu od ówczesnych pól zarówno kultury dziecięcej, jak i nauki.

Artyści i fachowcy

Oczywiście kultura przeznaczona dla najmłodszych była wtedy, podobnie jak dziś, silnie znormatywizowana. A w przypadku książki dziecięcej była znormatywizowana skrajnie, choć na pytanie, ilu statystycznie dzieci dotyczyła, należałoby odpowiedzieć, że ze względu na słabo egzekwowany obowiązek szkolny oraz jeszcze mniejszą dostępność książek chodziło jedynie o stosunkowo niewielką część dziecięcej populacji. Ta normatywizacja nie wiązała się wyłącznie z ówczesnym postępowaniem psychologii rozwojowej, pedagogiki społecznej, sztuki dla dziecka i z naciskiem na sztukę samego dziecka. Była też powiązana z normami wpisywanymi w polską grafikę, silnie reprezentowanymi choćby we wstępie do numeru 3 czasopisma „Grafika Polska” z 1921 roku.

Informowano w nim o powołaniu Związku Artystów Grafików: „Artyści – głoszone – łączą się z fachowcami” (Od redakcji, 1921, s. 2). Miał to być fakt bezprecedensowy na ziemiach polskich, ponieważ przyświecał im cel w postaci „wspólnej pracy nad rozwojem pewnej gałęzi przemysłu celem przepojenia go pierwiastkami artystycznymi”. Fakt ten – czytamy dalej – miał w odradzającej się Polsce stać się „zawiązkiem nowych form produkcji”, w których równorzędnie do głosu dojdzie „treść duchowa z formą materialną, urzeczywistniającą tę treść”. We wstępie twierdzono, że „[w] poszukiwaniu nowych form społecznych zawsze na czele szedł drukarz, ów inteligentny pracownik, najbliższy stojący myśli ludzkiej, i dzisiaj intuicyjnie zbliża się [on – M.R.] do artysty, ażeby łącznie z nim znaleźć drogi, które by go doprowadziły do ukochania swojej pracy, a przez to wyzwoliły ją z konieczności ekonomicznych, którym dotychczas ulega – on też przeczuł, że sztuka, owa stubarwna tęcza prześwietlająca szarzyznę dnia

codziennego, ucząca go o tajemnicach ożywiania martwej materii i sposobów zapanowania nad jej prawami – przyniesie mu wyzwolenie i wyrwie ze znużenia, gnuśności i niechęci – w jaką świat po wojnie coraz głębiej zapada” (*Od redakcji*, 1921, s. 2).

Przytoczony fragment jest niezwykle ciekawy i pozwala zrozumieć ferment, na tle którego kilkanaście lat później pojawiły się *Narodziny liter*. Nie tylko zdradza silną pamięć wojny, przykrywaną niepodległościowym entuzjazmem: pamięć ciągle obecną w projektowaniu rozwiązań w dziedzinie technologii, a ściślej – nowych technologii komunikacyjnych. Cytowany manifest był też próbą – podjętą wcale nie z pozycji awangardowych – przełamania opozycji między sztuką graficzną a twórczością pisarską, swobodną ekspresją a ruchem maszyny, gestem ręki a przemysłem drukarskim, rzekomo wyalienowanym od sfery umysłu czy ducha. Figura drukarza – inteligentnego pracownika, łączącego pracę nie tylko materialną, lecz także maszynową z pracą głowy, twórczą myślą i wyczuciem estetycznym – miała przełamywać nowożytny podział ukonstytuowany w dobie kultury druku. Właśnie ten podział – jeśli wierzyć Timowi Ingoldowi (2015, s. 375) – spowodował zerwanie między sztuką pisaną a sztuką rysowania, pracą głowy, ręki i maszyny: zawodem drukarza a zawodem artysty. Rzecz jasna, redakcja „Grafiki Polskiej” sięgała tu po dyskurs inny niż awangardowy, aby legitymizować promowaną narrację. Ponadto narracja ta miała już w 1921 roku znaczące przedłużenie w pracy odlewni czcionek Idzikowskiego, potem Drozdowskiego.

Problem, który chciałabym postawić w tym krótkim szkicu, zawiera się zasadniczo w tezie, że owa opozycja z perspektywy dziecka poddawanego inicjacji do małej motoryki i rysowania, a później pisaną, okazuje się nieoczywista, nie jest bowiem silnie internalizowana w toku socjalizacji. Dzieci w naszym kręgu kulturowym często łączyły i nadal łączą gest rysowania z pisanem. Długo traktują motoryczność swojej pracy jako jej istotę, mało interesują się reprezentacją jej śladów na kartce papieru. Kształt liter oraz możliwość manipulowania nimi, przestrzenia i kolorem są dla nich integralną częścią doświadczenia, przedmiotem eksperymentu, ale rozumianego inaczej, bo w sposób nieobciążony tradycją estetyczną i piśmienną. W takim ujęciu książka Themersonów mogła mieć dla dziecięcych odbiorców sens kombinatoryczny. Ten jednak rozumiany był odmiennie i osadzony w zupełnie innej siatce znaczeń.

Podsumowując: literatura dla młodych i najmłodszych domaga się nowych perspektyw interpretacyjnych. Powinny one nie tylko dowartościować perspektywę dziecka, lecz także pokazać, w jaki sposób z podmiotu dziecięcego stopniowo tworzone „dojrzałego” czytelnika, uczestnika pola dyskursów pisanych i drukowanych. Dokonywało się to poprzez uwikłanie rozwoju

nowoczesnych kompetencji piśmiennych w narracji epoki – filozoficzne, pedagogiczne, psychologiczne – oraz poprzez przemiany technologii komunikowania, powiązane z polami polityki i ekonomii. Wspomniany podmiot, w zależności od własnego zaplecza społeczno-kulturowego, był intensywnie socjalizowany przez różnego rodzaju instytucje i projekty do określonych praktyk tekstowo-wizualnych. To zaś wpływało na społeczne wyobrażenia tego, czym jest eksperyment, a zatem jakie są granice działań awangardowych oraz wszelkich inicjatyw związanych z deautomatyzacją i denormatywizacją praktyk literackich. Innymi słowy: literatura dziecięca i pole instytucjonalne, z którym wchodziła w liczne relacje, daje wyjątkowy asumpt do uprawiania archeologii tworzenia kompetencji piśmiennych, lub szerzej – do rekonstrukcji nowoczesnych polityk pisma (zob. Rakoczy, 2018, s. 11–38). Polityki te dla kreowania światów literackich i uczestniczenia w nich miały ogromne znaczenie. Tymczasem są one nadal, w przeciwieństwie do tekstów literackich, stosunkowo rzadkim przedmiotem refleksji.

Bibliografia

- Baley Stefan, 2018: *Wybrane pisma psychologiczne*. T. 2: *Psychologia muzyki i psychologia wychowawcza*. Red. Stepan Ivanyk, Maria Lewicka. Przeł. Anna Grysińska, Filip Pachla. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Crary Jonathan, 2007: *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*. Red. i posł. Iwona Kurz. Przeł. Łukasz Zaremba, Iwona Kurz. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Dant Tim, 2007: *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*. Przeł. Janusz Barański. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Dewey John, 1972: *Demokracja i wychowanie. Wprowadzenie do filozofii wychowania*. Przeł. Zofia Doroszowa. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Gassner Christian, 2017: *Nowa typografia. Od secesji do końca druku wypukłego*. W: *Triumf typografii. Kultura, komunikacja, nowe media*. Red. Henk Hoeks, Ewan Lentjes. Przeł. Magdalena Komorowska. d2d.pl, Kraków, s. 108–120.
- Gill Eric, 2016: *Esej o typografii*. Przeł. Magdalena Komorowska. d2d.pl, Kraków.
- Gromadzka Beata, 2019: *Themersonowie dzieciom*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Harasimowicz Julia, 2023: *Ćwiczenia z patrzenia i rysowania. Wychowanie estetyczne w Polsce w latach 1903–1923 jako proces cywilizowania*. W: *Cywilizowanie dzieci? Społeczno-kulturowe badania dzieciństwa w perspektywie teorii Norberta Eliasa*. Red. Zofia Boni, Marta Rakoczy. Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 53–85.

- Ingold Tim, 2015: *Rysowanie, pisanie i kaligrafia*. Przeł. Marta Rakoczy. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 371–392.
- Karpowicz Agnieszka, 2013: *Świat liter. Typografia dla dzieci w perspektywie antropologii słowa*. W: *Słowo na terytorium sztuki dla dziecka*. Red. Grzegorz Leszczyński, współpr. Hanna Gawrońska. Centrum Sztuki Dziecka, Poznań, s. 177–190.
- Karpowicz Agnieszka, 2024: „Ekonomiczna kultura znaków”. *Sztuka drukarska na łamach „Bloku”*. „Biuletyn Historii Sztuki”, T. 86, nr 3, 79–98. <https://doi.org/10.36744/bhs.2602>.
- Korczak Janusz, 2012: *Jak kochać dziecko. Dziecko w rodzinie*. Rzecznik Praw Dziecka, Warszawa.
- Krasowicz-Kupis, Grażyna, 2005: *Pisać litery, pisać zwierzęta..., czyli o świadomości pisma u dzieci*. „Psychologia Rozwojowa”, T. 10, nr 1, s. 81–90.
- McLuhan Marshall, 2001: *Wybór tekstów*. Przeł. Ewa Różalska, Jacek M. Stokłosa. Zysk i S-ka, Poznań.
- Majewski Tomasz, 2011: *Stefan i Franciszka Themersonowie: laboratorium form*. „Gościniec Sztuki”, nr 2, s. 27–37.
- Mortkowiczowa Janina, 1903: *O wychowaniu estetycznym*. G. Centnerszwer i Ska, Warszawa.
- Od redakcji, 1921: „Grafika Polska. Miesięcznik poświęcony polskiej sztuce graficznej”, z. 3, s. 2.
- Polityka, 1926: „Mały Przegląd”, nr 283, z 13.10, s. 7.
- Post John, 2017: *Typografia kinetyczna*. W: *Triumf typografii. Kultura, komunikacja, nowe media*. Red. Henk Hoeks, Ewan Lentjes. Przeł. Magdalena Komorowska. d2d.pl, Kraków, s. 148–167.
- Radice Giambattista, 1978: *Róża i Karolina Agassi i ich metoda wychowania przedszkolnego*. W: Wanda Bobrowska-Nowak, *Historia wychowania przedszkolnego*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, s. 466–473.
- Rakoczy Marta, 2017: *Między obrazem a literą, między wzrokiem a dotykiem. Szkic o przedszkolnej typografii*. „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 26–41.
- Rakoczy Marta, 2018: *Polityki pisma. Szkice terenowe z pajdocentrycznej nowoczesności*. Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Rakoczy Marta, 2022a: *Pacyfizm, kosmopolityzm i dwie Europy: międzywojenne lęki awangardy*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 55–76. <http://doi.org/10.18318/td.2022.6.4>.
- Rakoczy Marta, 2022b: *Władza liter. Polskie procesy modernizacyjne a awangarda*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Repucho Ewa, 2016: *Książka dla dzieci w służbie estetyki druku. Publikacje dwudziestolecia międzywojennego*. „Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy”, nr 1 (43), s. 51–65.
- Śniecikowska Beata, 2018: *Interaktywne jaskółki intermediiów? O Franciszki i Stefana Themersonów książkach dla dzieci*. „pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi”, nr 9, s. 47–66.

- Śniecikowska Beata, 2019: *Themersonowie i ich późne dzieci. Słowografia w książkach dla młodych (i trochę starszych) „widzoczytelników”*. W: (Dy)fuzje. Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku. Red. Magdalena Lachman, Paweł Polit. Muzeum Sztuki w Łodzi, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 59–85.
- Themerson Stefan, 1978: *Logika, etykiety i ciało*. Przeł. A. Sobota. „Odra”, nr 3, s. 40.
- Z ostatniej chwili. *Drut kolczasty w Ogrodzie Krasińskich*, 1926: „Mały Przegląd”, nr 283, z 13.10, s. 7.