

The Great Boredom of Contemplation: Franciszka Themerson's Experimental Records of Illness*

Honorata Sroka

ORCID: 0000-0002-3505-1604

*This study was funded by the National Science Center Poland; the grant is entitled: "The Archive of Avant-Garde. Interpretations of Franciszka and Stefan Themerson Correspondences"; the referential number: 2023/49/N/HS2/00284.

Illness, suffering, loss are not the most obvious topics for the avant-garde art – in fact, at face value, they seem to be its very contradiction. Yet, publications like Roland Barthes' *Roland Barthes* or Han Kang's *The White Book* are proof that experimental techniques are successfully used, not only by the artists of the avant-garde, to present a whole range of issues related to the problem of crisis. The purpose of this article is to discuss the conventions featuring in Franciszka Themerson's illness-related life records (her letters, drawings and paintings). The goal of the analysis is to arrive at an active, interpretative reading of the visual artist's illness-time life-writing records and develop a definition of these experimental materials.

Franciszka Themerson's archival materials – a short introduction

Before we turn to detailed analyses it is worth outlining the context for the life-writing records under discussion. Importantly, there is an imbalance between the extant number of archival records of Franciszka and Stefan Themerson respectively (the Themerson Archive is stored in the National Library of Poland in Warsaw). The sheer count of copies and versions of traces left behind by Franciszka's husband, Stefan stands in stark contrast to the relatively scant number of records left by Franciszka herself. The avant-garde artist rarely copied her letters, and she clearly did not write any draft versions. What we do find in the collection are the remains of her life and work, sketches for her illustrations or party photos, rather than an intentionally structured archive. Stefan Themerson's correspondence archive includes both the letters he received as well as traces of his letters to individual addressees, as he would often create draft versions of or rewrite already existing letters. In Franciszka's case, we can only access traces of the received correspondence: she clearly did not intentionally prepare anything for the archive.

There are, however, two notable exceptions to this pattern. The first one is her correspondence with Stefan Themerson, including the post Second World War correspondence and the letters, as well as telegrams, from the 1940's. Both corpora maintain similar proportions of materials preserved by the addressees, which I am able to conclude from the frequency and coherence of the records. The other exception – which will be the focus of this article – is the avant-garde artist's correspondence with Irena Grosz – the Editor-in-Chief of the Polish magazine entitled: "Gromada. Rolnik Polski" [The Cluster. Polish Farmer]. As already mentioned, Franciszka did not produce any copies of her records, which is why the Themerson Archive only contains Irena's answers. The artists' letters and postcards are deposited – likewise without any copies thereof – in the Museum of Art in Łódź¹. These documents were handed over more than a decade after the death of the Themersons' friend as "a donation from Bronisława Siedlecka". Besides the correspondence², they also contain copies of books signed by the two avant-garde artists³ and three works by Franciszka⁴.

It was impossible to establish beyond reasonable doubt the nature of the relationship connecting Irena Grosz with Bronisława Siedlecka, who inherited the collection after the former's

¹ Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź, sygn. DS/1013. The Archive of the Museum of Art in Łódź, sygn. DS/1013.

² A hundred and thirteen archival objects (letters, postcards and epistolary drawings) have been preserved; these were created in the period 1959-1979 by Franciszka Themerson and Irena Grosz. The biggest part of these materials – postages to the avant-garde artist – comprises seventy-four artefacts from the period 1959-1979, which are deposited in the Themersons' Archive in the National Library of Poland in Warsaw. The painter's responses, thirty-nine documents from the period 1964-1978 are held in the collections of the library of the Museum of Art in Łódź. Franciszka's correspondence is deposited in the Museum of Art in Łódź, collection: "Franciszka's and Stefan's letters to Irena Grosz", The Archive of the Museum of Art in Łódź, sygn. DS/1013.

³ See the books with catalogue numbers: DS/874, DS/875, DS/880, DS/882, DS/889, DS/890, DS/894, DS/931.

⁴ These are: Franciszka Themerson, „Szkiec jednej z figur do przedstawienia „Opera za 3 grosze Brechta” [„A sketch of one of the characters for “Brecht's ‘The Threepenny Opera’”], 1976, cat. no. MS/SN/RYS/1639. Franciszka Themerson, “Bez tytułu” [„No title”], 1972, MS/SN/GR/1908 and Franciszka Themerson, „Między dwoma aktami dramatu” [„Between two acts of a tragedy”], 1962, MS/SN/M/1859. I would like to thank Paulina Kurc-Maj and Paweł Polit for their help in establishing the details of this donation.

death. Both women rest in the same grave⁵, and some fragments of Irena's correspondence show they may have been life partners, but it is equally possible they were close friends or family members. I tried to contact Irena's family and left messages with my phone number on her grave, but for many months there was no response to my requests for contact. The employees of the Museum of Art in Łódź were helpful but not able to provide any more information than what I have indicated in the footnote.

Just as unclear are the circumstances under which the journalist made the artists' acquaintance. Letters exchanged between the two women and the Themersons' mutual correspondence indicate that Irena had been Franciszka's friend since the '30s, which can be read both from the familiar tone of their first letters and a few allusions to pre-war Warsaw. Moreover, I am not at all convinced that the records which were preserved first are indeed the first instances of their correspondence, even though the entire corpus has a consistent structure and there is little evidence of the "accentuated lack" (in other words: that any letters were lost or removed). But the most important piece of evidence here is Irena's mention of *Droga do Owidza* [*The Way to Owidz*] - a text which was supposedly written by Stefan before the war⁶. If it is not the case that the women met in the '30s, then the artists may have contacted Irena in the '50s for pragmatic reasons and become acquainted through mutual friends from Poland, which is suggested by the coincidence of dates and mentions of the journalist in the artists' letters to each other. Franciszka's letters to Stefan date back to the time when the avant-garde artists were organizing their first arrival to Poland (1957), after more than two decades spent away from their home country. Irena not only helped them with the formalities during their first visit (she organized the majority of the Themersons' visits to Warsaw), but Franciszka also often stayed at the journalist's home during these visits.

Notably, Grosz mediated between the artists and the Polish art market, handling professional issues (contacting the authors' association ZAIKS, organizing exhibitions) or sending to the Themersons journals and books published in Poland⁷. She also organized for Franciszka a comprehensive rheumatology treatment at the National Institute of Geriatrics, Rheumatology and Rehabilitation in Warsaw, which was probably related to the political situation in Great Britain and the financial crisis of the National Health Insurance in the '60s⁸.

⁵ A gravestone at the Powązki cemetery in Warsaw, see Military Cemetery, Plot: B 37, Row: 2, Grave: 1. According to information obtained at the cemetery, Siedlecka was a near-contemporary of Irena Grosz and the Themersons (she was born: 01.04.1909), but she died as the last one of them 12.07.1991.

⁶ See Irena's letter to Franciszka, dated: 7.02.1962.

⁷ See, e.g., Franciszka's two letters to Stefan: „Nothing special here, a letter from Piw [State Publishing Institute] that they have my 500 but they refunded you in total. It's hard to understand what it's all about - but it doesn't matter, there is enough money there anyway, which means Irena is keeping an eye on things" (KW2, vol. 1, c. 86r, 05.08.1959, see: <https://polona.pl/preview/6bb91cc7-1c03-4696-b316-ffb3daee3269>) and "Irena already has the permission to buy tickets" (KW2, vol. 1, c. 90r, 07.08.1959, see: <https://polona.pl/preview/6bb91cc7-1c03-4696-b316-ffb3daee3269>). As well as Irena's letter to Franciszka: „One more thing - the exhibition. I talked to Samborski and Lonia: we still need to talk to the Ministry blokes. I'm not very resourceful and I can't be charming - I always tell it like it is, but I'll try" (The letter dated 13.08.1961, see: the Irena Grosz box).

⁸ See Martin Gorsky, "The British National Health Service 1948-2008: A Review of the Historiography", *Social History of Medicine* vol. 21, issue 3 pp. 437-460. As well as: "1968-1977: Rethinking the National Health Service". Online access: <https://www.nuffieldtrust.org.uk/chapter/1968-1977-rethinking-the-national-health-service-1>

That was all possible thanks to Grosz's political position and her influences in PZPR (the Polish United Workers' Party)⁹.

Part one. Correspondence

On April 10th 1969, Franciszka Themerson wrote a letter to Irena Grosz, which is worth quoting as a longer fragment:

I am so bored with this [bold type in all examples - by H.S.] because it has been a year now, and everybody is asking how I am doing, as if I have just had a newborn, and then I reply that I do, it's just it hasn't started walking yet. **Medical history:** In March 1968! we went (unawares) to the so-called Arts Laboratory, where **the youth (is it 40) throw [?] performances, exhibitions, read poems and play the guitars, which they subsequently set on fire.** The performance was dreadful, we had to sit on boxes [a drawing of a cube, captioned with "Fig. 1" and "75 cm" next to the three sides of the cube - H.S.], painted in different colours. In what was probably meant to be a dramatic moment in the performance the lid underneath me collapsed and, for fear of what could have been inside the box, I saved myself with the help of my leg - Fig. 2 [a drawing of a person falling inside a box and a flexed leg with the caption "bruise FIG 3" - H.S.]. N.B. my box was small (a psycho-somatic injury with serious implications.). The bruise, however, was huge and green. Then it passed and healed completely. Or maybe something entirely different passed and healed completely. Because after this traumatic incident - two years prior I had polymyositis and I was **gobbling on** „indoeiel" for three months - I am

⁹ Based on the women's correspondence as well as the reminiscences of Grosz's former subordinates, one might assume that Irena's political position allowed her not only to be administratively efficient, but also it allowed a fairly individual approach of the authorities in her work. "Gromada. Rolnik polski" ["The Cluster. Polish Farmer"], whose Editor-in-Chief she was in the period 1949-71, was one of the most influential newspapers in Polish People's Republic and an interesting phenomenon of a journal whose mission was not always consistent with the party line. We can see it in the reminiscences of her co-workers at "Gromada. Rolnik Polski". The quotes here are from a book published in 2002 and of course they are subjective portraits created by her subordinates more than two decades after the journalist's death, but the recurrence of narrative schemes is worth noting and it overlaps with the image of Irena evident from her correspondence with Franciszka. "The editor in chief - Irena Grosz - did not always agree with the censors at Mysia street, believing she was better suited for establishing what was politically right and what was not. In cases of conflicts with Mysia, she would contact the building on the other side of the Nowy Świat street, where she usually gained support for her ideas (p. 105). Also: „Of course, it's because of Irena Grosz, whose position in the then party-government establishment was secure, she could do more than others. Here is another example: after some meeting in the Committee of Planning, when the Editor-in-Chief was standing in line to get her coat, Jaroszewicz - the then deputy PM - walked up to her and asked her how she liked his speech. You know - she answered - I don't like it when somebody discusses something they have no idea about. In response to that, the deputy PM mumbled a few words, said goodbye and left. Jaroszewicz wasn't surprised at this comment, because he knew Irena Grosz wasn't an enthusiast of the government's policies then and had low opinion of many people who were in office. Here's an example: to a huge propaganda fanfare they announced a new decoration - the Standard of Labour. This decoration was accorded to two journalists: Irena Grosz and Henryk Korotyński. -The day and time of decoration at the prime minister's has arrived and the Editor-in-Chief doesn't seem to be going anywhere - as told by her secretary, Irena Gembicka. When the boss came to pick something up from the secretariat, Gembicka asked her: - The decoration ceremony at the prime minister's begins in half an hour; shouldn't you be on your way? To which the boss, with a typescript in her hands, answered - You know, Irenka? In the light of such agricultural policy, I won't know which body part to expose for that decoration" (p. 108). Irena's need to "mix things up in the social life of the village, so that it doesn't rest in immobility, a sense of impossibility, in cronyism" (p. 42), which she expressed both in her press articles and letters to Franciszka, was related mostly to her ambition to co-create the journal with farmers. In practice, her employees would go directly to see the farmers, collecting information about current issues of individual communities, at the same time encouraging people to write texts which were later published in the magazine. On the one hand it was a bottom-up paper, on the other hand, it produced educational content, created by the contracted journalists: from pragmatic advice on how to grow sugar beet, through posters promoting fitness and hygiene among children, to information on politics or culture. See "Gromada - Rolnik Polski". Była taka gazeta [„The Cluster. Polish Farmer" There used to be a paper like that], ed. by Wojciech Borsuk, with co-operation by Henryk Borzęcki, "Nowy Świat", Warszawa 2002.

also **the happy owner of a chronic** [muscle?] **infection** and **staphylococci use me as the Nicea's „Promenade des Anglais”**, roaming from one place to another, causing all manner of trouble. **Now that the artistic part is over, the treatment begins.** First, I went to osteopaths – they did an x-ray on me – it showed nothing bone-related, no sign of arthritis – and **the chief osteopath** said that since the inflammation was serious and there was “water in the knee” – osteopathic manipulations could not be performed, but if I came to him for a private visit he would treat me “homeopathically”. **And since he was Indian, I'm sure he would've added a bit of “contemplation”, which is very boring.** So, I went to see a rheumatology specialist – who was relatively young, but he was already the chief of the ward in one of the hospitals. Between May and December I went to see him on private visits. Seven times he drew some fluid from my knee (fluid analysis showed no infection) – and in the end he announced he had no idea what it was - because two gigantic shots of “cortisol” [?] he gave me didn't help so he offered that his **colleague could have a look** inside – i.e., he would operate on the knee. (Oh! before that I'd had physio 3 times a week – short [?] waves and exercises) I said **Thank you and went to another “TOP” specialist** – Dudley Hart – (**December 68**) This one is our age and he knows that a leg can be useful even in one's sixties, so he said – nonsense just to cut. For the first few months - inflammation (pain like in periostosis – at nights – severe and less so during the day. ~~3 weeks~~ He gave me indoeid [?], high dose (8 pills a day) and three weeks ago he gave me a high dose of antibiotics [?] Cloxcaillon-aulisteplilococs – for six days. I'm feeling much better now – that horrible fatigue is gone but my knee hurts and still won't let me walk longer than 5 minutes at a time. But there's an upside to it, too. Because then I'm home and I work on, imagine this, a “comic strip” for UBU. I have to finish it by the end of June. Lots of work so I work all day long and when I don't work, I sleep¹⁰.

The fragment above is a rare example of the avant-garde artist's illness correspondence. Iwona Boruszkowska described such records in the following manner:

The defective subject is **a subject afflicted by illness, forced to reformulate the idea of one's own “I” because of a psychosomatic event (affecting the subject or somebody else)** and made to include into their life space-time the new factor of illness. Biography and illness are thus combined in the defective identity. As a result of a medical experience changes occur in the subject's perceptions of the “I”, the body and the world. These changes impose onto individual elements of reality new, different meanings. Incorporating the medical experience into the biography of the subject **influences their identity and implies its re-construction.** Depending on the extent of that incorporation and the “patient's” ability to make sense of this new role, the consequence is either a re-construction of the identity or the disintegration of the patient's “I”. Contextualising the illness leads to a more or less conscious reintegration of the identity into a new wholeness of a defective subjectivity. **A defective subject may employ various strategies, including or excluding the illness from their own biography: incorporation, fusion, transformation, rejection, silence, concealment¹¹.**

Following this, it is worth pointing out that textual strategies featuring in the visual artist's illness correspondence adopt the form of not so much rejection or concealment as a skillful balancing act on the boundary of **distance** and **engagement**, reflected through the con-

¹⁰Museum of Art in Łódź, collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz” [“Letters of Franciszka and Stefan to Irena Grosz”], catalogue number DS/1013. The letter dated: 10.04.1969. .

¹¹Iwona Boruszkowska, Defekty. Literackie auto/pato/grafie: szkice [Defects. Literary auto/patp/graphies: sketches] (Kraków Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016), pp. 16–17.

vention of **jokes** and **self-irony**. In the light of the typology proposed by the scholar these records are an example of the convention of “transformation”. The artist’s compositional consistency is particularly interesting because it concerns not only her illness correspondence with Irena Grosz, but also her drawn and painted self-portraits.

The above-quoted Franciszka’s letter is clearly spontaneous, as suggested by the sweeping handwriting as well as verbal declarations: “Darling, I read the letter again, please forgive the incoherence and scrawl. I’ve no patience for rewriting it, so suffer. Kisses”¹². The artist rarely interfered with her correspondence with Irena by means of erasures and corrections – her records are short and specific. Franciszka moved smoothly from one topic to another, often quite literally announcing subsequent parts of her composition: “The artistic part is over, now the treatment begins” or “Medical history”. A characteristic feature of these illness narratives is ambiguity, playing on the semantics of foreign language phrases, to name but the Promenade of the English in Nice (“staphylococci are using me like the «Promenade des Anglais»”), or the term “orders”, which, used in her correspondences to Stefan may mean in Polish both “military decorations” or “purchase orders”. Her casual mixing of Polish and English orthographic norms is reflected, e.g., in her capitalizing the names of the months in Polish (following the rules of English orthography). There are also recurrent instances of code-switching, even though the author probably knew Polish equivalents of the English terms she was using (e.g., “polymyositis” or “comic-strip” instead of their Polish translations. Abbreviations like “fig.” (from English ‘figure’) instead of Polish “rys.” (for Polish *rysunek* ‘drawing’) are likely a reflection of the fact that on a daily basis the author was using English rather than Polish, in which she writes her letters. In this context it is also worth pointing out that the author relays her dialogues with doctors, which the avant-garde artist parodied with gusto: “my colleague could have a look”, “the chief osteopath”, “but if I come to him for a private visit he will treat me «homeopathically»”, “I said Thank you and I went to another «TOP» specialist”. All these phrases are examples of an ironic joke, through which the painter distances herself from everyday expressions and linguistic schemes of medical communication.

We can learn a lot about the convention of transformation used by the painter from what she writes about the (forty-year-old) youth, burning guitars on stage. In this manner Franciszka not only expressed her distance from the performative practices of the punks, but crucially, she archly portrayed herself as a clumsy senior. The sixty-year-old is thus far from being martyronly and purposefully eschews any sense of eminence. A similarly construed self-irony can also be seen in the other letter of the painter:

Irenka, Darling,
Happy, happy, happy New Year 1977! [the original opening lines are in English - translator’s note] Do feel better, love, and see you in spring. I hope we too will be strong enough to come and give you a hug! For now, we diet on painkillers and try to work. It’s all going very slowly. Old age [original phrase in English – translator’s note] is a silly thing. Stefek is just finishing his Polish translation of “general

¹²Museum of Art in Łódź, collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, catalogue number DS/1013. The letter dated: 10.04.1964.

Piesc” – for Twórczość¹³ – soon you will be able to read it in Polish – it is even more moving! – And I’m – also – slowly trying to make a few more canvas for the New York exhibition next year. If there is next year – so “sursum corda” – which in Polish means “chin up” – and that’s it! We miss you a lot, we keep thinking and talking about you. Now a funny scene to illustrate the state of my old head: two days ago I went to Gaberbocchus¹⁴ to check the morning post. It was cold as hell, so I was wearing sheepskin, scarf, etc. etc. I was just going to go back home when I noticed I’d lost my glove. For fifteen minutes I was walking around the office, I looked inside drawers, bins until finally I gave up and decided to go home. The phone rang. **I picked up the receiver to say: hello – and suddenly I noticed I was holding that ridiculous glove with my teeth!** So as you see – life, while uncomfortable, is still funny! [a drawing of Franciszka holding a glove with her teeth with the caption “It’s me!” – H.S.] We love you terribly – with a glove between our teeth or without... [a symbol of two hearts – H.S.] Franka & St. P.S. Darling, please stop paying that unfortunate ZAiKS for me. Stefan wrote to them to have them pay my dues from his account, as there’s still income transferred to it. Love, F¹⁵.

The previously parodied interaction with the wooden box is here replaced by the artist with an item of clothing. The misplacement of the glove – again – is for Franciszka an impulse to create a self-ironic narrative about her own absentmindedness. It is worth noticing that the woman used the opportunity to neutralize all the events she is writing about, including her description of the ailments which require her to take painkillers: “old age is a silly thing”. The painter’s record concerns not only her own experience of illness, but also it morphs into forms in which include her husband:

Meanwhile, despite that famous drought, we have had some flooding here. The main water pipe burst underneath Warrington Crescent¹⁶, blew up the street, causing an amazing fountain to shoot up to the second floor. And then it bent and smacked right into our balcony, and cascaded down a river underneath the doors to my studio and Stefan’s room. All of this happened at 4 a.m. and from four till six a.m. we had a dozen firefighters and all our neighbours bucket the water out onto our kitchen patio. It’s still wet, the floors are all twisted and we’re both dead tired. But I can now sit at the table and write to you because they have already turned the light on (and it’s warm). I think it’s ridiculous to have such adventures in old age. But besides the floors everything is alright. It was like on a sinking ship. Except the ship didn’t sink. And poor Stefan then had (and still has) problems with his spine. That same “slipped disc” [original in English – translator’s note]¹⁷.

We are here constantly dealing with records of illness, dominated by the tactics of distancing oneself from the experienced bodily states, which the author consciously construes by means of hyperbolic imagery, paradox, anecdote, by which the subject’s self-creation is aiming for a self-ironic joke. Franciszka’s letters are then a space in which the fountain is “amazing” and it “blows up the street”, driving a huge, unstoppable stream of water, like a killer whale in the ocean.

¹³The Polish literary magazine.

¹⁴The Gaberbocchus Press was a publishing house founded by the Themersons in 1948.

¹⁵Museum of Art in Łódź, collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, catalogue number DS/1013. The letter dated: 8.01.1977.

¹⁶The home address of the Themersons.

¹⁷Museum of Art in Łódź, collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, catalogue number DS/1013. The letter dated: 17.09.1976.

That same stream of water ultimately “breaks and smacks” right onto the artists’ balcony, which concludes with the firefighters’ intervention, aided by many neighbours woken up in the middle of the night and encouraged to participate spontaneously in a rescue mission. A series of these visually described events is summed up by the artist by means of a water-related metaphor of the sinking ship, which ultimately managed to survive the storm thanks to the help of its crew. Everyday language is mixed with vivid descriptions of events, which on the one hand demonstrate the dramatic nature of the event (a flooded studio), on the other – they repeat anecdote-based narratives. Even though the record was created shortly after the event it describes, as we can learn from the letter (“It’s still wet, the floors are all twisted and we are both dead tired. But I can now sit at the table and write to you because they have already turned the light on”), we do not really notice any meaningful compositional differences between the reconstruction of a months’-long treatment and this report, created immediately after the event it describes.

In these vivid “ridiculous old age adventures” one can constantly hear signals of the author’s impatience: “everybody is asking how I am doing, as if I have just had a newborn, and then I reply that I do, it’s just it hasn’t started walking yet”¹⁸. Franciszka thus emphasizes not so much her suffering as her impatience: “I am so bored with that”¹⁹; “And since he was Indian, I’m sure he would’ve added a bit of “contemplation”, which is very boring.”²⁰. It is therefore worth emphasising that the subject construes herself through constant expression of dissatisfaction with her unfitness for regular work, which the author presents as a state of utter boredom. In this sense it is quite characteristic that the painter sidelines her experience of pain and avoids directly describing her health, occupying herself with visual narrations of events coinciding with her illness instead. Similar **conventions of transformation** can be observed when Franciszka’s writes to her husband from the rheumatology hospital in Warsaw. In those letters Franciszka described her daily life²¹, devoting very little space to the details of diagnosis or her experience of pain; rather, she focused on recounting conversations with the visitors she had, or on discussing daily issues with her husband. The contrast between Franciszka’s records and Irena’s extensive pathogenic letter to Stefan, written on the latter’s request, is remarkable:

My Dear,

I promised therefore I must. Here lies the problem – to give you a matter-of-fact account of Franciszka’s health with some kind of forecast. Both she and everybody around her, doctors in particular, declare a significant improvement in her general health, which was poor when she arrived: immense fatigue, increased allergic symptoms, big ecchymosis/ bruises/. One proof of improvement is, for example, the fact that Franka enjoys her baths. Of course, even with the best of care it is that hard to cure somebody in a month of an ailment they have been suffering from for five years, especially that the origins of some of her complaints were traced in all the wrong places, it

¹⁸Museum of Art in Łódź, collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, catalogue number DS/1013. The letter dated: 10.04.1969.

¹⁹Museum of Art in Łódź, collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, catalogue number DS/1013. The letter dated: 10.04.1969.

²⁰Museum of Art in Łódź, collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, catalogue number DS/1013. The letter dated: 10.04.1969.

²¹National Library of Poland in Warsaw, The Themerson Archive. Franciszka and Stefan Themerson’s mutual correspondence from the period 1947–1974, catalogue no.: Rps akc. 20241, vol. 2, c. 173r.-201r. See: <https://polona.pl/preview/9921deca-b613-49f2-9f25-d0726903c331>

seems. Franka will bring the detailed medical report with her so I'm not mentioning the diagnosis, which the doctors believe they have finally established. It doesn't mean that they determined the causes of the allergy or of the hemorrhagic diathesis; these are issues which require months'-long diagnosing, and even, when it comes to allergies, many years. But one can live with them "till one dies", that is, until very old age, it's just that these ailments are troublesome, which can be relieved in a manner of ways. As for the weakening of the cardiac muscle, which is a mild complaint of all of us over 45-50 years old, there has been some improvement but... This "but" concerns both this and the condition of the leg: dr Szpilmanowa, during **a long conversation** / and she is not just a wonderful, inquisitive, sensible and knowledgeable doctor, but also someone very kind to Franciszka/ emphasized the need to lose weight – both to spare all the organs, including the heart, as well as to relieve the knee, that's why she removed all carbohydrates from Franka's hospital diet; she prescribed a meal plan which / I think/ is not at all cruel, but which Franka doesn't like because your wife doesn't like cooked meat or salads and **fruits "already make her puke"**. What is one to do? **She is also saying, probably rightly so, that this diet would require a lot of involvement from her – she would have to do the cooking, grating, peeling, so... and supposedly dr Szpilmanowa told her "ok then, if she can't..."** but she shouldn't be starving herself. That much is obvious, but we must find some solution. Because it's a vicious circle: one of the reasons for Franka's dislike of movement is/ to simplify the reasoning here/ her being overweight, and the reason for her being overweight is lack of movement. Could you not reach an understanding with your Kali? after Franka's return on how to decide on her *façon d'être*, of course, in accordance with her medical record and decide on a menu which wouldn't be too much for her; we don't know, here in Warsaw, your opportunities, but the doctors prescribed a diet for her. It's just that **one cannot be too pushy with her**, you know Franciszka better than I do. And I think I offended her, even though I wasn't pushy, I really wasn't, I was only looking out for her, for her only. Now, as you know, she is in Obory, where she's **"bored white" ["bored white" is a language game that is invisible in translation – H.S.]**, even though she is relaxing, especially in such nice weather. Lonia and Gwen visited her today, I'll probably go on Thursday because today I've finally picked up my car and I've got a thousand errands to run²².

It is worth pointing to the expressions of care²³ and the tenderness in the journalist's manner writing: "It's just that one cannot be too pushy with her, you know Franciszka better than I do.

²²National Library of Poland in Warsaw, The Themerson Archive. The Department of Manuscripts, Irena Grosz folder. The letter dated: 22.09.1971.

²³See also: The National Library of Poland in Warsaw, The Themerson Archive. The Department of Manuscripts, Irena Grosz's Folder. The letter dated: 24.08.1970. I quote: „What do you need? Unfortunately, I wrote we don't have your «Europa» here, only photos – the film itself is in some South-American republic. Jaleuna [?] was promised to find out where but I've already written about that". In her letters to Franciszka, Irena was more casual than in the case of the letter to Stefan, quoted in the main text. What is constant in Grosz's writing are calm and matter-of-factness, as well as compositional structure, which in this case was reinforced by her using the typewriter. In the material sense the above-quoted letter is unique because the majority of letters by both correspondents are handwritten. A choice of this form provokes questions concerning the functionality of the document and allows one to suppose that this was a purposeful choice on Irena's part. On the one hand the journalist may have been aware that the document would be a useful supplement to the medical report, which the painter probably received on being discharged from the hospital. Such interpretation in some way could help explain such cold – in comparison to the remaining letters – tone of the letter. On the other hand, I suppose – on the basis of my readings of letters written by the avant-garde artists of that period and on the basis of Irena's joke reflecting Franciszka's attitude towards her illness („Could you not reach some kind of an understanding with your Kali?") – that adopting the poetics of a detailed description of the treatment in Poland was closely connected to the need for agency on the part of the author and her care, as she was well aware of the fact that the artist might not inform her husband about the details of her recuperation.

And I think I offended her, even though I wasn't pushy". Despite the rational poetics of her letter Irena was no stranger to a refined joke, e.g., by referring to a series of Franciszka's white paintings: "she is bored «white»." The allusion is proof of Irena's linguistic facility, as she aptly combines Franciszka's personal trait, her art (through a reference to the monochromatic technique, i.e., the white colour used by the painter) and a spin on the phraseological meaning of "make somebody see red". **As a consequence of this tactic we are given a provocative phrase: "to be bored white" is then a state of being forced to rest, which creates a sense of impatience.** The painter addressed this reversed principle of organizing her own life in another letter:

So, you can see unf we are **unfit for rest**. On the contrary, we work a lot, somehow, we (maybe I shouldn't be saying "we" because it is very subjective), so I am beginning to be in a hurry. Not that I think that what I do is so important, quite the opposite, but my exhibition is in September 1975 (!) – a big one because there's lots of space in Whitechapel Gallery so I'm trying to produce a few more "perimortem" paintings. (to explain where this madness is coming from – Jasia is now the head of the Whitechapel – and you might be interested to know that right before me she is doing a big exhibition of Abakanowicz)²⁴.

It is symptomatic that the adjective "unfit" is combined here via a paradox – or a break up with the logic of the expression "unfit for work" – with the word "rest". Franciszka, who is unfit for rest, is busy creating "perimortem" paintings, which she is doing with the involvement represented by the pronoun ("I am") and the verb phrase ("beginning to be in a hurry"). Her drive for action is noticeable not only in what she is literally expressing in the fragment of the letter but can also be discerned in her output. Indeed, in the '60s and first half of the '70s the artist was experiencing a meaningful stage in her artistic development²⁵. This artistic boom was interspersed with her hospital stays, many hours of sleep as cure for her fatigue, drug treatment, and – let us not forget about it, because the painter herself remembers – the need to cook healthy meals, which might have contributed to her improving health (or so dr Szpilmanowa said), but in this correspondence they prove to be synonymous with a waste of time, another embodiment of boredom.

Part two. The drawings (correspondence-related and others)

A common practice of both women's illness records was commenting on their motor-movements by means of correspondence-related drawings. For example, the stick-man, drawn by Franciszka in ballpen, represents Irena, absentmindedly sitting on a chair, which is followed by an invitation to movement: "it is very important to transport one's buttocks from the bed onto the chair and I'm sure soon enough you'll be carrying them with your own hands, or actually – legs" [a drawing of a woman,

²⁴The Museum of Art in Łódź, collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, catalogue number DS/1013. The letter dated: 22.07.1974.

²⁵See: Honorata Sroka, „Co warto widzieć na pierwszy rzut oka? Zarys praktyki dydaktycznej Franciszki Themerson (1963–1968)” [„What is worth knowing at first glance? An outline of Franciszka Themerson's didactic practice (1963–1968)”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2022)]. An interesting coincidence here is the initial date of Franciszka's correspondence with z Irena, which was simultaneously the last day of the initiative Gaberbocchus Common Room and the moment when the Themersons visited Poland for the first time after the war. A year later one of the avant-garde artists' movies was rediscovered (*Przygoda człowieka poczciwego* [The Adventure of a Decent Man]).

a bed and a chair with the caption “Irenka”]²⁶. One should point here to *Ostatni autoportret*²⁷ [*The last self-portrait*] with a drawing, accompanying a letter to Irena, dated “April 4th, 1971”. That correspondence sketch represents Franciszka in two poses: in one she is proudly standing on her own, on a plinth of an antique column, whereas in the other she is walking on crooked and crumbling pillars, which substitute for her legs. The contrast between the two states of the same physicality is similarly presented as a caricature in the above-mentioned drawing, created six months before the painter’s death (*Ostatni autoportret*). That work depicts images of two faces, with some kind of tension between them – the smiling one is painted *en face*, whereas only the left profile of the crooked and wrinkled one can be seen. The relationship between the sickness stages in the artist’s body also features in her work from a year prior: *Self-portrait with a stick* (1987)²⁸, which the painter layers with intertextual overtones, painting her likeness on top of a painting produced more than twenty years before²⁹. There is no coincidence in this gesture, given that while Franciszka created countless self-portraits over nearly sixty years of her professional activity, and these can be grouped on the basis of their similarities and differences, however, only once did she repeat the outline of her own face present in the *Topography of Aloneness* (1962). This non-accidental reference opens up a new field of interpretation. On the one hand, there is the difficulty inherent in discovering ‘aloneness’ in one’s illness. On the other, there is the recurring issue of an individual’s autonomy in the world and search for the desired aloneness, which Stefan mentioned in his own description of that painting³⁰. The body divided into two parts correlates with the division of the subject – this points not so much to the fight between youth and old age, as to the tension between the communal act of being ill, the need to rely on others and desire for aloneness and self-reliance, which the painter is unable to fulfill. Considering, e.g., *Self-portrait with a stick*, it becomes clear that while on the one hand Franciszka often sneered at the fact that she had to walk with support³¹, on the other hand she did reveal her inner organs, confrontationally highlighting their colourful joyfulness with chalk, at the same time emphasising the face of a woman she had been twenty years earlier.

In order to understand better the importance of this reference let us point out that Franciszka implements a completely different intertextual technique in her letter to Stefan from 1955³², in which the painter draws the recipient’s attention to a series of her self-portraits in a reversed position³³. When she writes to Irena, both in the drawings which are related to her illness and

²⁶The Museum of Art in Łódź, collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, catalogue number: DS/1013. Letter date: 10.07.1975.

²⁷*Ostatni autoportret* [*The last self-portrait*], December 1987, black oil crayon, 42 x 29,5.

²⁸*Self-portrait with a stick* (1987), black and coloured chalk, 42 x 29,5.

²⁹*Topography of Aloneness* (1962), oil on canvass, 122 x 183.

³⁰I am referring to an interpretation of this painting present in Stefan’s letter to Franciszka from 24.02.1964. See: The National Library of Poland in Warsaw. The Themerson Archive. Franciszka and Stefan Themerson’s mutual correspondence from the period 1947–1974, catalogue no.: Rps akc. 20241, vol. 2, c. 15r. See: <https://polona.pl/preview/9921deca-b613-49f2-9f25-d0726903c331>.

³¹Nick Wadley, Franciszka Themerson (Gdańsk, Londyn, Łódź: Fundacja Terytoria Książki, Themerson Estate, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019).

³²Zob. The National Library of Poland in Warsaw. The Themerson Archive. Franciszka and Stefan Themerson’s mutual correspondence from the period 1947–1974, catalogue no.: Rps akc. 20240, vol. 1, c. 33v. Online: <https://polona.pl/preview/6bb91cc7-1c03-4696-b316-ffb3daee3269>

³³*Am I standing on my head? Or, is the world upside down?* (ok. 1949), pen and ink, 15 x 10,5. *Middle-aged woman on a flying trapeze*, oil on canvas, 63 x 76,5. 1952, *Emportez moi sans me briser*, oil on canvas, 62 x 75. *Composition with a grey square*, oil on canvas, 76 x 101. 1959, „Comme la vie est lente comme l’esperance est violente” (cytując Apollinaire’a), oil on canvas, 101,5 x 151.

those which are not (for instance numerous examples of “hugs from the Themersons”), self-visualisation is the author’s signature move, an appendix to her signing off with “Franka”, at the bottom of the letter. Such sketches are created using the same tools as the text (most frequently – ballpoint pen). The function of the painter’s correspondence drawings was then not only to underpin the literal message, but also to construe subjectivity by means of diversifying means of expression. Differing from “draw-writing” [Pol. *rysopisanie*], problematized by Bożena Shallcross, or genetic concept of “doodles”, or Adam Dziadek’s “semiography”, Franciszka’s correspondence tactics is a category in itself. As Shallcross explains, referring to Czesław Miłosz’s documents:

In a different sense, in the sense of a trace element of the author’s presence, all these fragments sometimes dispersed over the manuscripts of his most beautiful poems reveal the psychic content, which can be described as the shifts of focus from the currently ongoing process of writing to the sense or expectation of the incoming writing moment. Visual notations are supposed to bring this moment closer and reinforce the weakening will of writing, renew the creative energy with every new symbol committed to paper. Therefore, the poet’s drawings are something different than a pause in writing and a withdrawal into idleness, because they talk about persevering at draw-writing, at a sheet of paper³⁴.

In Shallcross’ approach the basic tenet of a co-dependence of text and image is the processual nature of writing itself, whose dynamism is linked to a smooth transition from word to image. Franciszka’s case is different because rather than composing the correspondence record by “draw-writing”, i.e., removing the boundaries between the dynamics of writing and drawing, the painter comments on the written part by means of a drawing, she complements the text. Both techniques are similar by virtue of a non-hierarchical relation of text and image, but they differ in purpose, which – in the case of Themerson’s life records is relevant for the process of constructing the subject. A doodle, however:

Is something that is created next to a manuscript of a given text, and is coequal with the record, it may be analysed just like the text, as something accompanying the text, not as something separate from it. It is something that **allows us to take a closer look at the act of writing, recreate the order of activities, movements of thoughts, the formation of the rhythm of utterance**, something that allows us to reveal at least a fragment **of the mystery of its creation**. The drawings make us aware of the temporality of the creative act, its longevity, pauses necessary to think about words, the layout of the entire text, and on finding the most appropriate word for a particular phrase or verse³⁵.

In the above-summarised framework it is the very processuality of the creative act that is highlighted, which is irrelevant in Franciszka’s correspondence drawings. Semiography, in turn, is thus described by Dziadek (with reference to Aleksander Wat’s documents):

As for drawings in the manuscripts, **it is difficult to talk about their artistic value, because usually they have nothing to do with works of art**, they have no meaningful esthetic value. These are not the situations described and analysed by Michel Butor in his book *Les mots dans la peinture*; it is not about the words which appear in images and supplement their meaning, **it is not**

³⁴Bożena Shallcross, „Poeta i sygnatury” [„The poet and signatures”], *Teksty Drugie* 5 (2011): 59–60.

³⁵Adam Dziadek, „«Mój wiek» Aleksandra Wata – uwagi do przyszłej edycji”, [„Aleksander Wat’s «My century» - issues for a future edition] *Pamiętnik Literacki* 4 (2020): 214–215.

about the way in which the painter's signature is embedded in the painting, all that is the subject of entirely different analyses. It is not about the author's signature either, even though in every analysed case drawings are an element confirming the uniqueness and individuality – a drawing, like handwriting, is a trace of a unique identity, even if the handwriting changes under the influence of numerous external conditions (irritation, nervousness, the experience of pain, illness, etc.)³⁶.

Franciszka's correspondence drawings related to her illness are her authorial signature, which creates for the painter space to mold her subjectivity in the state of illness and, as I have been trying to demonstrate, they are closely related to her art. In the light of the above-mentioned approaches, one should view this strategy of correspondence drawings as a phenomenon distinct from the above-outlined concepts of "draw-writing", "doodles" and "semiographics".

Parallels between techniques used by Franciszka in her self-portraits in the correspondence-related and artistic space are numerous and too intriguing to be ignored. I argue that this coherent manner of visualizing herself, in particular her subjectivity under the condition of illness, is a purposeful and consistent autobiographical strategy. The painter created a thick network of connections, through which she narrated her life, presenting meanings she chose not to express directly, but whose traces she needed to leave behind. Following the clues left by this avant-garde artist, we can see an image of subjectivity fully consistent with what we can read from her artistic manifesto and the only autobiographical text she wrote with publication in mind³⁷. **Joke, self-irony, anecdote are in all these cases figures of active self-control, an expression of the convention of transformation.** That is why Franciszka's illness records are an example of **active silence**, purposeful conventions of not so much talking about herself as indicating meanings.

Part three. Experimental illness records

Franciszka Themerson's war drawings (1940-1942) are typically viewed as her key autobiographical works³⁸, demonstrating an interesting contrast between Franciszka the little girl and the background portrayed in the drawings, i.e., a world burning with innumerable acts of violence. On the other hand, I interpret the illness life-writing records (letters, paintings, drawings) as expressions of a broken subjectivity, torn between the need for aloneness (self-sufficiency) and the loss of ability to work (agency), as well as a trace of a disharmonious individuality stitched together from a mosaic of states experienced in the past as well as traces of subjectivity, which – not without effort – yet constantly, chooses joy.

³⁶Adam Dziadek, „Semiografia rękopisu” [„The semiography of a manuscript”], *Teksty Drugie* 6 (2020): 226.

³⁷Franciszka Themerson, „Bi-abstract paintings, in: Nick Wadley, *Franciszka Themerson* (Gdańsk, Londyn, Łódź: Fundacja Terytoria Książki, Themerson Estate, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019).

³⁸See: Paweł Polit, „Franciszki Themerson gry z narracją” [„Franciszka Themerson's games with the narrative”], *Czas Kultury* 3 (2020): 154–160. Honorata Sroka, „The Experimental Avant-Garde Art of Franciszka and Stefan Themerson A Way of Dealing with Crisis”, in: *Crisis*, ed. by Sascha Bru, Kate Kangaslahti, Li Lin, Iveta Slavkova, David Ayers (Berlin: De Gruyter, 2022). Nick Wadley, *Franciszka Themerson* (Gdańsk, Londyn, Łódź: Fundacja Terytoria Książki, Themerson Estate, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019).

Amongst all the embodiments of the artist's subjectivities (always plural)³⁹ the illness-related one is highlights the vacuum between Franciszka and empty background. It is remarkable that the background, which is always filled in her drawings from the '40s, remains a monochromatic, seemingly unoccupied sheet in her illness-time works. Whiteness proves to be here, for the last time, the painter's metonymic pronouncement about the devastation she is experiencing or **a self-ironic deconstruction of liminal emotions and states**. Insofar as we accept – following Łukasz Żurek's suggestion – that spatial arrangement in *Self-portrait with a stick* can be interpreted differently still, the foreground positioning of a hand clenching a walking stick proves to be of key importance⁴⁰. The shape of a skinless shin, understood to be a reference to Franciszka's rheumatism, may also be read in contrast to the rest of the body. Despite its enlarged size the rheumatic hand proves to be a suspended, limp shell, unbound to the space by any contact points. Our entire attention is then focused on the ironic-confrontational colourful stick-shin, which is the only fulcrum, as well as the basic break for action, a counter-levitational burden.

Franciszka's visual and textual (or a combination of the two) autobiographical tactics are connected to what Aleksandra Grzemska described as Ewa Kuryluk's strategies of documenting and transforming one's life in art:

Artistic expression is **a consequence of work on personal memories, experiences**, and these, multiplied, encrypted, rhetoricised or turned into figures, are embedded in always planned and never accidental forms of autobiographical practices, whose effects are **transposed by Kuryluk to the public sphere, in encoded contents** and contexts⁴¹.

Covering one's tracks through self-ironic **tactics of one's own (non-)presence, confusing the clues with rhetorical techniques of the ease of expression in talking about the most difficult issues, multiplied autobiographical games**⁴², engaged in by Themerson, just like in Kuryluk's case (nb. the author of interesting memoirs on the Themersons⁴³), are neither coincidental nor consistent. Franciszka's illness records contain a dialectic argument between "beginning", "remnants" and (in her final works⁴⁴) "regression". Stylising manners of representing her internal organs to look like children's manner of using coloured chalk, the artist **dismisses any pathos** – understood here as stylistic opulence – when discussing her own illness. On the other hand, this directional and coherent convention of transformation may be

³⁹See: Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia* [Between history and memory. Anthology] (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014).

⁴⁰I would like to thank Łukasz Żurek for suggesting a wonderful interpretative clue, as well as the students attending my course on life writing of Polish avant-garde, with whom I had the pleasure of discussing these drawings and Franciszka's letters.

⁴¹Aleksandra Grzemska, „Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk” [„Ewa Kuryluk's autobiographical practices”], *Autobiografia 2* (2016): 95.

⁴²I am adopting Artur Hellich's concept of „autobiographical games”, see: Artur Hellich, *Gry z autobiografią. Przemilczenia, intelektualizacje, parodie* [Games with autobiography. Silences, intellectualisations, parodies] (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018).

⁴³Ewa Kuryluk, „Radioklub poszukiwaczy przyzwoitości” [„Radio-club for the hunters of decency”], *Gazeta. Magazyn 16* (1999).

⁴⁴See: Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* [A project of somatic criticism] (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014).

interpreted as a sign of the deepest honesty⁴⁵ in turning her own condition into a narrative. All these tactics are undoubtedly characterized by a critical reflection on the esthetic possibility of presenting the body in the state of illness. That is why we are approaching what Julia Kristeva defined as abjection, a concept thus described in the context of the avant-garde art by Hal Foster:

[W]ith scarred sacks for breasts and funky carbuncles for noses; these bodies **break down the upright lines of proper representation, indeed of proper subjecthood** [...] This body is the primary **site of the object** as well, a category of (non)being defined by Julia Kristeva as neither subject nor object, but before one is the former (before full separation from the mother) or after one is the latter (as a corpse given over to objecthood⁴⁶)

The abjection status of the subject from the artist's final works, to which her correspondence serves as introductory notes of sorts, is Themerson's way of manifesting her refusal to simply dichotomise youth and old age within the framework of illness narratives. What is at stake here is to mould a targeted message, an avant-garde mindset to adopt an innovative gesture, which in the case of those life-writing records depends on a surprising juxtaposition of the figures of youth and impatience and suffering, as well as on the experimental form of her drawings, which are stylized like a child's drawings. The transformation thus happens both on the level of a self-ironic distancing in the contents of the records, as well as on the level of visual esthetics of the works of art themselves. In the case of both of these types of autobiographical traces we are dealing with a connection of two orders, captured in Agnieszka Taborska account of the parallels between the works of Franciszka and Alfred Jarry. Both artists make the decision to "talk about horrible things using a «naïve» language⁴⁷. Adding a small corrective to the term "naivety", I would add that here we encounter tragedy represented by means of unpretentious, blunt humour, conveyed with the help of experimental techniques.

translated by Justyna Rogos-Hebda

⁴⁵I am using here the notion of honesty in the common meaning of the word, but I am aware of the complexity of this term in the context of studies on life-writing records, see: Agata Sikora, *Szczerłość. O wyłanianiu się nowoczesnego porządku komunikacyjnego* [Honesty. On the emergence of a modern communicative order] (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020).

⁴⁶Hal Foster, *The return of the real. The avant-garde at the end of the century.* (Cambridge, MA, 1996), p. 148.

⁴⁷Agnieszka Taborska, „Początek sytuacji». *Rysunki i obrazy Franciszki Themerson* [„The beginning of a situation». *Franciszka Themerson's drawings and paintings*], *Literatura na Świecie* 9-10 (2013): p. 242.

References

Archival materials:

National Library of Poland in Warsaw: The Themerson Archive. Franciszka and Stefan Themerson's mutual correspondence, 1947–1974, cat. no.: Rps akc. 20241, vol. 2, c. 173r.-201r.

National Library of Poland in Warsaw: The Themerson Archive. Franciszka and Stefan Themerson's mutual correspondence, 1947–1974, cat. no: Rps akc. 20240, vol. 1, c. 33v.

- National Library of Poland in Warsaw: The Themerson Archive. Franciszka and Stefan Themerson's mutual correspondence, 1947–1974, cat. no: Rps akc. 20241, vol. 2, c. 15r.
- National Library of Poland in Warsaw: The Themerson Archive. The Department of Manuscripts, Irena Grosz folder. The letter dated: 22.09.1971.
- The Museum of Art in Łódź, the collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, cat. no DS/1013. The letter dated: 10.04.1964.
- The Museum of Art in Łódź, the collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, cat. no DS/1013. The letter dated: 10.04.1969.
- The Museum of Art in Łódź, the collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, cat. no DS/1013. The letter dated: 22.07.1974.
- The Museum of Art in Łódź, the collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, cat. no DS/1013. The letter dated: 10.07.1975.
- The Museum of Art in Łódź, the collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, cat. no DS/1013. The letter dated: 17.09.1976.
- The Museum of Art in Łódź, the collection: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, cat. no DS/1013. The letter dated: 8.01.1977.

Secondary sources:

- Assmann, Aleida. *Między historią a pamięcią. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.
- Boruszkowska, Iwona. *Defekty. Literackie auto/pato/grafie: szkice*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Dziadek, Adam. „«Mój wiek» Aleksandra Wata – uwagi do przyszłej edycji”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2020): 203–219.
- – –. *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014.
- – –. „Semiografia rękopisu”. *Teksty Drugie* 6 (2020): 216–235.
- Foster, Hal. *The return of the real. Avant-garde at the end of the century*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.
- Grzemska, Aleksandra. „Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk”. *Autobiografia* 2 (2016): 93–106.
- Hellich, Artur. *Gry z autobiografią. Przemilczenia, intelektualizacje, parodie*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018.
- Kuryluk, Ewa. „Radioklub poszukiwaczy przyzwoitości”. *Gazeta. Magazyn* 16 (1999): 26–28.
- Polit, Paweł. „Franciszki Themerson gry z narracją”. *Czas Kultury* 3 (2020): 154–160.
- Prussak, Maria. „Zmierzch edycji krytycznych?”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2020): 31–43.
- Shallcross, Bożena. „Poeta i sygnatury”. *Teksty Drugie* 5 (2011): 53–61.
- Sikora, Agata. *Szczerzość. O wyłanianiu się nowoczesnego porządku komunikacyjnego*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Sroka, Honorata. „Co warto widzieć na pierwszy rzut oka? Zarys praktyki dydaktycznej Franciszki Themerson (1963–1968)”. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2022): 99–109.
- – –. *The Experimental Avant-Garde Art of Franciszka and Stefan Themerson A Way of Dealing with Crisis*, w: *Crisis*, ed. by Sascha Bru, Kate Kangaslahti, Li Lin, Iveta Slavkova, David Ayers, 313–335. Berlin: De Gruyter, 2022.
- Taborska, Agnieszka. „«Początek sytuacji». Rysunki i obrazy Franciszki Themerson”. *Literatura na Świecie* 9-10 (2013): 234–243.
- Wadley, Nick. *Franciszka Themerson*. Gdańsk, Londyn, Łódź: Fundacja Terytoria Książki, Themerson Estate, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.

KEYWORDS

FRANCISZKA THEMERSON

archive

ABSTRACT:

The article discusses the concept of experimental and illness-related life-writing records on the basis of Franciszka Themerson's correspondence, and her correspondence-related drawings and works of art. I have established that the avant-garde artist was using coherent compositional methods in taking up the topic of her illness both in her life-writing records and in her avant-garde art. The tactics of "transformation" in her correspondence, drawings and paintings assumed the form of self-irony, joke, distancing herself from her own body in the state of illness. The analysed correspondence is one of few cases of the painter's autobiographical records we know of; they were stored in the Museum of Art in Łódź, as well as in the National Library of Poland in Warsaw (The Themerson Archive).

life - writing

correspondence

the avant-garde

EXPERIMENT

NOTE ON THE AUTHOR:

Honorata Sroka – researcher in literature at the University of Warsaw, as well as the fellow of the Center for Avant-Garde Studies (the Jagiellonian University, Cracow). Her scientific interests include the experimental life-writing practices and archives of the avant-gardes. Her current research project aims to investigate the Themerson Archive stored in the National Library of Poland (the project is funded by the National Science Centre, Poland, the grant's referential number: 2023/49/N/HS2/00284).

Wielka nuda kontemplacji. Eksperymentalne zapisy chorobowe Franciszki Themerson*

Honorata Sroka

ORCID: 0000-0002-3505-1604

*Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego finansowanego z środków Narodowego Centrum Nauki w Polsce; grant pt. "Archiwum awangardy. Interpretacje korespondencji Franciszki i Stefana Themersonów"; nr referencyjny: 2023/49/N/HS2/00284.

Z jednej strony choroba, cierpienie, strata nie są najbardziej popularnymi tematami w sztuce awangardowej – na pierwszy rzut oka wydają się wręcz jej zaprzeczeniem. Z drugiej strony natomiast publikacje takie jak *Roland Barthes* Rolanda Barthesa czy *The White Book* Han Kang pokazują, że techniki eksperymentalne z powodzeniem są wykorzystywane, niekoniecznie przez awangardystów, do ukazywania całego spektrum problematyki związanej z kryzysem. Celem tego artykułu jest przedyskutowanie konwencji używanych przez Franciszkę Themerson w jej chorobowych zapisach życia (korespondencyjnych, rysunkowych i malarskich). Analizy mają na celu tak aktywną, interpretacyjną lekturę chorobowych zapisów życia plastyczki, jak również wypracowanie definicji eksperymentalnych zapisów chorobowych.

Archiwalia Franciszki Themerson – krótkie wprowadzenie

Zanim przejdziemy do szczegółowych analiz, warto zarysować kontekst omawianych zapisów życia. Istotne jest bowiem, że proporcje Archiwum Themersonów (Biblioteka Narodowa w Warszawie) organizuje z jednej strony wielość kopii i wersji śladów tworzonych przez Stefana, męża Franciszki, z drugiej natomiast stosunkowo niewielką ilość zapisów plastyczki. Awangardystka rzadko zwielokrotniała swoje listy – z pewnością nie tworzyła ich licznych szkiców na brudno, materiały, które spotykamy w tej kolekcji są raczej pozostałościami życia i pracy, szkicami ilustracji, zdjęciami z przyjęć, lecz nie intencjonalnie tworzonym przez kobietę archiwum. Wiele korpusów korespondencyjnych zawiera dwustronne ślady pisarza, który często tworzył zapisy na brudno lub kopiował istniejące listy, natomiast te mniej liczne dotyczące wyłącznie malarki zawierają najczęściej zapisy otrzymane. Plastyczka z całą pewnością nie protoarchiwizowała niczego w sposób zamierzony, dlatego materiały składające się na jej kolekcję mają status pozostałości po wykonywanych czynnościach.

Na tym tle, warto przede wszystkim zauważyć dwa wyjątki. Pierwszym jest korespondencja ze Stefanem Themersonem, tak powojenna, jak z lat czterdziestych – oba korpusy są stosunkowo proporcjonalne w ilości materiałów zachowanych przez adresatów, o czym wnioskuje na podstawie częstotliwości i spójności zapisów. Drugim natomiast wyjątkiem – i jemu poświęcimy wyłączną uwagę w tym artykule – jest korespondencja awangardystki z Ireną Grosz, redaktor naczelną „Rolnika. Gromady Polskiej”. Jak wspomniałam, Franciszka nie tworzyła kopii swoich zapisów, dlatego warszawskie archiwum zawiera jedynie odpowiedzi Ireny, natomiast listy i pocztówki plastyczki zdeponowane są – również bez kopii – w Muzeum Sztuki w Łodzi. Papiery te przekazane zostały do instytucji ponad dekadę po śmierci przyjaciółki Themersonów jako „Dar Bronisławy Sieleckiej”. Poza korespondencją¹ zawierają one także egzemplarze książek odręcznie podpisane przez awangardystów² oraz trzy prace Franciszki³.

Nie udało się z całą pewnością potwierdzić, jaki rodzaj relacji łączył Irenę Grosz i Bronisławę Siedlecką, która była w posiadaniu kolekcji po śmierci adresatki. Obie kobiety są pochowane w jednym grobie⁴ (jedynie one), niektóre fragmenty korespondencji pokazują, że mogły być partnerkami życiowymi, jednak równie prawdopodobne jest, że była to zażyłość przyjacielska lub rodzinna. Próbowałam nawiązać kontakt z rodziną Ireny poprzez pozostawienie wiadomości ze swoim numerem telefonu na jej grobie, ale przez wiele miesięcy nikt nie zareagował na prośbę kontaktu. Natomiast pracownicy Muzeum Sztuki w Łodzi nie mają więcej informacji poza tymi, które umieściłam w przypisie.

Podobnie niejasne są okoliczności zawiązania znajomości dziennikarki i artystów. Wymienione listy między kobietami oraz korespondencja wzajemna Themersonów pozwalają przypuszczać, że Irena była przyjaciółką Franciszki z lat 30., na co wskazuje stosunkowo familiarny ton pierwszych listów kobiet oraz kilka aluzji nawiązujących do przedwojennej Warszawy. Ponadto nie mam żadnej pewności, że początkowe zachowane zapisy są faktycznie pierwszymi, mimo że cały korpus ma spójne ramy i niewiele jest tu form uwytłoniętego braku, który wskazywałby na usunięcie czy zagubienie korespondencji. Jednak najistotniejszym dowodem w tej sprawie jest napomknięcie przez Irenę o *Drodze do Owidza*, który to tekst miałby być przedwojennym utworem Stefana⁵. Zakładając jednak, że kobiety nie poznały się w latach 30., to artyści mogli również nawiązać kontakt z Ireną w latach 50. ze względów pragmatycznych, pokierowani przez wspólnych przyjaciół z Polski. Na drugiego rodzaju początek relacji wskazywałyby zbieżności dat oraz wzmianki na temat dziennikarki we wzajemnej korespondencji awangardystów, w której Franciszka pisała o tym, że „Irena działa” w sprawie biletów lotniczych do Warszawy. Wspomniane listy do Stefana pochodzą z czasu, kiedy awangardysty

¹ Zachowało się sto trzysta jednostek archiwalnych (listów, pocztówek i rysunków epistolarnych) tworzonych w latach 1959-1979 przez Franciszkę Themerson i Irenę Grosz. Największa część tych materiałów, przesyłki do artystki awangardowej to siedemdziesiąt cztery artefakty z lat 1959-1979, które znajdują się w Archiwum Themersonów Biblioteki Narodowej w Warszawie. Odpowiedzi malarki, trzydzieści dziewięć dokumentów z lat 1964-1978, przechowywane są w zbiorach biblioteki Muzeum Sztuki w Łodzi. Korespondencja Franciszki przechowywana jest w: Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013.

² Zob. chociażby książki o sygnaturach: DS/874, DS/875, DS/880, DS/882, DS/889, DS/890, DS/894, DS/931.

³ Są to: Franciszka Themerson, „Szkic jednej z figur do przedstawienia „Opera za 3 grosze Brechta”, 1976, nr inw. MS/SN/RYS/1639. Franciszka Themerson, „Bez tytułu”, 1972, MS/SN/GR/1908 oraz Franciszka Themerson, „Między dwoma aktami dramatu”, 1962, MS/SN/M/1859. Dziękuję Paulinie Kurc-Maj oraz Pawłowi Politowi za pomoc w ustaleniu szczegółów tej darowizny.

⁴ Grób na warszawskich Powązkach, zob. Cmentarz Wojskowy, Kwatery: B 37, Rząd: 2, Grób: 1. Z informacji cmentarnej wynika, że Siedlecka była niemal rówieśniczką Ireny Grosz i Themersonów (01.04.1909), zmarła natomiast jako ostatnia z nich: 12.07.1991.

⁵ Zob. korespondencję Ireny do Franciszki z dnia 7.02.1962.

organizowali swój pierwszy przyjazd do Polski (1957) po blisko dwudziestoletniej nieobecności w kraju ich pochodzenia. Irena pośredniczyła zresztą nie tylko w załatwianiu formalności związanych z pierwszą podróżą – większość przyjazdów Themersonów do Warszawy było organizowanych przez dziennikarkę, Franciszka również najczęściej zatrzymywała się w jej domu podczas tych wizyt.

Istotne, że dziennikarka była osobą, która pośredniczyła w sprawach formalnych pomiędzy artystami i polskim rynkiem sztuki, załatwiając formalności zawodowe (Zaiks, organizacja wystaw), czy przesyłając Themersonom czasopisma i książki wydawane w kraju⁶. Irena także doprowadziła do tego, że Franciszka otrzymała kompleksowe leczenie reumatologiczne w warszawskim szpitalu przy Spartańskiej, co prawdopodobnie wynikało z sytuacji politycznej w Wielkiej Brytanii i kryzysu finansowego *National Health Insurance*, który miał miejsce w latach 60.⁷ Wszystko to było możliwe ze względu pozycję polityczną Ireny, która przez większość swojej pracy zawodowej miała duże wpływy w Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej⁸.

⁶ Zob. chociażby dwa listy Franciszki do Stefana: "Tu nic nadzwyczajnego, list od Pihu, że moje 500 tam jest ale Tobie wszystko zapłacili. Trudno się dorozumieć o co chodzi – ale to wszystko jedno, pieniądze tam jest dosyć i tak, ale to znaczy że Irena działa" (KW2, t. 1, k. 86r, 05.08.1959) oraz "Irena już ma pozwolenie na kupno biletów" (KW2, t. 1, k. 90r, 07.08.1959). A także list Ireny do Franciszki: "Sprawa druga – wystawa. Rozmawiałam z Samborskim i z Lonią: trzeba jednak porozmawiać jeszcze z typami z Ministerstwa. Jestem mało obrotna i nie umiem czarować, bo walę wprost, ale będę próbowała" (list z dnia: 13.08.1961).

⁷ Zob. Martin Gorsky, "The British National Health Service 1948–2008: A Review of the Historiography", *Social History of Medicine* t. 21, nr. 3 s. 437–460. A także: "1968–1977: Rethinking the National Health Service". Dostęp online: <https://www.nuffieldtrust.org.uk/chapter/1968-1977-rethinking-the-national-health-service-1>

⁸ Zarówno na podstawie korespondencji kobiet, jak i wspomnień jej byłych pracowników można dojść do wniosku, że pozycja polityczna Ireny pozwalała jej nie tylko na sprawność administracyjną, lecz także na względnie indywidualne podejście władzy w swojej pracy zawodowej. "Rolnik Polski", którego redaktor naczelna w latach 1949–1971 była przyjaciółka Themersonów, to z jednej strony jedna z najbardziej wpływowych gazet w Polskiej Republice Ludowej, z drugiej natomiast interesujący fenomen czasopisma realizującego na masową skalę odmienne cele niż partyjne. Możemy to zaobserwować na podstawie wspomnień współpracowników "Rolnika – Gromady Polskiej". Cytaty pochodzą z książki wydanej w 2002 roku i oczywiście są subiektywnymi portretami stworzonymi przeszło dwie dekady po śmierci dziennikarki przez jej byłych podwładnych, jednak powtarzalność schematów narracyjnych uruchamianych w celu opisanie sylwetki kobiety jest warta odnotowania i pokrywa się z obrazem Ireny, który uwidacznia się w jej korespondencji z Franciszką: "Redaktor naczelna – Irena Grosz – nie zawsze uznawała werdykty cenzorów przy Mysiu, twierdząc, że ona sama potrafi ocenić, co jest politycznie słuszne a co nie. W przypadku konfliktów z Mysią, sięgała do gmachu po drugiej stronie ulicy Nowy Świat, gdzie przeważnie uzyskiwała poparcie dla swych racji (s. 105)". A także: "Oczywiście, za przyczyną Ireny Grosz, która w ówczesnym establishmentie partyjno-rządowym miała określoną pozycję, więc mogła sobie pozwolić na wiele. A oto inny przykład: po jakiejś naradzie w Komisji Planowania, kiedy Naczelną stała w kolejce po palto, podszedł do niej Jaroszewicz – wówczas wicepremier – i przywitawszy się zapytał, jak się podobało jego wystąpienie. – No wiesz – odpowiedziała – nie lubię, kiedy ktoś zabiera głos w sprawach, na których się nie zna. Na to wicepremier mruknąwszy parę słów, pożegnał się i wyszedł. Taka właśnie ocena nie zaskoczyła Jaroszewicza. Wiedział bowiem, że Irena Grosz nie należy do entuzjastek ówczesnego sposobu rządzenia, co odnosiło się też do wielu osób siedzących na tak zwanych stołkach. Oto przykład: z wielkich hałasem propagandowym, ogłoszono ustanowienie bardzo wysokiego odznaczenia – Sztandar Pracy. Takie właśnie odznaczenie przyznane zostało dwóm dziennikarzom: Irenie Grosz i Henrykowi Korotyńskiemu. – Nadchodzi dzień i pora dekorowania tym odznaczeniem u premiera, a Naczelną jako się nie wybiera – opowiadała jej sekretarka Irena Gembicka. Kiedy Szełowa wyszła tam po coś do sekretariatu, Gembicka zapytała: – Pani Ireno, za pół godziny u premiera dekoracja odznaczeniem i panie nie jedzie? Na to Szełowa – trzymając w rękę jakiś maszynopis. – Wiesz Irenko? Wobec takiej polityki rolnej, nie będę wiedziała, którą część ciała wystawić po to odznaczenie" (s. 108). Wyrażana tak w artykułach prasowych, jak korespondencji do Franciszki potrzeba Ireny "mieszania w życiu społecznym wsi, aby nie zastygło w bezruchu, w poczuciu niemożności, w kumoterstwie" (s. 42), była związana przede wszystkim z ambicją współtworzenia czasopisma przez rolników. W praktyce wyglądało to tak, że dziennikarze zatrudniani przez Grosz udawali się bezpośrednio do chłopów, zbierając informacje na temat aktualnych problemów poszczególnych gmin, zachęcając jednocześnie ludzi do tworzenia tekstów, publikowanych stale na łamach gazety. Rubryki redagowanego przez przyjaciółkę awangardystów pisma miały z jednej strony silnie oddolny charakter, z drugiej natomiast dostarczały tworzonych przez zatrudnianych dziennikarzy treści edukacyjnych: od pragmatycznych porad na temat uprawy buraków cukrowych, przez plakaty promujące dbałość o usportowienie i higienę dzieci, po informacje o wydarzeniach w polityce czy kulturze. Zob. "Gromada - Rolnik Polski". Była taka gazeta, red. Wojciech Borsuk, przy współpr. Henryka Borzęckiego, "Nowy Świat", Warszawa 2002.

Część pierwsza. Korespondencja

10 kwietnia 1969 roku Franciszka Themerson napisała do Ireny Grosz list, który warto przytoczyć w formie dłuższego fragmentu:

Tak już jestem tem znudzona [boldowanie we wszystkich cytatach – H.S.], bo to już przeszło rok – i każdy pyta jak tam, jakbym miała nowonarodzone dziecko – i ja mówię, że owszem, tylko jeszcze nie chodzi. **Historia choroby:** W marcu 1968! poszliśmy nieopatrnie do tak zw. Arts Laboratory, gdzie **młodzież (czy to 40) macha** [?] **przedstawienia, wystawy, czyta wiersze i gra na gitarach, które następnie podpala.** Przedstawienie było podłe, a siedziało się na skrzynkach [rysunek kwadratu w formie bryły przestrzennej z adnotacją „Fig. 1” i notatką „75 cm” przy trzech bokach – adnot. H.S.] pomalowanych na różne kolory. W dramatycznym zapewne punkcie przedstawienia wieko się podemną zapadło, a ponieważ miałam najgorsze przeczucia, co mogło być w skrzyni, uratowałam się zapomocą nogi – Fig 2 [rysunek osoby wpadającej do skrzyni oraz rysunek zgiętej nogi z podpisem: „siniak FIG 3” – adnot. H.S.]. N.B. Moja skrzynka była niewielka (zranienie psycho-somatyczne o poważnych implikacjach.) Siniak był natomiast wielki i zielony. Potem przeszło i dopiero się zaleczyło. A może przeszło i zaleczyło się zupełnie co innego. Bo poza tym wypadkiem traumatycznych – miałam dwa lata przedtem polymyositis i **zarłam** „indoeiel” przez 3 miesiące – a także jestem **szczęśliwą posiadaczką chronicznej infekcji** [mięśniowej?] i **stafilokoki używają mnie jak „Promenade des Anglais” w Nicei**, i łążą z miejsca na miejsce, powodując najróżniejsze kłopoty. **Artystyczna część skończona, zaczyna się leczenie.** Najpierw poszłam do osteopatów, ~~kaz~~-zrobili prześwietlenie – nic kostnego nie wykazało, ani śladu artretyzmu – i **główny osteopata** zaproponował mi, że ponieważ zapalenie jest poważne i „woda w kolanie” – manipulacji osteopatycznych robić nie można, ale jeśli przyjdę do niego prywatnie to on mnie będzie leczył „homeopatycznie”. **A że był hindus toby pewno dodał trochę „kontemplacji”, która jest bardzo nudna.** Więc poszłam do specjalisty reumatologa – który był względnie młody, ale był już kierownikiem tego działu w jednym ze szpitali. Chodziłam do niego prywatnie od Maja do Grudnia. Siedem razy mi wyciągał płyn z kolana (analiza płynu nie wykazała infekcji) – i w końcu orzekł że nie ma pojęcia co to jest – bo dwa olbrzymie zastrzyki „cortizolu” [?] które mi dał nie pomogły i zaproponował że jego **kolega zajrzy** do środka – czyli zoperuje kolano. (Aha! przedtem przez 2 miesiące miałam [?] fizjoterapię 3 razy w tygodniu – krótkie [?] fale i ćwiczenia) Powiedziałam **Thank you i poszłam do innego „TOP” specjalisty** – Dudley Hart – (**grudzień 68**) Ten jest w naszym wieku i wie że nawet po sześćdziesiątce noga może się przydać, więc powiedział – nonsens tylko krajać. Przez pierwsze miesiące zapalenie (ból jak zapalenie okostnej – nocami – bardzo ostry i mniej ostry w dzień. 3 tygodni Dał mi indoeid [?] w ogromnej dawce (8 pigułek dziennie) i trzy tygodnie temu dał i dużą dawkę antybiotyku [?] Cloxcaillon-aulistepililococs – na sześć dni. Czuję się po tym o wiele lepiej – piekielne zmęczenia przeszły ale kolano męczy i jeszcze nie pozwala mi chodzić dłużej niż 5 minut. Ale to ma i swoje dobre strony. Bo wtedy w domu i pracuję nad, wyobraź sobie, „comic-strip” z UBU. Muszę to skończyć na koniec czerwca. Masa roboty więc robię dzień cały, a jak nie robię to śpię⁹.

⁹ Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.04.1969. Wszystkie cytaty wprowadzam, kierując się ustaleniami edycji dokumentalnej, tzn. transliteruję, nie modernizuję, zachowuję oryginalną interpunkcję. Zob. Maria Prussak, „Zmierzch edycji krytycznych?”, Pamiętnik Literacki 4 (2020).

Fragment, od którego wyszliśmy, jest rzadkim przykładem korespondencji chorobowej awangardystki. Iwona Boruszkowska opisywała tego typu zapisy następująco:

Podmiot defektywny to **podmiot dotknięty chorobą, przez psychosomatyczne zdarzenie (dotyczące siebie lub innego) zmuszony do przeformułowania koncepcji własnego „ja”** i włączenia do swojej życiowej czasoprzestrzeni nowego czynnika – choroby. W tożsamości defektywnej następuje połączenie biografii i choroby. W wyniku doświadczenia medycznego w wyobrażeniach o „ja”, ciele i świecie podmiotu zachodzą zmiany, które nadają poszczególnym elementom rzeczywistości inne, nowe znaczenia. Włączenie doświadczenia medycznego do biografii podmiotu **wpływa na tożsamość i implikuje jej ponowne konstruowanie**. W zależności od zakresu włączenia tego doświadczenia i odnalezienia się w roli „chorego” można mówić o ponownej konstrukcji tożsamości lub o dezintegracji „ja” chorego. Kontekstualizacja choroby powoduje mniej lub bardziej świadomą reintegrację tożsamości w nową całość podmiotowości defektywnej. **Podmiot defektywny stosować może różne strategie włączające lub wyłączające chorobę we własną biografię: inkorporację, fuzję, przekształcenie, wyparcie, przemilczenie, zatajenie**¹⁰.

W odniesieniu do powyższych ustaleń warto zauważyć, że strategie tekstualne obecne w korespondencji chorobowej plastyczki przyjmują formę nie tyle wyparcia czy zatajenia, ile zręcznego balansowania na granicy **dystansu** oraz **zaangażowania**, których odzwierciedleniem jest przede wszystkim konwencja **żartu** oraz **autoironii**. W świetle zaproponowanej przez badaczkę typologii zapisy te są więc przykładem konwencji „przekształcenia”. Konsekwencja kompozycyjna awangardystki jest o tyle ciekawa, o ile dotyczy nie tylko chorobowych zapisów korespondencyjnych skierowanych do Ireny Grosz, lecz także autoportretów rysunkowych i malarskich.

Przytoczony na początku dokument z całą pewnością cechuje spontaniczność, na co wskazuje chociażby zamaszystość duktu pisma, ale także werbalne deklaracje: „Kochanie przeczytałam list raz jeszcze i wybacznieskoordynowanie i bazgroły. Nie mam cierpliwości przepisywać, więc cierp. Całuję”¹¹. W korespondencji z Ireną plastyczka w niewielkim stopniu ingerowała w swój tekst poprzez skreślenia i poprawki – zapisy awangardystki są krótkie i konkretne. Franciszka płynnie przechodziła pomiędzy artykułowanymi wątkami, niejednokrotnie również akcentując literalnie funkcje poszczególnych części komponowanego listu: „Artystyczna część skończona, zaczyna się leczenie” albo „Historia choroby”. Charakterystycznym elementem stylu tych narracji chorobowych jest stosowanie gier podwójności, na przykład zabawy semantyką fraz obcojęzycznych, jak chociażby w przypadku Promenady Anglików w Nicei („stafilokoki używają mnie jak «Promenade des Anglais»”), czy używanymi często w korespondencji do Stefana „orderami”, które w użytych przez awangardystkę kontekstach oznaczają zarówno angielskie „zamówienia”, jak i polskie „odznaczenia dla żołnierzy”. Swobodne mieszanie polsko-angielskich norm ortograficznych oddane jest chociażby w transliteracji nazw miesięcy dużą literą, co różni się od polskiego uzusu. Powtarzalne są także wtręty obcojęzyczne, których polskie odpowiedniki autorka prawdopodobnie знаła – „polymyositis”

¹⁰Iwona Boruszkowska, Defekty. Literackie auto/pato/grafie: szkice (Kraków Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016), 16–17.

¹¹Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.04.1964.

zamiast „zapalenie wielomięśniowe” oraz „comic-strip” zamiast „komiks”. Natomiast słowa pokroju skrótu „fig.” (od angielskiego „figure”) zamiast „rys.” (polskie „rysunek”, albo „ryc.” – „rycina”) rozumiem jako odzwierciedlenie posługiwania się przez malarkę na co dzień innym językiem niż ten, w którym powstał list. W tym kontekście warto zwrócić uwagę również na trawestowanie przez autorkę dialogów z lekarzami, które awangardystka z upodobaniem i bezustannie parodiowała: „kolega zajrzy”, „główny osteopata”, „ale jeśli przyjdę do niego prywatnie to on mnie będzie leczył «homeopatycznie»”, „Powiedziałam Thank you i poszłam do innego «TOP» specjalisty”. Wszystkie te frazy są przejawami ironicznego żartu, poprzez który malarka wyraża swój dystans wobec potocznych zwrotów i schematów językowych komunikacji medycznej.

Na temat konwencji przekształcenia stosowanej przez malarkę sporo mówi nam zapis dotyczący młodzieży (czterdziestoletniej) palącej na scenie gitary. Franciszka wyraziła w ten sposób nie tylko dystans wobec performatywnych praktyk punkowców, lecz przede wszystkim bezpretensjonalnie usytuowała się w pozycji niezdarnej seniorki. Sześćdziesięciolatka daleka jest więc od stateczności, celowo pozbawiła się dostojęstwa. Podobnie skonstruowaną autoironię obserwujemy również w innych zapisach malarki:

Irenko, Kochanie,

Happy, happy, happy New Year 1977! Miej się lepiej złotko, i do zobaczenia na wiosnę. Mam nadzieję że my też będziemy dość mocni żeby przyjechać Cię uściskać! Narazie karmimy się antybólowymi pigułkami, i probujemy pracować. Bardzo wszystko idzie powoli. Old age – głupia rzecz. Stefek kończy właśnie tłumaczenie na polski „generała Piesca” – dla Twórczości – to niedługo będziesz mogła to przeczytać po polsku – jeszcze bardziej jest wzruszający! – A ja – też – staram się powoli zrobić jeszcze parę płócien na wystawę w New Yorku w przyszłym roku. Jeżeli będzie przyszły rok – więc „sursum corda” – co po polsku znaczy „nos do góry” – I tyle! Bardzo nam do Ciebie tęskno i wciąż myślimy i mówimy o Tobie. Teraz wesoły obrazek żeby zilustrować stan mojej starej głowy: dwa dni temu poszłam do Gaberbochusa żeby sprawdzić poranną pocztę. Zimno było piekielnie, więc w kożuchu, w szaliku etc. etc. Właśnie chciałam wracać do domu, gdy zauważyłam że zgubiłam rękawicę. Przez kwadrans chodziłam po biurze, zaglądałam do szuflad, do koszy ze śmieciami aż wreszcie zrezygnowana postanowiłam wrócić do domu. Zadzwonił telefon. **Podniosłam słuchawkę żeby powiedzieć: hallo – i nagle zauważyłam że trzymam te idiotyczną rękawiczkę w zębach!** Więc widzisz – życie, choć niewygodne, ale jednak śmieszne! [rysunek Franciszki trzymającej rękawiczkę w zębach z podpisem „To ja!” – adnot. – H.S.] Kochamy Cię okropnie – z rękawiczką w zębach, czy bez... [symbol dwóch serc – adnot. H.S.] Franka & St. P.S. Kochanie, proszę przestań płacić ten nieszczęsny ZAiKS za mnie. Stefan napisał do nich żeby opłacali moją składkę z jego konta, gdzie wciąż coś wpływa. Love F.¹²

Sparodiowana uprzednio interakcja z drewnianym pudłem zostaje w powyższym cytacie zastąpiona przez plastyczkę figurą galanteryjną. Zagubienie rękawiczki – ponownie – jest dla Franciszki impulsem do stworzenia autoironicznej narracji na temat własnego roztargnienia. Jednocześnie warto zauważyć, że kobieta wykorzystywała okazję do tego, by neutralizować

¹²Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 8.01.1977.

wszelkie referowane zdarzenia, w tym opis dolegliwości wymagających zażywania leków przeciwbólowych: „old age głupia rzecz”. Zapis malarki dotyczy zresztą nie tylko relacjonowania własnego doświadczania choroby, lecz także przybiera formy, w które włączany jest jej mąż:

A nas tu tymczasem wodą zalało pomimo tej słynnej suszy. Główna rura wodna pękła pod Warrington Crescent , rozwalila jezdnię i fontanna niewiarygodna wywaliła do wysokości drugiego piętra . A potem się wygięła i walnęła prosto na nasz balkon i runęła rzeką pod drzwiami mojego studia i pokoju Stefana. To wszystko stało się o czwartej rano i od 4 do szóstej tuzin strażaków i wszyscy nasi sąsiedzi wylewali wodę kubłami na nasz odkuchenny taras. Jeszcze mokro i podłogi pokręcone a my oboje zupełnie zmordowani . Ale już mogę usiąść przy stole i napisać do Ciebie bo już włączyli światło (i ciepło) Myślę że to głupie takie przygody na starość. Ale poza podłogami wszystko w porządku. To było tak jak na tonącym statku. Ale statek nie utonął. A biedy Stefan miał jeszcze w tym czasie (i jeszcze ma) kłopot ze swoim kręgosłupem. Ten sam „slipped disc”¹³.

Mamy więc stale do czynienia z zapisami chorobowymi, w których dominuje taktyka dystansu autorki wobec doświadczanych stanów cielesnych, celowo budowane przez nią obrazowanie korzystające z hiperboli, paradoksu, anegdoty, poprzez które autokreacja podmiotu wyraźnie ciąży w stronę autoironicznego żartu. Zapisy życia Franciszki są więc przestrzenią, w której fontanna jest „niewiarygodna” i „rozwała jezdnię”, kierując ogromny strumień wody z nie-pohamowaną siłą niczym orka w oceanie. Ten sam słup wody ostatecznie jednak „wygina się i wali” prosto w balkon artystów, co kończy się interwencją straży pożarnej oraz wielu sąsiadów obudzonych w środku nocy i zachęconych do spontanicznego wzięcia udziału w akcji ratowniczej. Całą serię obrazowo ujętych zdarzeń malarka podsumowuje wodną metaforą o tonącym statku, który ostatecznie zdołał przetrwać sztorm dzięki pomocy załogi. Język potoczny miesza się tutaj z sugestywnymi opisami zdarzeń, które z jednej strony ukazują dramatyzm sytuacji (zalana pracownia), z drugiej natomiast nie przestają ukazywać nam narracje oparte na anegdotycznym żarcie. Pomimo że cały zapis powstał w stosunkowo krótkim czasie od zdarzenia, jak dowiadujemy się z samego listu („Jeszcze mokro i podłogi pokręcone a my oboje zupełnie zmordowani . Ale już mogę usiąść przy stole i napisać do Ciebie bo już włączyli światło”), to jednak nie zauważamy znaczących różnic kompozycyjnych pomiędzy rekonstrukcją wielomiesięcznego leczenia a powyższą relacją tworzoną na bieżąco.

W tych obrazowo ujętych „głupich przygodach na starość” pobrzmiewają jednak stale sygnały doskwierającego autorce zniecierpliwienia: „i każdy pyta jak tam, jakbym miała nowonarodzone dziecko – i ja mówię, że owszem, tylko jeszcze nie chodzi”¹⁴. Franciszka podkreśliła więc nie tyle swoje cierpienie, ile zniecierpliwienie: „Tak już jestem tem znudzona”¹⁵; „A że był hindus toby pewno dodał trochę «kontemplacji», która jest bardzo nudna”¹⁶. Dlatego warto podkreślić, że podmiot konstruuje się przede wszystkim poprzez stałe wyrażanie niezadowolenia

¹³Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 17.09.1976.

¹⁴Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.04.1969.

¹⁵Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.04.1969.

¹⁶Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.04.1969.

z powodu swojej niezdolności do regularnej pracy, co zostało przez autorkę przedstawione jako stan głębokiej nudy. W tym sensie charakterystyczne jest sprowadzanie przez plastyczkę dolegliwości bólowych na drugi plan, unikanie opisów odczuwanych stanów zdrowotnych i zastępowanie ich obrazowymi narracjami zdarzeń dotyczących choroby. Podobne **konwencje przekształcenia** możemy zaobserwować w korespondencji Franciszki adresowanej do męża z warszawskiego szpitala reumatologicznego przy ulicy Spartańskiej. W listach tych Franciszka opisywała swoją codzienność¹⁷, skupiając się w marginalnym stopniu na szczegółach przebiegu diagnostyki czy odczuwanego bólu, w większym natomiast na rozmowach ze znajomymi, którzy odwiedzili malarkę, albo na omawianiu z mężem codziennych spraw zawodowych. Symptomatyczny jest kontrast pomiędzy zapisami stworzonymi przez Franciszkę oraz Irenę, która napisała jeden obszerny list patogenny do Stefana na jego prośbę:

Drogi,

obiecałam, więc muszę. Oto kłopot – zdać Ci rzeczową relację o stanie zdrowia Franciszki, z jakąś prognozą. Ona sama i wszyscy dokoła, przede wszystkim lekarze, stwierdzają z naciskiem poprawę stanu ogólnego, który był po jej przyjeździe niedobry: ogromne osłabienie, zwiększone objawy alergiczne, duże wybroczyny-sińce/. Teraz o poprawie świadczy choćby to, że Franka z przyjemnością bierze kąpiele w wannie. Oczywiście, trudno, **żeby** nawet przy najlepszej opiece wyleczyć w ciągu miesiąca kogoś, kto cierpi od pięciu lat, zwłaszcza, że przyczyn niektórych dolegliwości dopatrywano się nie tam, gdzie podobno należało. Szczegółową kartę chorobową przywiezie Franka ze sobą, nie mówię więc o diagnozie, która według lekarzy jest ustalona, co nie znaczy, że ustalono dokładne przyczyny alergii czy skazy krwotocznej, to są sprawy, które ustala się podczas badań wielomiesięcznych, a nawet, jeśli chodzi o alergię wieloletnich. Ale z tym można “żyć do śmierci”, to znaczy do najpóźniejszego wieku, tyle, że są dokuczliwe i tę dokuczliwość zmniejsza się wszelkimi środkami. Jeśli chodzi o osłabienie mięśnia sercowego, na co każdy z nas już od 45-50 roku życia trochę się skarży, to nastąpiła pod tym względem poprawa, ale... To „ale” dotyczy zarówno tej sprawy, jak i stanu nogi: dr Szpilmanowa podczas **długiej ze mną rozmowy** / a to jest nie tylko doskonały, wnikliwy i rozumny lekarz o dużej wiedzy, ale i badrzo Franciszka żywczliwy człowiek / podkreślała konieczność zmniejszenia wagi – zarówno ze względu na oszczędzanie pracy wszystkich organów, z sercem włącznie, jak i na konieczność odciążenia kolana, dlatego z jedłospisu Franki w szpitalu usunęła wszystkie węglowodany; przepisała dietę, która / według mnie / wcale nie jest okrutna, ale która France nie smakuje, bo Twoja małżonka nie lubi mięsa gotowanego, ani surówek, a **owoce „już jej gardłem wyłażą”**. Co zrobić? **Przy tym twierdzi, chyba nie bez racji, że przy tej diecie musiałyby sama dużo robić – gotować, trzeć, obierać, więc... I podobno dr Szpilmanowa powiedziała jej, że „trudno, jeżeli nie może”**, ale nie powinna się głodzić. No, to jasne, ale wyjście znaleźć się musi. Bo kółko się zamyka: jedną z przyczyn niechęci Franki do ruchu jest / skracając rozumowanie / nadmierna waga, a przyczyną nadmiernej wagi jest brak ruchu. Czy nie można by się **porozumieć z Waszym Kalim** po powrocie Franki, jak by można ustalić jej facon d’etre, oczywiście zgodnie z kartą chorobową, i **ustalić jej menu, przy którego przygotowaniu nie m czyłaby się**; nie znamy tu w Warszawie Waszych możliwości, ale lekarze przepisali jej dietę. Tyle, że **nie można być wobec niej natarczywym**, znasz Franciszkę lepiej ode mnie. A ja się jej chyba naraziłam, chociaż nie byłam natarczywa, naprawdę, a chodziło mi przecież

¹⁷Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974, sygnatura: Rps akc. 20241, t. 2, k. od 173r.-201r.

o nią, tylko o nią. Teraz ,jak wiesz, jestx w Oborach, gdzie **nudzi się „do białości”**, ale przecież odpoczywa, zwłaszcza, że pogoda jest ładna. Była u niej dzisiaj Lonia z Gwen, we czwartek pewnie pojedą ja, bo dzisiaj nareszcie odebrałam wóz, a jutro mam załatwić tysiąc formalności¹⁸.

Warto zwrócić uwagę na wyrazy troski¹⁹ oraz subtelność w formułowaniu wypowiedzi przez dziennikarkę: „Tyle, że nie można być wobec niej natarczywym, znasz Franciszkę lepiej ode mnie. A ja się jej chyba naraziłam, chociaż nie byłam natarczywa”. Pomimo rzeczowej poetyki listu Irena nie stroniła od wyrafinowanego żartu, nawiązując chociażby do serii białych obrazów Franciszki: „nudzi się «do białości»”. Gra słów jest wyrazem swobody językowej Ireny, która sprawnie łączy charakterologiczny rys Franciszki, jej dorobek artystyczny (poprzez odwołanie do techniki monochromatycznej, czyli bieli stosowanej przez malarzkę) oraz zabawę znaczeniem frazeologizmu „rozpalić kogoś do czerwoności”. **W wyniku tego zabiegu otrzymaliśmy frazę o przewrotnym znaczeniu – „nuda do białości” jest więc stanem zmuszania do odpoczynku, który organizuje odczuwanie zniecierpliwienia, chęci powrotu do pracy.** Na temat tej odwróconej zasady organizacji własnego życia malarka pisała również w innym liście:

Więc widzisz że **jesteśmy niezdadni do odpoczynku**. Przeciwnie ,pracujemy dużo, jakoś nam (może nie powinnam mówić „nam”, bo to bardzo subiektywne) więc mnie zaczyna się spieszyć. Nie, że myślę że to takie ważne co robię, wprost przeciwnie ,ale wystawę mam we wrześniu 1975 (!) – dużą bo miejsca dużo w Whitechapel Gallery więc jeszcze parę „przedśmiertnych” obrazów próbuję zrobić. (Tak żeby objaśnić skąd to szaleństwo – Jasia została dyrektorką Whitechapel – i co może Cię zainteresować tuż przedemną robi dużą wystawę Abakanowicz)²⁰.

Symptomatyczne, że przymiotnik „niezdadni” łączy się tutaj na zasadzie paradoksu – albo zaburzenia logiki wyrażenia „bezużyteczność do pracy” – ze słowem „odpoczynek”. Niezdadna do odpoczynku Franciszka tworzy więc „przedśmiertne” obrazy, które realizuje z zaangażowaniem oddanym poprzez zaimbek („mnie”) oraz czasownik („zaczyna się spieszyć”). Pęd

¹⁸Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Zakład Rękopisów, teczka Ireny Grosz. List z dnia: 22.09.1971.

¹⁹Zob. też Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Zakład Rękopisów, teczka Ireny Grosz. List z dnia: 24.08.1970. Cytuję dokument: „Czego Wam trzeba? Niestety, pisałam, że «Europy» Waszej tu nie ma, są tylko fotosy – sam film jest w którejś z południowoamerykańskiej republice. obiecano Jaleunie [?] dowiedzieć się gdzie, ale o tym już pisałam”. W korespondencji pisanej przez Irenę do Franciszki dziennikarka zwykle pozwalała sobie na więcej swobody niż w przypadku cytowanego w tekście głównym zapisu adresowanego Stefanowi. Niezmiennie w piśmiennictwie Grosz są jednak opanowanie i rzeczowość, a także uporządkowanie kompozycyjne, które w tym przypadku zostało wzmocnione przez usystematyzowany zapis na maszynie do pisania. Pod względem materialnym powyższy list jest zresztą bezprecedensowy, większość zachowanych materiałów tworzonych przez obie adresatki ma charakter rękopiśmienny. Wybór takiej formy prowokuje pytania o funkcjonalność tego dokumentu, a także pozwala przyjąć interpretację, że Irena dokonała swojego wyboru celowo. Dziennikarka z jednej strony mogła zdawać sobie sprawę z tego, że dokument będzie pożytecznym uzupełnieniem historii choroby, którą malarka zapewne otrzymała po wypisie ze szpitala. Taka interpretacja w jakiejś mierze mogłaby tłumaczyć stosunkowo, względem pozostałej korespondencji, chłodny ton zapisu. Z drugiej strony natomiast przypuszczam – na podstawie lektury listów awangardystów z tego okresu oraz użytego przez Irenę w cytowanym dokumencie żartu oddającego stosunek Franciszki do jej stanu chorobowego („Czy nie można by się porozumieć z Waszym Kalim”) – że przyjęcie poetyki szczegółowego, ścisłego opisu historii leczenia w Polsce było silnie sprzęgnięte z potrzebą sprawczości i troski autorki, która przede wszystkim zdawała sobie sprawę z tego, że plastyczka może nie informować awangardysty o szczegółach rekonwalescencji.

²⁰Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 22.07.1974.

do działania, cechujący działania malarki, zauważalny jest nie tylko w literalnie wyrażonym fragmencie listu, lecz także znajduje swoje odzwierciedlenie w dorobku zawodowym malarki, która w latach 60. i pierwszej połowie lat 70. rzeczywiście przeżywała istotny etap swojego artystycznego rozwoju²¹. Ożywienie twórcze było przeplatane pobytami w szpitalu, wielogodzinnym snem jako lekarstwem na wycieńczenie, farmakoterapią oraz – nie zapominajmy o tym, skoro malarka wyraźnie nie zapomina – koniecznością gotowania zdrowych posiłków, które mogły zapewne przyczynić się do poprawy stanu zdrowia (tak przynajmniej twierdziła doktor Szpilmanowa), jednak w tej korespondencji okazywały się głównie synonimem straty czasu, kolejnym ucieleśnieniem nudy.

Część druga. Rysunki (korespondencyjne i nie tylko)

Z pewnością wspólną taktyką zapisów chorobowych obu kobiet było komentowanie swojej motoryki poprzez rysunki korespondencyjne. Chociażby w przypadku człowieka-patyka stworzonego długopisem przez Franciszkę mamy do czynienia z wizerunkiem Ireny, która w roztarznieniu siada na krześle, czemu towarzyszy bezpośrednia zachęta do ruchu: „to bardzo ważne przynieść pośladki z łóżka na krzesło i napewno już niedługo będziesz je własnoręcznie a raczej własnonożnie nosiła” [rysunek kobiety, łóżka i krzesła z podpisem „Irenka”]²². Warto w tym kontekście zestawić *Ostatni autoportret*²³ z rysunkiem umieszczonym w liście do Ireny, adresowanym przez awangardystkę 4 kwietnia 1971. Szkic korespondencyjny ukazuje Franciszkę w dwóch pozycjach: z jednej strony jako stojącą dumnie o własnych siłach na antycznej kolumnie, z drugiej natomiast poruszającą się na powykrzywianych i rozpadających się filarach, które zastępują kobiecie nogi. Kontrast pomiędzy dwoma stadiami tej samej fizyczności jest w podobny sposób karykaturalnie ujęty we wspomnianym rysunku, wykonanym na pół roku przed śmiercią malarki (*Ostatni autoportret*). W przypadku pracy artystycznej mamy do czynienia z dwoma wizerunkami twarzy, pomiędzy którymi obserwujemy napięcie – uśmiechnięta mimika jest ujęta *en face*, natomiast wykrzywiona i pomarszczona jedynie z lewego profilu. Relację pomiędzy stadiami patogennymi zachodzącymi w ciele plastyczki spotykamy również w pracy o rok wcześniejszej – *Self-portrait with a stick* (1987)²⁴, w której malarka dodatkowo prowadzi intertekstualną grę, bezpośrednio odsyłając do swojej podobizny stworzonej na obrazie o przeszło dwadzieścia lat wcześniejszym²⁵. Nie ma w tym geście przypadku, skoro w ciągu blisko sześćdziesięciu lat aktywności zawodowej Franciszka stworzyła kilkanaście autoportretów, które można podzielić pod względem podobieństw i różnic, jednak tylko raz w swoich pracach kobieta powtórzyła zarys własnej twarzy obecny na *Topography of Aloneness* (1962).

²¹Zob. Honorata Sroka, „Co warto widzieć na pierwszy rzut oka? Zarys praktyki dydaktycznej Franciszki Themerson (1963–1968)”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2022). Interesującą koincydencją jest początkowa data pisania korespondencyjnego z Ireną, która była jednocześnie czasem zakończenia dwuletniego trwania inicjatywy Gaberbocchus Common Room oraz momentem pierwszego powojennego przyjazdu Themersonów do Polski. Rok później natomiast został odnaleziony jeden z filmów awangardystów (Przygoda człowieka poczciwego).

²²Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.07.1975.

²³*Ostatni autoportret*, grudzień 1987, czarna pastel olejna, 42 x 29,5.

²⁴*Self-portrait with a stick* (1987), czarna i kolorowa kreda, 42 x 29,5.

²⁵*Topography of Aloneness* (1962), olej na płótnie, 122 x 183.

Nieprzypadkowe nawiązanie otwiera więc pole do interpretacji. Z jednej strony mamy tu do czynienia z ukazaniem trudności w odnajdywaniu samotności w stanie chorobowym. Z drugiej natomiast wracamy do problemu autonomii jednostki w świecie i poszukiwaniu pożądanej samotności, o czym wspominał Stefan we własnym opisie tego obrazu²⁶. Ciało podzielone na dwie części, koreluje z podzieleniem podmiotu – wskazuje nie tyle na walkę młodości ze starością, ile na napięcie pomiędzy wspólnotowym aktem chorowania, koniecznością polegania na innych ludziach a potrzebą samotności, a także samowystarczalności, których malarka nie jest w stanie osiągnąć. Na przykładzie *Self-portrait with a stick* widzimy, że z jednej strony Franciszka chętnie drwiła z tego, iż musi chodzić z podparciem²⁷, z drugiej natomiast ukazała swoje organy wewnętrzne, konfrontacyjnie podkreślając je kolorową, demonstrującą wesołość kredą, przy jednoczesnym uwidacznianiu twarzy kobiety, którą była dwadzieścia lat wcześniej.

By lepiej zrozumieć wagę tego nawiązania, zauważmy, że zupełnie innego rodzaju jest zabieg intertekstualny obecny na rysunku korespondencyjnym widocznym w liście Franciszki do Stefana z 1955 roku²⁸, w którym malarka bezpośrednio skierowała uwagę odbiorcy na serię swoich autoportretów w odwróconej pozycji²⁹. W rysunkach korespondencyjnych wysyłanych do Ireny – zarówno tematycznie związanych z chorowaniem, jak i niekoniecznie (zob. chociażby liczne przykłady „ściskających Themersonów”) – auto-wizualizacja jest sygnaturą autorki, dodatkiem do podpisu „Franka” w dolnej części listu. Takie szkice tworzone są zresztą tymi samymi narzędziami co tekst (najczęściej długopisem). Funkcją rysunków korespondencyjnych malarki było więc nie tylko wzmocnienie przekazu literalnego, lecz także konstruowanie podmiotowości poprzez dywersyfikację sposobów przekazu. Odmienne niż w przypadku „rysopisania” sprobrematyzowanego przez Bożenę Shallcross albo genetycznego „doodles” czy wreszcie „semiografii” w rozumieniu Adama Dziadka, w korespondencji Franciszki mamy do czynienia z innego rodzaju taktyką korespondencyjną. Jak pierwszy z terminów tłumaczy badaczka na podstawie dokumentów Czesława Miłosza:

W innym sensie, w sensie śladowej obecności autora, cały ten rozsypany czasem po rękopisach najpiękniejszych jego wierszy drobiazg odsłania treść psychiczną, dającą się określić jako przemienność skupienia na właśnie trwającym pisaniu oraz na przeczuciu czy oczekiwaniu na mający nadejść moment pisania. Wizualne notacje mają przybliżyć taki moment i wzmocnić słabnącą wolę pisania, odnowić twórczą energię z każdym nowym znakiem zostawionym na papierze. Toteż rysunki poety są czymś innym niż przerwa w pisaniu i wycofaniem się w beczynność, gdyż opowiadają o trwaniu przy rysopisaniu, przy kartce³⁰.

²⁶Nawiązuję do interpretacji tego obrazu, która obecna jest w liście Stefana do Franciszki z 24.02.1964. Zob. Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974, sygnatura: Rps akc. 20241, t. 2, k. 15r.

²⁷Nick Wadley, Franciszka Themerson (Gdańsk, Londyn, Łódź: Fundacja Terytoria Książki, Themerson Estate, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019).

²⁸Zob. Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974, sygnatura: Rps akc. 20240, t. 1, k. 33v.

²⁹Am I standing on my head? Or, is the world upside down? (ok. 1949), piórko i tusz, 15 x 10,5. Middle-aged woman on a flying trapeze, olej na płótnie, 63 x 76,5. 1952, Emportez moi sans me briser, olej na płótnie, 62 x 75. Composition with a grey square, olej na płótnie, 76 x 101. 1959, „Comme la vie est lente comme l'esperance est violente” (cytując Apollinaire'a), olej na płótnie, 101,5 x 151.

³⁰Bożena Shallcross, „Poeta i sygnatury”, *Teksty Drugie* 5 (2011): 59–60.

W ujęciu Shallcross u podstaw współzależności tekstu i obrazu leży sama procesualność pisania, którego dynamika łączy się z płynnym przechodzeniem między słowem i obrazem. Przypadek Franciszki jest w tym sensie odmienny, że malarka nie tyle komponuje zapis korespondencyjny, „rysopisząc”, to znacząc znosząc granice pomiędzy dynamiką pisma i rysunku, lecz właśnie komentuje zapis poprzez rysunek, dopełnia tekst. Obie techniki łączy niehierarchiczna relacja tekstu i obrazu, jednak dzieli cel ich użycia, który w przypadku zapisów życia Themerson dodatkowo ma znaczenie w procesie konstruowania podmiotu. Natomiast doodle:

to coś, co powstaje obok manuskryptu danego tekstu i jest z samym zapisem równouprawnione, może podlegać analizie podobnie jak on, jako coś, co mu towarzyszy i nie jest od niego oderwane. Jest to coś, co w szczególny sposób **pozwała przyrzeć się aktowi pisania, odtworzyć kolejność działań, ruchu myśli, kształtowania się rytmu wypowiedzi**, coś, co pozwala odsłonić choćby rąbek **tajemnicy jej powstawania**. Rysunki uświadamiają temporalność aktu twórczego, jego długie trwanie, przerwy potrzebne na namysł nad słowami, nad układem całego tekstu, odnalezieniem słowa najważniejszego w danej frazie czy wersie³¹.

W powyższym ujęciu nacisk położony jest na samą procesualność aktu twórczego, co w przypadku rysunków korespondencyjnych Franciszki nie ma żadnego znaczenia. Z kolei semiografię na podstawie dokumentów Aleksandra Wata Dziadek opisuje następująco:

W przypadku rysunków pojawiających się w rękopisach **trudno mówić o ich wartości artystycznej, zwykle nie mają one nic wspólnego z dziełami sztuki**, nie mają one istotnych wartości estetycznych. To nie są sytuacje, które opisuje i analizuje w swojej książce *Les mots dans la peinture* Michel Butor, nie chodzi o słowa, które pojawiają się w obrazach i które nadają im suplementarne znaczenia, **nie chodzi o sposób zakomponowania w obrazie sygnatury malarza** – to jest przedmiot odrębnych zupełnie analiz. Nie chodzi też wyłącznie o sygnaturę autorską, choć w każdym analizowanym wypadku rysunki są elementem zaświadcującym o niepowtarzalności i jedynostkowości – rysunek, podobnie jak pismo, jest śladem niepowtarzalnej tożsamości, nawet jeśli charakter pisma zmienia się pod wpływem wielu czynników zewnętrznych (podrażnienie, nerwowość, doświadczenie bólowe, choroba etc.)³².

Chorobowe rysunki korespondencyjne Franciszki są sygnaturą autorską malarki, przestrzenią kształtowania jej podmiotowości w stanie chorobowym oraz – jak starałam się pokrótce zarysować – mają wiele wspólnego z jej sztuką. Na tle powyższych ujęć należałoby więc tę taktykę rysunków korespondencyjnych malarki widzieć jako zjawisko odrębne od zarysowanych powyżej pojęć: „rysopisania”, „doodles” czy „semiografii”.

Paralele między technikami stosowanymi przez Franciszkę w autoportretach w przestrzeni korespondencyjnej oraz artystycznej są liczne i nazbyt frapujące, by je pomijać. Jestem zdania, że ten spójny sposób wizualizowania siebie, a szczególnie swojej podmiotowości w stanie

³¹Adam Dziadek, „Mój wiek» Aleksandra Wata – uwagi do przyszłej edycji”, *Pamiętnik Literacki* 4 (2020): 214–215.

³²Adam Dziadek, „Semiografia rękopisu”, *Teksty Drugie* 6 (2020): 226.

chorobowym, jest celową i konsekwentną strategią autobiograficzną. Malarka stworzyła sieć, ukształtowała gęstą siatkę powiązań, poprzez którą intencjonalnie opowiadała o sobie, ukazując znaczenia, o których nie decydowała się wyrażać bezpośrednio, lecz o których potrzebowała zostawiać ślady. Chodząc po tropach porozrzucanych przez awangardystkę, obserwujemy obraz podmiotowości w pełni spójny z tym, który możemy odczytać z jej manifestu artystycznego i jedynego tekstu autobiograficznego napisanego przez malarkę z myślą o publikacji³³. **Żart, autoironia, anegdota są we wszystkich tych przypadkach figurami aktywnej samokontroli, wyrazem posługiwania się konwencją przekształcenia.** Dlatego chorobowe zapisy życia Franciszki są przykładami **czynnego milczenia**, celowymi konwencjami nie tyle bezpośredniego opowiadania o sobie, ile sugerowania znaczeń.

Część trzecia. Eksperymentalne zapisy chorobowe

Rysunki wojenne Franciszki Themerson (powstałe w latach 1940–1942), powszechnie postrzegane jako jej kluczowe prace autobiograficzne³⁴, ukazują interesujący kontrast pomiędzy Franciszką-dziewczynką a ukazywanym tłem, to znaczy światem rozgorączkowanym w wielopostaciowych aktach przemocy. Chorobowe rysunki natomiast interpretuję jako wyraz podmiotowości rozbitej i rozdartej pomiędzy potrzebą samotności (samowystarczalności) oraz utratą zdolności do pracy (sprawczości), a także jako ślad dysharmonijnej indywidualności pozlepianej z mozaiki stanów przeżytych w przeszłości oraz śladów podmiotowości, która nie bez wysiłku, ale jednak stale, zdobywa się na radość.

Wśród wszystkich sposobów ujmowania podmiotowości plastyczki – zawsze rozumianych w liczbie mnogiej³⁵ – ta chorobowa jest przede wszystkim przykładem uwypuklenia próżni w relacjach pomiędzy Franciszką a pustym tłem. Symptomatyczne, że silnie zagospodarowany w rysunkach z lat 40. drugi plan, w pracach chorobowych pozostaje monochromatyczną, pozornie niezagospodarowaną kartką. Biel tła okazuje się tutaj, po raz ostatni, metonimiczną wypowiedzią malarki na temat doświadczanego spustoszenia albo **autoironicznym demontażem uczuć i stanów liminalnych**. O ile jednak przyjmiemy – za sugestią Łukasza Żurka – że organizacja przestrzenna może być w *Self-portrait with a stick* jeszcze inaczej interpretowana, to usytuowanie na pierwszym planie wyłącznie dłoni ściskającej laskę okazuje się kluczowe³⁶. Kształt kości piszczelowej pozbawionej skóry, rozumiany jako nawiązanie do dolegliwości reumatycznych Franciszki, można postrzegać również jako kontrast dla reszty ciała funkcjonującego tu jako drugi plan. Pomimo swojej wielkości reumatyczna dłoń okazuje

³³Franciszka Themerson, „Obrazy bi-abstrakcyjne”, w: Nick Wadley, Franciszka Themerson (Gdańsk, Londyn, Łódź: Fundacja Terytoria Książki, Themerson Estate, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019).

³⁴Zob. Paweł Polit, „Franciszki Themerson gry z narracją”, *Czas Kultury* 3 (2020): 154–160. Honorata Sroka, „The Experimental Avant-Garde Art of Franciszka and Stefan Themerson A Way of Dealing with Crisis”, w: *Crisis*, red. Sascha Bru, Kate Kangaslahti, Li Lin, Iveta Slavkova, David Ayers (Berlin: De Gruyter, 2022). Nick Wadley, Franciszka Themerson (Gdańsk, Londyn, Łódź: Fundacja Terytoria Książki, Themerson Estate, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019).

³⁵Zob. Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią*. Antologia (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014).

³⁶Dziękuję Łukaszowi Żurkowi za podsuniecie znakomitego tropu interpretacyjnego, a także uczęszczającym na mój kurs o life writingu polskich awangard studentom, z którymi miałam przyjemność przedyskutować te rysunki oraz zapisy Franciszki.

się nieosadzonym w przestrzeni żadnymi punktami przylegania, wiszącym, bezwładnym kadłubem. Cała nasza uwaga koncentruje się więc na ironicznie-konfrontacyjnej kolorowej lasce-piszczeli, która jest jedynym punktem oparcia, ale także podstawowym hamulcem działania, przeciwlewitacyjnym ciężarem.

Tak wizualne, jak tekstualne (czy łączące te dwa poziomy) taktyki autobiograficzne Franciszki wiążą się z opisywanymi przez Aleksandrę Grzemską strategiami dokumentowania i przetwarzania życia swojego w sztuce przez Ewę Kuryluk:

Artystyczna ekspresja to **wynik pracy na osobistych** wspomnieniach, **doznaniach**, te zaś zwielokrotnione, zaszyfrowane, poddane retoryzacji czy figuracji, wplecione są w zawsze zaplanowane i nigdy przypadkowe formy autobiograficznych praktyk, których efekty Kuryluk **przenosi do sfery publicznej, kodując treści** i konteksty³⁷.

Zacieranie śladów poprzez autoironiczne **taktyki własnej (nie-)obecności, mylenie tropów retorycznymi technikami lekkości wyrazu w mówieniu o sprawach najtrudniejszych, zwielokrotnione gry autobiograficzne**³⁸ podejmowane przez Themerson, podobnie jak w przypadku Kuryluk – zresztą autorki interesujących wspomnień na temat Themersonów³⁹ – są zarówno nieprzypadkowe, jak i konsekwentne. Franciszka w swoich zapisach chorobowych prowadziła dialektyczny spór pomiędzy „początkiem”, „pozostałością” oraz (w ostatnich pracach⁴⁰) „uwstecznieniem”. Stylizując sposoby ukazywania swoich narządów wewnętrznych na dziecięce sposoby posługiwania się kolorową kredą. Z jednej strony plastyczka **oddalała patos** – rozumiany tutaj jako dyskredytowany przez nią stylistyczny nadmiar – w mówieniu o własnym stanie chorobowym. Z drugiej natomiast ta ukierunkowana i spójna konwencja przekształcenia może być interpretowana jako sygnał najgłębszej szczerości⁴¹ w narratywizowaniu własnej kondycji. Wszystkie te taktyki bez wątpienia cechuje krytyczna refleksja na temat estetycznych możliwości ukazania ciała w stanie chorobowym. Dlatego zbliżamy się tym samym do zdefiniowanego przez Julię Kristewą pojęcia abiektu, o którym w kontekście sztuki awangardowej pisał Hal Foster następująco:

Ciała z pokrytymi bliznami workami **zamiast** piersi i poskręcany kulfonami zamiast nosów **kwestionują proste linie właściwego sposobu portretowania, a w konsekwencji właściwej podmiotowości**. [...] To ciało służy również jako pierwotny **obszar abiektu**, kategorii (nie)bycia zdefiniowanej przez Julię Kristewą jako ani nie podmiot, ani nie przedmiot, ale coś, co jeszcze nie jest tym pierwszym (jeszcze przed oddzieleniem od matki) albo już nie jest tym drugim (jako martwe ciało, które stało się przedmiotem)⁴².

³⁷Aleksandra Grzemska, „Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk”, *Autobiografia 2* (2016): 95.

³⁸Posługuję się pojęciem „gier autobiograficznych” za Arturem Hellichem. Zob. Artur Hellich, *Gry z autobiografią. Przemilczenia, intelektualizacje, parodie* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018).

³⁹Ewa Kuryluk, „Radioklub poszukiwaczy przyzwoitości”, *Gazeta. Magazyn 16* (1999).

⁴⁰Zob. Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014).

⁴¹Używam pojęcia szczerości w jego potocznym znaczeniu, jednak świadoma złożoności tego terminu w kontekście badań nad zapisami życia. Zob. Agata Sikora, *Szczerość. O wyłanianiu się nowoczesnego porządku komunikacyjnego* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020).

⁴²Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku* (Kraków: Universitas, 2010), 179.

Abiektałny status podmiotu z ostatnich dzieł awangardystki, do którego korespondencja stanowi swego rodzaju prolegomena, to przede wszystkim rodzaj zmanifestowania przez malarzkę odruchu niezgody na proste dychotomizowanie figur młodości oraz starości w ramach narracji chorobowych. Chodzi więc o modelowanie ukierunkowanego przekazu, awangardowe nastawienie na kompozycyjnie nowatorski gest, który w przypadku tych zapisów życia polega na nieoczywistym zestawieniu figur młodości oraz tyleż cierpienia, co zniecierpliwienia, a także na eksperymentalnej formie rysunków, które stylizowane są przez malarzkę na dziecięce rysunki tworzone kredką. Przekształcenie odbywa się więc w tym przypadku zarówno na poziomie autoironicznego dystansowania w treści zapisów, jak i samej estetyce wizualnej dzieł sztuki. W przypadku obu typu śladów autobiograficznych mamy do czynienia z połączeniem dwóch porządków, które Agnieszka Taborska znakomicie ujęła, opisując paralele pomiędzy sztuką Franciszki oraz Alfreda Jarry'ego. W przypadku tych artystów chodzi więc o decyzję „mówienia o rzeczach strasznych «naiwnym» językiem”⁴³. Po lekkiej korekcie „naiwności” dodałabym, że stykamy się tu z tragizmem ujętym przy pomocy dosadnego humoru, bezpretensjonalnie oraz za pomocą technik eksperymentalnych.

⁴³Agnieszka Taborska, „«Początek sytuacji». Rysunki i obrazy Franciszki Themerson”, *Literatura na Świecie* 9-10 (2013): 242.

Bibliografia

Źródła archiwalne:

- | | |
|---|---|
| Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974, sygnatura: Rps akc. 20241, t. 2, k. od 173r.-201r. | Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.04.1969. |
| Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974, sygnatura: Rps akc. 20240, t. 1, k. 33v. | Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 22.07.1974. |
| Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974, sygnatura: Rps akc. 20241, t. 2, k. 15r. | Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.07.1975. |
| Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Zakład Rękopisów,teczka Ireny Grosz. List z dnia: 22.09.1971. | Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 17.09.1976. |
| Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.04.1964. | Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 8.01.1977. |

Opracowania:

- Assmann, Aleida. *Między historią a pamięcią. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.
- Boruszkowska, Iwona. *Defekty. Literackie auto/pato/grafie: szkice*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Dziadek, Adam. „Mój wiek» Aleksandra Wata – uwagi do przyszłej edycji”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2020): 203–219.
- – –. *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014.
- – –. „Semiografia rękopisu”. *Teksty Drugie* 6 (2020): 216–235.
- Foster, Hal. *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Kraków: Universitas, 2010.
- Grzemska, Aleksandra. „Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk”. *Autobiografia* 2 (2016): 93–106.
- Hellich, Artur. *Gry z autobiografią. Przemilczenia, intelektualizacje, parodie*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018.
- Kuryluk, Ewa. „Radioklub poszukiwaczy przyzwyczajenia”. *Gazeta. Magazyn* 16 (1999): 26–28.
- Polit, Paweł. „Franciszki Themerson gry z narracją”. *Czas Kultury* 3 (2020): 154–160.
- Prussak, Maria. „Zmierzch edycji krytycznych?”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2020): 31–43.
- Shallcross, Bożena. „Poeta i sygnatury”. *Teksty Drugie* 5 (2011): 53–61.
- Sikora, Agata. *Szczerłość. O wyłanianiu się nowoczesnego porządku komunikacyjnego*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Sroka, Honorata. „Co warto widzieć na pierwszy rzut oka? Zarys praktyki dydaktycznej Franciszki Themerson (1963–1968)”. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2022): 99–109.
- – –. *The Experimental Avant-Garde Art of Franciszka and Stefan Themerson A Way of Dealing with Crisis*, w: *Crisis*, red. Sascha Bru, Kate Kangaslahti, Li Lin, Iveta Slavkova, David Ayers, 313–335. Berlin: De Gruyter, 2022.
- Taborska, Agnieszka. „Początek sytuacji». Rysunki i obrazy Franciszki Themerson”. *Literatura na Świecie* 9-10 (2013): 234–243.
- Wadley, Nick. *Franciszka Themerson*. Gdańsk, Londyn, Łódź: Fundacja Terytoria Książki, Themerson Estate, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.

SŁOWA KLUCZOWE:

FRANCISZKA THEMERSON

archiwum

ABSTRAKT:

W artykule omówione zostało pojęcie eksperymentalnych i chorobowych zapisów życia na podstawie korespondencji Franciszki Themerson, a także jej rysunków korespondencyjnych oraz dzieł sztuki. Zauważyłam, że awangardystka stosowała spójne metody kompozycyjne w podejmowaniu tematu swojej choroby tak w zapisach życia, jak i w sztuce awangardowej. Taktyka „przekształcenia” przybierała w przypadku korespondencji, rysunków oraz obrazów formy autoironii, żartu, dystansowania się wobec własnej cielesności w stanie chorobowym. Przeanalizowana korespondencja jest jednym z nielicznych przykładów znanych nam zapisów autobiograficznych malarki, które w większości zdeponowane zostały w Muzeum Sztuki w Łodzi, częściowo również w Bibliotece Narodowej w Warszawie (Archiwum Themersonów).

z a p i s y ż y c i a

korespondencja

awangarda

EKSPERYMENT

NOTA O AUTORCE:

Honorata Sroka – literaturoznawczyni, instytucjonalnie związana z Uniwersytetem Warszawskim. Współpracowniczka Ośrodka Badań nad Awangardą UJ. Zajmuje się zapisami życia twórców awangardowych, archiwami awangard, teoriami korespondencji oraz autobiograficznymi praktykami eksperymentalnymi. Obecnie pracuje nad Archiwum Franciszki i Stefana Themersonów (Biblioteka Narodowa w Warszawie).