

# 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 korespondencją<sup>1</sup> zawierają one także egzemplarze książek odręcznie podpisane przez awangardystów<sup>2</sup> oraz trzy prace Franciszki<sup>3</sup>.

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 grobie<sup>4</sup> (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 uwydatnionego 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 Stefana<sup>5</sup>. 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

<sup>1</sup> 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.

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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 kraju<sup>6</sup>. 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.<sup>7</sup> Wszystko to było możliwe ze względu pozycję polityczną Ireny, która przez większość swojej pracy zawodowej miała duże wpływy w Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> 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>

<sup>8</sup> 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 Mysię, 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, ~~raz~~ 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 śpię<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> 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**<sup>10</sup>.

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”<sup>11</sup>. 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”

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

<sup>11</sup>Muzeum 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.<sup>12</sup>

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

<sup>12</sup>Muzeum 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 bieda Stefan miał jeszcze w tym czasie (i jeszcze ma) kłopot ze swoim kręgosłupem. Ten sam „slipped disc”<sup>13</sup>.

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 „rozwalila jezdnię”, kierując ogromny strumień wody z niepohamowaną 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”<sup>14</sup>. Franciszka podkreśliła więc nie tyle swoje cierpienie, ile zniecierpliwienie: „Tak już jestem tem znudzona”<sup>15</sup>; „A że był hindus toby pewno dodał trochę «kontemplacji», która jest bardzo nudna”<sup>16</sup>. Dlatego warto podkreślić, że podmiot konstruuje się przede wszystkim poprzez stałe wyrażanie niezadowolenia

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

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

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

<sup>16</sup>Muzeum 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 codzienność<sup>17</sup>, 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

<sup>17</sup>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.



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 formalności<sup>18</sup>.

Warto zwrócić uwagę na wyrazy troski<sup>19</sup> 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)<sup>20</sup>.

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

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

<sup>19</sup>Zob. 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.

<sup>20</sup>Muzeum 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 rozwoju<sup>21</sup>. 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”]<sup>22</sup>. Warto w tym kontekście zestawić *Ostatni autoportret*<sup>23</sup> 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)<sup>24</sup>, w której malarka dodatkowo prowadzi intertekstualną grę, bezpośrednio odsyłając do swojej podobizny stworzonej na obrazie o przeszło dwadzieścia lat wcześniejszym<sup>25</sup>. 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).

<sup>21</sup>Zob. 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).

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

<sup>23</sup>*Ostatni autoportret*, grudzień 1987, czarna pastel olejna, 42 x 29,5.

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

<sup>25</sup>*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 obrazu<sup>26</sup>. 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 podparciem<sup>27</sup>, 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 roku<sup>28</sup>, w którym malarka bezpośrednio skierowała uwagę odbiorcy na serię swoich autoportretów w odwróconej pozycji<sup>29</sup>. 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 kartce<sup>30</sup>.

<sup>26</sup>Nawiązuję 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.

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

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

<sup>29</sup>Am 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.

<sup>30</sup>Bożena 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 wersie<sup>31</sup>.

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.)<sup>32</sup>.

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

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

<sup>32</sup>Adam 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 publikacji<sup>33</sup>. **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 autobiograficzne<sup>34</sup>, 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 mnogiej<sup>35</sup> – 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 kluczowe<sup>36</sup>. 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

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

<sup>34</sup>Zob. 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).

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

<sup>36</sup>Dziękuję 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 Grzemałą 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 konteksty<sup>37</sup>.

Zacieranie śladów poprzez autoironiczne **taktyki własnej (nie-)obecności, mylenie tropów retorycznymi technikami lekkości wyrazu w mówieniu o sprawach najtrudniejszych, zwielokrotnione gry autobiograficzne**<sup>38</sup> podejmowane przez Themerson, podobnie jak w przypadku Kuryluk – zresztą autorki interesujących wspomnień na temat Themersonów<sup>39</sup> – są zarówno nieprzypadkowe, jak i konsekwentne. Franciszka w swoich zapisach chorobowych prowadziła dialektyczny spór pomiędzy „początkiem”, „pozostałością” oraz (w ostatnich pracach<sup>40</sup>) „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 szczerości<sup>41</sup> 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)<sup>42</sup>.

<sup>37</sup>Aleksandra Grzemała, „Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk”, *Autobiografia 2* (2016): 95.

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

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

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

<sup>41</sup>Używam 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).

<sup>42</sup>Hal 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”<sup>43</sup>. Po lekkiej korekcie „naiwności” dodałabym, że stykamy się tu z tragizmem ujętym przy pomocy dosadnego humoru, bezpretensjonalnie oraz za pomocą technik eksperymentalnych.

<sup>43</sup>Agnieszka 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).