

FRANCISZKI THEMERSON GRY Z NARRACJĄ

Paweł Polit

Muzeum Sztuki w Łodzi

Charakter powojennej twórczości Franciszki Themerson w dużej mierze wynika z jej doświadczeń jako ilustratorki książek stworzonych przez nią wspólnie ze Stefanem Themersonem w latach 30. XX wieku. Doświadczenia te poddały radykalnemu testowi narracji formułę jej wczesnego malarstwa, sprzyjającego – jak można się domyślać z zachowanych przykładów – modelowi autonomicznej kompozycji [“Paralele” 9]. Dopuszczenie konstruowanych przez Stefana historii w obręb kompozycji wymagało przemyślenia na nowo sensu nie tyle obrazu, ile samej czynności obrazowania jako powoływania pewnych zdarzeń wizualnych, komplementarnych wobec konkretnego nawarstwianych w codzienności faktów.

Czynnikiem prowokującym transformację artystyczną Themerson okazały się – o ironio – okoliczności wojenne obserwowane przez nią okiem kartografki i ilustratorki zatrudnionej przez rząd polski na uchodźstwie – najpierw we Francji, a od czerwca 1940 roku w Londynie. Artystka zabiegała o przyjazd męża do Anglii, który nastąpił w sierpniu 1942 roku¹. Niektóre z rysunków powstałych w okresie rozłąki, na przykład *Informacja i dokumentacja* (1941), wyrażają postawę indyferencji wobec zgiełkliwych sporów politycznych wybrzmiewających, jak można się domyślać, w kręgach emigracyjnej administracji. Inne prace z tej grupy stawiają autorkę w roli świadka rzeczywistości wojennej: jedne przekazują atmosferę lęku osób chroniących się przed nalotami na stacjach londyńskiego metra, inne rejestrują odruch odwrócenia się ukazanej w nich

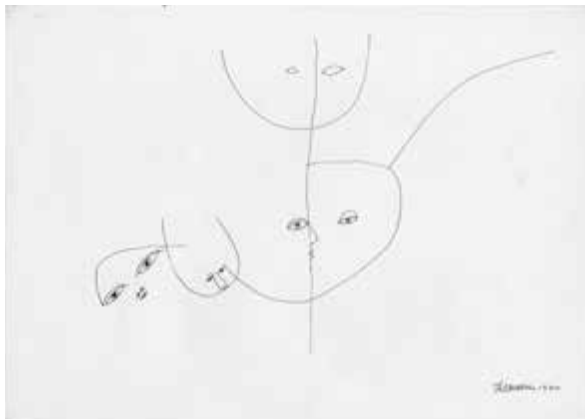
autorki od akumulacji machin wojennych czy hałasu syren przeciwlotniczych.

Nie tylko w rysunkach, lecz także w listach Franciszki kierowanych do męża w tym okresie wyraża się narastające poczucie wyobcowania ze środowiska codziennego funkcjonowania, a także decyzja przyjęcia wobec groźnych okoliczności wojennych dziecięcej optyki. Artystka odnotowuje skłonność do utożsamiania się z postacią Alicji z powieści Lewisa Carrolla, chociażby w liście do Stefana pisząc:

„Kupiłam sobie zbiorowe wydanie autora *Alicji w krainie czarów* i tak się po dziecinnemu zamykam w tych przedziwnych zeszłopoczących historiach, pełnych rozmachu i zarazem starczego sentymentu. Tak się w tym czasem obwarowuję, jak dziecko, które udaje chore, żeby nie pójść do szkoły. Po prostu nie przygotowałam lekcji. Na pewno. Jest mi coraz trudniej znaleźć jakiś poważny kontakt z ludźmi, oparty bodaj na jakimś wspólnym języku. Coraz mniej go szukam. Obcuje »pobłażliwie« z ludźmi. Nie ma nic zarozumiałości w tym »pobłażliwie«. Tylko bezradność” [*Niewysłane listy* 274].

Brak języka, w którym mogłaby się komunikować z innymi, kompensuje się pragnieniem znalezienia własnego języka artystycznego, niezależnego od zastanych konwencji, jego wypracowaniu służą rysunki opisane w liście do męża jako „fragmenty, drobne notatki przeżyć” [248]. Czas wojny jest również okresem intensywnych eksploracji intelektualnych, artystycznych i muzycznych, lektur *Uliksesa* Joyce’a, a także poezji Baudelaire’a i Apollinaire’a. Themerson pisze o dysproporcji intensywności przeżyć i skuteczności dostępnych jej środków wyrazu: „Nie zgryzłam, nie rozumiałam tyle, żeby przetworzyć to prawdziwie, szczerze i poważnie na kreski, na plamy,

¹ Por. informacje biograficzne [Themerson and Themerson 21, 362].



W kilku umysłach, 1960, pióro i tusz, 25,5 × 35,5 cm.
Themerson Estate, D.60.22



Duży pies, pamiętający dwie rozmowy, 1963, pióro i tusz, 25 × 35,5 cm.
Themerson Estate, D.63.42

na ekspresję. Ale ten czas palenia się we własnym ogniu nie może być bez rezultatu. O tyle, o tyle dojrzałą się czuję teraz. Z taką przewagą, z taką bolesną przewagą rozmawiam z ludźmi pełnymi pewności siebie, ambicji najrozmaitszych, rozmachu, codziennego krzykliwego entuzjazmu” [283-284].

Rodzaj regresu do „dziecięcego” świata Alicji służy artystce do wytworzenia swoistej warstwy ochronnej zabezpieczającej ją przed naporem okoliczności zewnętrznych i zapewniającej minimum dystansu potrzebnego do refleksyjnego reagowania na rzeczywistość. Artystka pisze: „Ja tu chodzę w takim gąszczu, jak *Alicja w Krainie Czarów*, którą czytam właśnie. Ale to nie szkodzi, wolę to, niż wpaść w jakąś bzdurną »pewność«” [232]. Świadome unikanie postawy poddania się stereotypowej pewności przekonani wiąże ze sobą rodzaj przeniecia własnej postaci, w rysunku *Alice in Wonderland* (1942) Franciszka-Alicja odwrócona jest od ukazanych z boku czołgów toczących się w szyku bojowym pod czarnym niebem. Od strefy walki oddziela ją rodzaj rzeczki z rybą; stojąc na drugim brzegu, bohaterka wydaje się dialogować z pełzającym tam żuczkiem.

Themerson wyposaża swoją bohaterkę w zdolność komunikowania się ze zwierzętami. W pracy *Embankment* (1941) Franciszka-Alicja widoczna jest przy prawej krawędzi obrazu, wspiera się nieproporcjonalnie dużą, prawą dłonią na nadrzecznej fłance. Pochylenie postaci sytuuje ją w empatycznej relacji z siedzącym nieopodal ptakiem. Na lewo od bohaterki widać ciemne koryta rzeki (Tamizy?), zarysy ogołoconych z liści drzew, nad

którymi wśród balonów przeciwniczych lunatkuje postać świętego z laską. Bliżej lewej krawędzi rysunku widać most, a za nim dymiące kominy z zachodzącym słońcem, jest to obraz zapadającego zmierzchu, który dosłownie uśmierca bohaterkę. Jej lewa ręka, dotykając tułowia w okolicy serca, narysowana jest schematycznie, jak gdyby anonsując postępujące zanikanie postaci.

Przywołane prace Themerson sugerują, że tylko przeniknięcie na odwrotną stronę destrukcyjnej rzeczywistości okazuje się sposobem na ocalenie psychicznej integralności. Być może kolejnym znakiem owego przejścia jest odwrócona głową w dół postać artystki w rysunkowym autoportrecie *Am I standing on my head? Or is the world upside down?* [Czy to ja stoję na głowie? Czy też świat jest do góry nogami?] (ok. 1949). Wizerunki tego rodzaju stały się od końca lat 40. rodzajem sygnatury w innych pracach artystki. Oznaczane przez nie przeniecie nie było kwestią wyboru, lecz zostało wymuszone przez pozornie racjonalny świat codziennego funkcjonowania, którego rozchwianie przekracza dopuszczalne normy. W tym sensie to okoliczności historyczne przenoszą Franciszkę na drugą stronę lustra, a jej rysunkowy sobowtór – Franciszka-Alicja – funkcjonuje na granicy dwóch rzeczywistości.

Gilles Deleuze zwrócił uwagę na powierzchniowy charakter zjawiska przeniecia postaci Alicji w powieściach Carrolla:

„Wydarzeń, jako radykalnie różnych od rzeczy, od początku wypatruje się tu nie w głębi, ale [...] na powierzchni, w tej delikatnej bezcielesnej mgielce

ulatniającej się z ciał, na otaczającej je powierzchni pozbawionego grubości naskórka, na powierzchni lustra, w którym się odbijają, na rozmieszczającej je szachownicy. Alicja nie jest już w stanie się zagłębić, wydziela za to swojego bezcielesnego sobowtóra” [26-27].

Franciszka Themerson jest autorką ilustracji do *Alicji po drugiej stronie lustra*, których charakter wydaje się zadziwiająco zgodny z rozpoznaniem filozofa. Powstałe w 1946 roku prace podporządkowane są ścisłym regułom obrazowania. Jasia Reichardt pisała, że artystka:

„obmyśliła dobór barw, zgodnie z którym Alicja jest Alicją z rysunków Tenniela, czarno-białą, trójwymiarową. Postać Alicji reprezentuje realny, niezmienny świat, nietknięty paradoksem lustra. Postacie po drugiej stronie lustra artystka uczyniła płaskimi i barwnymi. Czerwona królowa i jej świta są czerwone, postacie zaś z grupy białej – niebieskie. Inne postacie są albo czerwone, albo niebieskie, albo narysowane obiema barwami” [“Przedmowa” 10].

Zastosowany w tych pracach dualizm trójwymiarowości i płaskości podkreśla tranzytywny charakter postaci Alicji, która przemieszcza się między dziedziną rzeczywistości zdroworozsądkowej i światem paradoksalnych zdarzeń. Według Reichardt Alicja przedstawiona przez Themerson „[j]est jak elektroda, w zetknięciu z którą opowieść się rozwija. Kiedy nie jest aktywnie zaangażowana w historię, nic się nie dzieje. Jej wzrok ożywia inne postacie” [“Przedmowa” 10]. Wyposażona w zdolność przenikania na odwrotną stronę Alicja jest, chciałoby się rzec, czynnikiem kreacji – impulsem wprawiającym w ruch lustrzany świat. Poza Alicją dwa inne elementy widoczne na ilustracjach Themerson przedstawione są jako trójwymiarowe, są to: kapelusz „starutkiego starzyka” siedzącego na „górnym bramki drągu”, przechylającego głowę w stronę „naszego” świata, a także tkwiący w zamku „bramki” ogromny klucz².

Deleuze przekłada opozycję trójwymiarowości i płaskości nad dualizm głębi i powierzchni:

„Im dalej [...] brniemy w opowieść, tym bardziej ruchy zagłębiania się i zagrzebywania ustępują stopniowo równoległym ruchom horyzontalnego poślizgu, z prawa na lewo i z lewa na prawo. Zwierzęta głębi schodzą na drugi plan, ustępując karcianym figurom, całkowicie

głębi pozbawionym. Jak gdyby dawna głębia uległa spłaszczeniu i przeszła w rozciągłość płaszczyzny” [26]. Owo horyzontalne przesuwanie się po powierzchni filozof kojarzy z „czystym stawaniem się bez miary”, które w racjonalnym dyskursie służy do zamknięcia zjawisk w granicach zdroworozsądkowo pojmovanych rzeczy. Autor wykazuje, że w trakcie jednej ze swych przygód powieściowa Alicja rośnie i maleje jednocześnie, treścią namysłu czyni „prawdziwe stawanie się szalonym, bezustannie, w obie strony naraz, zawsze uchylające się od terażniejszości i sprawiające, że przeszłe spotyka się z przyszłym, kojarzące więcej i mniej, nazbyt i niedosyć w jednoczesności krnąbrnej materii” [16]. Takie bowiem „[s]tawanie się nieskończonym [...] staje się wydarzeniem, idealnym, bezcielesnym wydarzeniem, wraz z wszystkimi właściwymi sobie przekroczeniami” [24]. Językową manifestacją jest paradoks polegający na „stwierdzeniu sensów zmierzających jednocześnie w obu kierunkach” [15].

Czy z pojęciem tak rozumianego horyzontalnego poślizgu znaczeniowego dałoby się skojarzyć formułę poezji semantycznej Stefana Themersona objaśnioną w jego pisanej w czasie wojny minipowieści autobiograficznej *Bayamus* [*Bayamus*; “Bayamus”]? Ten eksperyment literacki wymierzony jest przeciw metaforze, tak by zastępując słowa poematu ich słownikowymi definicjami, sytuować artykulacje poetyckie – w zgodzie z rozstrzygnięciami Deleuze’a – „na pograniczu rzeczy i zdań” [Deleuze 25]. Poezja semantyczna daje możliwość udosłownienia znaczeń wykorzystanych w poemacie słów, co odsyła do pojęcia paradoksu, który Deleuze’owi „jawi się jako likwidacja głębi, rozpościerająca wydarzenia na powierzchni, jako rozwinięcie mowy wzdłuż tej cienkiej granicy. Humor to poniekąd właśnie sztuka powierzchni, przeciwstawiająca się starej ironii będącej sztuką głębi lub wysokości” [25]. Graniczny charakter przemieszczeń znaczeniowych dokonujących się w wierszach semantycznych Themersona jest przecież ściśle skorelowany z ich wymiarem komicznym.

W okresie wojennej rozłąki z mężem Franciszka Themerson pisze Stefanowi o zbawczym działaniu humoru, który wkrótce po przyjeździe do Londynu odkryła w rysunkach i wierszykach ze zbioru *A Book of Nonsense* Edwarda Leara. Artystka opisuje to następująco: „znalazłam książkę, starą angielską z głupimi limerykami i cudnymi bezsensownymi rysunkami. To było przeżycie. Naprawdę poczułam się jak paralityk,

2 Por. ilustracja F. Themerson [Carroll 106] oraz ballada Rycerza [107-109].



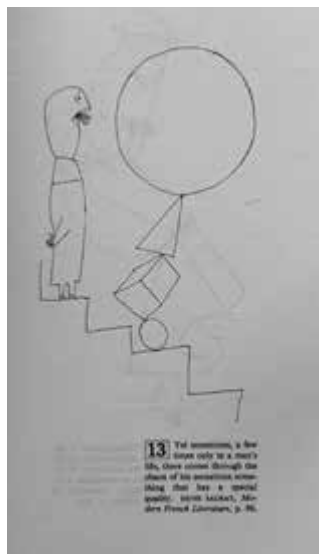
Wzajemność i jej rozwiązanie, 1960, pióro i tusz, 35,5 × 25,5 cm.
Themerson Estate, D60.18A



Dlaczego umysł znajduje się w głowie?, 1954,
olej na płótnie, 100 × 76 cm.
Themerson Estate, P.54.1



Rozmności, 1963–1965,
olej na płótnie, 152,5 × 122 cm.
Themerson Estate, P.63.2



Ilustracje Franciszki Themerson z książki *The Way it Walks*, *1954, trzeciej z publikacji w czarnej serii wydawnictwa Gaberbochus

który znów stawia nogi na ziemi” [Niewysłane listy 85]. Najwyraźniej użyte przez Leara poczucie humoru nie tylko jest dla niej warstwą ochronną przed nękającymi ją zagrożeniami, lecz także otwiera przed nią możliwość odnowienia sposobu widzenia rzeczywistości. Humor wynikający z czysto powierzchniowych efektów znaczeniowych osiąga pełną artykulację w *Semantic Divertissements* (*Semantyczne divertimenta*, 1946) – powojennym cyklu wspólnych prac Franciszki i Stefana Themersonów, który jest rozwinięciem formuły poezji semantycznej [Semantic Divertissements]. Rzeczowe, kojarzące się z definicjami słownikowymi opisy sformułowane przez Stefana objaśniają rolę każdego z bohaterów uczestniczących w sytuacjach narysowanych przez Franciszkę. Między postaciami a ich opisami pośredniczą indeksy literowe połączone z emblematycznymi wizerunkami dłoni z wyciągniętym placem wskazującym. Elementy te w niemal urzędowym trybie – w czym właśnie manifestuje się komizm omawianych prac – zatwierdzają niejako ważność relacji denotowania między opisami i obrazami postaci. Tekst z maksymalną precyzją objaśnia znaczenia gestów, nachylenia, a nawet mimiki bohaterów, stymulując odbiorcę do rekonstrukcji zakodowanej w nich narracji. Rysunki Franciszki, jak w lustrzanym odbiciu, dublują ową narrację, kreślona przez artystkę linia ma charakter graniczny, sytuuje się między wyrażeniem językowym

i jego rysunkowym desygnatem. W myśl rozstrzygnięć Deleuze’a linia staje się medium sensu, skoro, jak pisze filozof: „Wydarzenia przypominają kryształ – stają się i rosną jedynie na krawędzi” [26].

Powstałe niewiele później rysunki reproduktowane w książce *The Way it Walks* (1954)³ łączą przedstawienia postaci męskich z fragmentami wypowiedzi różnych autorytetów, w większości XX-wiecznych, filozofów, pisarzy, psychologów, architektów i polityków. Ekwilibrystyka myślowa wypowiedzianych w cytatach poglądów koresponduje tu z wymyślnym charakterem dziwaczkich konstrukcji, z którymi postacie wchodzą w przeróżne interakcje. Finezji zestawień abstrakcyjnych pojęć odpowiada złożoność konfiguracji brył o nieregularnych kształtach, łączonych niekiedy kuriozalnymi zawiasami. Rozstrzygający i niekiedy apodyktyczny ton cytowanych wypowiedzi przekłada się w omawianych pracach na karykaturalność rysunku. Niektóre strony książki eksponują konsekwencje nadmiernej racjonalizacji podejścia do życia, obrazowane na nich konstrukcje myślowe ewoluują w stronę quasi-architektonicznych struktur wyposażonych niekiedy w znamiona machin wojennych.

3 Reprodukowane w książce rysunki powstały w latach 1949–1950.

The Way It Walks formułuje zasady wizualnej antropologii Themerson, znanej również z jej prac malarskich. Artystka diagnozuje w nich typowo męską skłonność do nadmiernej racjonalizacji bezpośredniego otoczenia. Obrazowane przez nią w tym cyklu postacie skrzętnie budują wokół siebie mniej lub bardziej prowizoryczne konstrukcje, często zbyt ciasne i opresyjne, co niekiedy wymusza określony sposób interakcji między postaciami. Nick Wadley zaproponował ogólną charakterystykę użytkowników przestrzeni konstruowanych w tych pracach: „Na niektórych znajdziemy figurę nieulekłego nawigatora; kilka innych zaś przedstawia niezachwiany autorytet naukowca. Przeważnie jednak widzimy człowieka zadziwionego abstrakcyjnym labiryntem, w którym się znalazł: bohater rysunków bywa zalękniony, a niekiedy odczuwa respekt przed tym, co go otacza” [*The Way* 52].

Presja mentalności geometrycznej zostaje częściowo złagodzona w rysunkach z cyklu *Traces of Living* (*Ślady życia*, tworzonych w końcu lat 50. i pierwszej połowie lat 60.), również opublikowanego w formie książki [*Traces*]. W pracach tych oparty na rytmie załamania racjonalny porządek przestrzeni niemal całkowicie ustępuje na rzecz sytuacji, niekiedy bardzo złożonych, wykreowanych za pomocą wijących się przebiegów linii ciągłej. „Rysunki – pisał o tych pracach Wadley – odchodzą od figuracji i do niej wracają z taką samą łatwością, nic sobie nie robiąc z reguł skali czy praw grawitacji. Mnożą się podwójne profile i odwrócone postaci. Kontury obrysowują więcej niż jeden kształt, oko przynależy jednocześnie do różnych twarzy” [“Kreski” 128]. Wygięcia i zapętlenia linii ewokują postacie i ich wzajemne konfiguracje, z niezrównaną prędkością kreślą narracje, obywając się już bez mediacji werbalnej. Słowa są tutaj niejako inkorporowane w linie przesuujące się – w duchu Deleuzjańskim – po krawędziach zdarzeń.

Traces of Living to próba ustanowienia składni wizualnej służącej kreowaniu obrazów w sposób niezaprogramowany. Linia w tych pracach ma charakter graniczny – kreśli zdarzenia, czyniąc zarazem widocznym efekt swojej pracy; jest aktywna i pasywna zarazem. Według Wadleya, „wydaje się [ona] niewinna w swej prostocie, a jednak okazuje się zdolna do dwuznacznej zmienności – jak gdyby w każdym rysunku z tego cyklu wychodziła na scenę, by wykonać inną sztuczkę” [“Kreski” 128]. Przesuwając się po powierzchni strony, wprowadza spojrzanie odbiorcy w dziedzinę bezinteresownych spięć

znaczeniowych. Deleuze kojarzy taki sposób przesuwania się po powierzchni ze wstęgą Möbiusa; sugeruje on przemieszczanie się „wzdłuż, tak by dotychczasowa głębia stała się niczym i została sprowadzona do przeciwnego kierunku na powierzchni. To za pomocą ślizgu można przenieść się na drugą stronę, druga strona to bowiem nic innego, jak tylko przeciwny kierunek” [26].

Linie w rysunkach Themerson funkcjonują niezależnie od fizycznego podłoża, nie są zorientowane na eksponowanie specyfiki medium. Właściwość ta, zapowiadana w *Traces of Living*, ujawnia się wyraźnie w jej pracach malarskich, osiągniętych – jak się wydaje – dojrzałą postacią w latach 50. W procesie tym, jak pisze Jasia Reichardt, „stopniowo warstwy farby nakładanej na płótno stawały się grubsze i cięższe wraz z postaciami, często niedokładnymi, wypełniającymi stopniowo przestrzeń płótna” [“Paralele” 10]. W kompozycjach tych utrzymuje się napięcie między sposobem „dyscyplinującym” i spontanicznym kreowania przestrzeni optycznej obrazu. W tym pierwszym powierzchni płótna – na przykład w obrazie *Why is the mind in the head?* (*Dlaczego umysł znajduje się w głowie?*, 1954) czy *Topography of Aloneness* (*Topografia samotności*, 1962) – naruszają szybkie cięcia linii zamykających postacie w swoich granicach. W tym drugim, który egzemplifikuje kompozycja *Gemmae* (*Rozmnożki*, 1963–1965), obraz powstaje w sposób organiczny – kształty i wielorodna przestrzeń rodzą się w interakcji dotykowej artystki z materią malarską.

Stefan Themerson wskazał na rodzaj negatywowego odwrócenia relacji między rysunkiem a powierzchnią malarską w obrazach Franciszki, pisząc, że artystka wprowadza „»rzeźbiarsko« kreskę rysunku do wnętrza faktury powierzchni płótna. Osiąga jedność, która polega na tym, że bezbarwna kreska rysunku jest samym obrazem, a »masa« obrazu »organizowana« jest przez fakturę kreskę »rysunku«” [“Diagram”]. Na tej zasadzie obraz funkcjonuje w rodzaju energetycznego napięcia z własnościami fizycznego podłoża, ustanawiając wielorodną przestrzeń możliwych narracji. Jasia Reichardt uznaje, że w kompozycji malarskiej Themerson „[p]rzestrzeń określona geometrią znika na pełnej ruchu powierzchni. Obrazy tworzą sieć. Formy łączą się ze sobą i oddziałują na siebie, budując, można rzec, swoje własne środowisko” [“Paralele” 10]. Złożoność tego środowiska umożliwia wielość powiązanych ze sobą procesów lektury.

↓ lista prac cytowanych

Deleuze, Gilles. *Logika sensu*. Translated by Grzegorz Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.

Reichardt, Jasia. "Paralele życia i sztuki, sztuki i życia", *Ręcznik*, no. 2, 2019, pp. 9-10.

---. "Przedmowa". Lewis Carroll, *Po drugiej stronie lustra i co tam Alicja znalazła*, translated by Robert Stiller, illustrated by Franciszka Themerson, Wydawnictwo Fundacja FestinaLente, 2015, pp. 9-10.

Themerson, Franciszka. *Traces of Living*. Gaberbocchus Press, 1969.

---. *The Way it Walks*. Gaberbocchus Press, 1954.

---. *Semantic Divertissements*. Gaberbocchus Press, 1962.

Themerson, Stefan. *Bayamus (and the Theatre of Semantic Poetry)*. Illustrated by Franciszka Themerson, Editions Poetry London, 1949.

---. "Bayamus". *Nowa Polska*, no. V-2,3, VI-1, 2, 3, 1945-1946.

---. *General Pięść i inne opowiadania*. Illustrated by Franciszka Themerson, Czytelnik, 1980.

---. "Diagram rozwoju artystycznego Franciszki Themerson". *Franciszka Themerson. Białe obrazy*, exhibition catalog, edited by Marzenna Guzowska, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1998.

---. *Franciszka Themerson: It all depends on the point of view*, exhibition catalog, Whitechapel Art Gallery, 1975; Polish version: "Diagram Stefana". *Franciszka Themerson*. Edited by Jasia Reichardt, Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.

Themerson, Franciszka, and Stefan Themerson. *Niewysłane listy. Listy, dzienniki, rysunki, dokumenty 1940-1942*. Edited by Jasia Reichardt, translated by Joanna Błachnio, Fundacja Terytoria Książki, Żydowski Instytut Historyczny, 2019.

Wadley, Nick. "Kreski z życia". *Franciszka Themerson*, edited by Jasia Reichardt, Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019, pp. 52.

---. "The Way It Walks". *Franciszka Themerson*, edited by Jasia Reichardt, Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, Muzeum Sztuki w Łodzi, Gdańsk, Łódź 2019, pp. 52.

↓ abstract

FRANCISZKA THEMERSON'S PLAYS WITH NARRATION

Paweł Polit

This text concerns the methods of using narration in the paintings and drawings of Franciszka Themerson. These methods result from the artist's cooperation with her husband, Stefan, with whom she co-created numerous book publications since the 1930s. This text shows the influence of the circumstances of war on the transformation of Themerson's artistic approach.

It also links her artistic practice with the philosophical concept of becoming explicated by Gilles Deleuze in the context of Lewis Carroll's work.

KEYWORDS: narrative, becoming, paradox, semantic poetry, humor, surface, borderline, rational, organic