




**Honorata Sroka**

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-3505-1604>

## **Kuratorstwo archiwum? Przypadek Themersonów\***

### **The Curatorship of an Archive? The Case of the Themersons**

**Abstrakt:** Artykuł dotyczy warszawskiego Archiwum Themersonów, które przez blisko trzy dekady było przygotowywane do upublicznienia przez Jasię Reichardt. Krytyczka sztuki jednak nie tylko zajęła się uporządkowaniem tych zbiorów, lecz także była pośredniczką pomiędzy artystami, instytucją i odbiorcami. Kuratorowanie archiwum jest w tym przypadku wysiłkiem przybliżenia poszczególnych części zbiorów poprzez wytwarzanie narracji na temat historii pojedynczych artefaktów. Większość materiałów jest przez kuratorkę archiwum obudowana szerokim kontekstem biograficznym. W tekście proponuję własną koncepcję kuratorstwa zbiorów archiwalnych. W rozwinięciu ujęcia opisuję sposoby ekspozycyjne Reichardt, czyli jej strategię prezentacji i obecności w Archiwum Themersonów. Odchodzę od klasycznych ujęć teorii archiwów – w działaniach kuratorki widzę nie tyle próby ograniczania nam dostępu do wiedzy o artystach, chęci strzeżenia ich zbiorów, ile zabiegi organizacyjne, które mają na celu przedstawienie spójnej koncepcji udostępnienia materiałów. Zwracam także uwagę na to, że Reichardt jako wieloletnia kuratorka wystaw sztuki, autorka licznych artykułów oraz dyrektorka Whitechapel Art Gallery w Londynie w sposób wysoce oryginalny przeniosła swoje doświadczenia zawodowe na grunt archiwistyki.

**Słowa kluczowe:** Franciszka Themerson, Stefan Themerson, archiwum, kuratorstwo, Jasia Reichardt, awangarda

**Abstract:** The article concerns the Themerson Archive in Warsaw, which for nearly three decades was prepared for publication by art critic Jasia Reichardt. She not only sorted out these collections, but also acted as an intermediary between the artists, the Archive, and the audience. In this case, the curatorship of the archive is an effort to bring the individual parts of the collection closer to the audience by creating a narrative about the history of individual artifacts. The curator has bestowed on the materials a broad biographical context. In her article, Honorata Sroka comes up with the idea of the curatorship of archival collections. She develops a specific approach to curatorship by describing Reichardt's exhibition methods, i.e., the latter's strategies of presentation and presence in the

\* Podczas pracy nad artykułem korzystałam ze wsparcia finansowego Instytutu Kultury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, za które w tym miejscu dziękuję.

Themerson Archive. Sroka moves away from the classic approaches to the theory of archives by regarding the curator's activities not only as attempts to limit the public's access to knowledge about the artists and the desire to guard their collections, but rather as organizational efforts aimed at formulating a coherent method for the presentation of materials. Moreover, Sroka emphasizes the fact that Reichardt's experience as a long-time curator of art exhibitions, the author of numerous articles, and the director of the Whitechapel Art Gallery in London has allowed her to make a highly original contribution to the field of archival studies.

**Keywords:** Franciszka Themerson, Stefan Themerson, archive, curatorship, Jasia Reichardt, avant-garde

Skoncentruję uwagę na strategiach organizatorskich autorki jednego z największych, a także wiodącego prym pod względem różnorodności medialnej, zbiorów archiwalnych europejskich twórców awangardowych. Archiwum Franciszki i Stefana Themersonów zostało uporządkowane, opisane oraz w pewnym sensie ufundowane przez krytyczkę sztuki i krewną artystów – Jasię Reichardt (i jej współpracowników). Kolekcja od 2015 roku jest częścią zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie, sprzedaż kolekcji była poprzedzona jednak blisko dwudziestoletnią pracą krytyczki sztuki nad materiałami pozostałymi po śmierci awangardystów. Proces zmiany statusu przedmiotów z materiałów domowych na artefakty archiwalne rozpoczął się w 1989 roku, a jego symbolicznej daty domknięcia upatruję w listopadzie 2020 roku, kiedy to nakładem wydawnictwa MIT Press i Themerson Estate ukazał się trzytomowy katalog *Themerson Archive* opracowany przez Jasię Reichardt i Nicka Wadleya (Reichardt, Wadley, 2020).

W poszukiwaniu odpowiedzi na pytania o status kuratorstwa dążę do opisanie sposobów eksponowania archiwaliów, czyli strategii ich prezentacji, a także form obecności w obrębie Archiwum Themersonów samej Reichardt, która ostatecznie nie tyle ma wpływ na ograniczanie naszej wiedzy o artystach, strzeże zbiorów (Derrida, 2016; Foucault, 1977), ile zajmuje się przedstawieniem spójnej koncepcji eksponowania artefaktów. Jestem zdania, że Reichardt – doświadczona kuratorka, autorka wielu wystaw i artykułów o sztuce, dyrektorka Whitechapel Art Gallery w Londynie – w szczególny sposób przeniosła swoje doświadczenia zawodowe na grunt archiwistyki.

Zaproponowaną koncepcję kuratorstwa Archiwum Themersonów rozumiem więc jako wysiłek porządkowania artefaktów oraz ich upubliczniania w sposób, w który wpisany jest osobisty koncept związany z silną obecnością organizatorki zbiorów (Obrist, 2016, s. 18). Tak jak kuratorstwo sztuki stanowi działanie dążące do uwrażliwiania odbiorcy na określone dzieła (poprzez zarysowanie określonej problematyki, perspektyw, przedstawie-

nie tezy, nagromadzenie obiektów reprezentujących przyjętą narrację), tak kuratorstwo archiwów jest formą potraktowania dokumentu jak dzieła, a czyichś archiwaliów jako uniwersalnej wartości kulturowej wartej upublicznienia.

Moja analiza praktyk kuratorskich przeprowadzonych przez Reichardt w ramach pracy nad Archiwum Themersonów oparta jest więc na obserwacji zabiegów pośrednictwa, osobistych form interwencji autorki zbiorów. Przyjrzenie się poszczególnym przykładom obecności krytyczki w tej kolekcji zaprowadzi mnie z kolei do ustalenia znaczenia kuratorstwa Reichardt.

## **Metaarchiwalność I**

### **Kartki samoprzylepne, artykuły**

W teczce zawierającej korespondencję awangardystów z Ludwikiem Walewskim odnajduję kwadratową karteczkę samoprzylepną: „musisz się dowiedzieć, kim on naprawdę jest – może krewnym?”<sup>1</sup> (Korespondencja Franciszki i Stefana Themersonów z Ludwikiem Walewskim). Charakter pisma wskazuje, że to prawdopodobnie notatka Reichardt, a nawet jeśli nie przez nią osobiście sporządzona, to już z pewnością na jej polecenie. Dwuznaczność oryginalnego zapisu pozwala snuć dalsze przypuszczenia: czy zapis kierowany był do przyszłej czytelniczki dokumentów, czy raczej jest roboczym śladem procesu ustalania informacji o artystach pozostawionym dla siebie samej lub innych autorów zbioru.

Bez wątpienia jednak z myślą o przyszłych czytelniczkach kuratorka stworzyła inny wpis, zamieszczony na kserokopii fragmentu autobiografii Bertranda Russella, w którym to fragmencie filozof wspomina o Themersonach. Na marginesie tekstu czarnym długopisem narysowano kontur dłoni z uniesionym palcem wskazującym na brązowy dopisek: „sic!”. Poniżej tego słowa natomiast widnieje autograf: „→ Jasia”. Jeśli wziąć pod uwagę, że na kserokopii podkreślony został fragment żywej paginy z informacją o źródle wycinka, to można mieć podejrzenie, że statusy tego fragmentu i wspomnianej kartki samoprzylepnej są podobne. W obu przypadkach dokumenty te zostały, jak sądzę, dodane do archiwum po śmierci Franciszki i Stefana Themersonów, podobnie jak wycinki z gazet na temat osób, z którymi artyści korespondowali (często artykuły mają daty odpowiadające czasowi tworzenia zbiorów, a nie życia awangardystów, na przykład w teczkach zawierających korespondencję z Teresą Żarnower lub Bertrandem Russellem).

1 „[...] need to find out who he really is – a relative probably?”. Oryginalne cytaty z rękopisów i maszynopisów podaję w przypisach. Jeśli nie odnotowano inaczej, tłumaczenia moje.

## Metaarchiwalność II

### Listy, e-maile

Innymi dokumentami metaarchiwalnymi (Marzec, 2019) są liczne listy czy wydruki e-maili, w których również oddany został proces tworzenia zbiorów. Niejednokrotnie kuratorka prowadziła własne śledztwa, aby ustalić fakty z biografii artystów. Dowód tego można znaleźć chociażby w liście do Hanny Segal, w którym czytamy: „Będę wdzięczna za twoją pomoc! Jesteś jedyną osobą, która znała Frankę podczas wojny i podróżowała z nią do Anglii, potrzebuję informacji”<sup>2</sup> (List Jasi Reichardt do Hanny Segal z 9.08.1998 roku). Przytoczony fragment nie jest zresztą wyjątkiem, w archiwum znalazło się wiele innych dokumentów powstałych po 1988 roku, czyli po śmierci artystów. Co więcej, wiedza zawarta w dokumentach metaarchiwalnych pokrywa się z informacjami z katalogu opracowanego przez Reichardt, a także z tymi, które można odnaleźć w edycji korespondencji awangardystów (Themerson, 2019). W tym sensie te kopie e-maili, listów albo dopiski/notatki/fragmenty artykułów z bieżących czasopism są zapisem procesu kuratorskiego Reichardt.

## Katalog I

### Hiperteksty

Pierwszy kontakt z archiwum, podkreślmy, wyjątkowo rozległym, może wzbudzać (i wzbudza) poczucie chaosu oraz przytłoczenia ilością materiałów. Wstępne rozpoznania zwykle zaczynają się nie tyle od próby dogłębnego zrozumienia pojedynczego artefaktu, ile od wysiłku dostrzeżenia złożonego systemu zależności, w których dany obiekt funkcjonuje. Krótko mówiąc, od osobistego pogrupowania cząstek, zrozumienia relacji pomiędzy: 1) poszczególnymi materiałami (uzupełnianie się wzajemne, na przykład dokumentów), 2) twórcami a użytowanymi przez nich przedmiotami, 3) autorami archiwum i jego bohaterami, a także 4) bohaterami archiwum a innymi ludźmi (środowisko zawodowe, osobiste relacje itd.). Każda czytelniczka materiałów na własną rękę konstruuje swoją osobistą interpretację siatki wzajemnych oddziaływań i uwarunkowań, do jakich dochodzi w obrębie archiwum, czyli taką lub inną, zmateralizowaną lub nie formę systemu hipertekstów, którymi próbuje zrekompensować sobie fragmentaryczność i niekompletność archiwum względem własnych wyobrażeń czy ustaleń na temat przeszłości.

Katalog archiwum jest narzędziem w toku pracy szczególnym, to podstawowy punkt odniesienia, klucz do postrzegania

<sup>2</sup> „I would be most grateful for your help! You are the only person I know who knew Franka during the war and travelled with her to England, and I need some information”.

relacji w obrębie archiwum. Inwentarz stworzony przez Reichardt – wydany, jak wspomniałam, w formie obszernej publikacji – jest skomponowany w poetyce narratywizowanych baz danych, poprzez które autorka stworzyła formę eksperymentalnej biografii awangardystów<sup>3</sup>. Opracowanie instruktażowego spisu obiektów w formie zarówno tabelarycznego wyliczenia, jak i mapy rozpoznania Reichardt uważam za działanie oryginalne, wykraczające poza kronikarski charakter spisu. Kuratorka nie tylko przygotowała materiały do publicznej ekspozycji, lecz także stworzyła mapę zależności pomiędzy poszczególnymi fragmentami archiwum, system hipertekstów, wskazała wzajemne relacje artefaktów, wydarzeń, osób. Większość haseł katalogu – wyjątkiem są wpisy dotyczące artefaktów, które zdaniem krytyczki sztuki nie referują z innymi<sup>4</sup> – została sformułowana z pomocą wyrażenia „see” (zob.), po nim autorka wskazała, w której części archiwum warto szukać dalszych informacji i powiązań. Przykładowo hasło dotyczące korespondencji z British Film Institute National Archive wygląda następująco: „National Film Archive/ Correspondence with Ernest Lindgren about ST’s Phonovisor./ see FILM, National Film Archive, vol. 2, p. 54/ GABERBOCCHUS COMMON ROOM/ CORESPONDENCE, vol. 3, p. 184”. Poza syntetycznym opisem zawartości poszczególnych teczek otrzymujemy od razu – żmudnie wypracowany – system rozległych hipertekstów archiwalnych.

Warto zauważyć, że układ odwołań nie jest zamknięty. Chociażby we wpisie poświęconym Teresie Żarnower jesteśmy zachęcani do podróży międzymiastowych, czyli zajrzenia do archiwaliów Jasi Reichardt, które nie zostały dotąd upublicznione, ale są stopniowo przekazywane przez autorkę do Muzeum Sztuki w Łodzi.

## Katalog II

### Narracje

Nie bez przyczyny dysponujemy dwoma katalogami Archiwum Themersonów. Koordynujący opracowywanie materiałów pracownik Biblioteki Narodowej, Janusz Lachowski, słusznie przyznał, że praca krytyczki sztuki ma przede wszystkim „historyczny charakter”<sup>5</sup>. Tym tłumaczył mi konieczność stworzenia odrębnego spisu na potrzeby instytucji. Inaczej mówiąc, dokument stwo-

3 Dziękuję Lucynie Marzec za podsuniecie tej myśli.

4 Mam na myśli chociażby pojedyncze listy, które zostały przesłane awangardystom bez związku z jakimikolwiek ich utworami lub przez osoby niebędące w kręgu przyjaciół, krótko mówiąc: takie dokumenty, które nie łączą się z innymi częściami archiwum.

5 Powołuję się na moją rozmowę z Januszem Lachowskim (w lutym 2020 roku), któremu dziękuję za pomoc w tej sprawie.

rzony przez Reichardt jest nie tyle pragmatycznym narzędziem, ile tekstem kultury dającym się odczytywać za pomocą narzędzi filologicznych czy kulturoznawczych. Przez takie usytuowanie katalogu krytyczki dotykamy również problemu subiektywnego rysu jej publikacji przy jednoczesnej dbałości o naukową bezstronność, które leżą u podstaw wszystkich działań kuratorki. System opracowany przez siostrzenicę artystów ma wiele wspólnego z logiką tworzenia list, spisów, baz danych. Jak poucza Roma Sendyka, pisząc o poetyce tych gatunków: „O ile więc enumeracja miałaby charakter »roboczej definicji«, to jednocześnie – zgodnie ze swą paradoksalną energią – wydaje się powstrzymywać źródłową motywację wszelkiego definiowania. Eco chce bowiem rozumieć listę jako formalny sposób dawania oporu epistemologii arystotelesowskiej: lista – wbrew pierwszemu podejrzeniu – jest świadectwem »wysoko zaawansowanej kultury«, ponieważ pozwala »kwestionować definicje esencjonalne [...]« (Sendyka, 2015, s. 354). Badaczka jednocześnie przypomina, że „Zdaniem Roberta Belknapa zasadnicza różnica [pomiędzy listami literackimi a pragmatycznymi – H.S.] polegałaby na tym, że o ile praktyczne listy mają funkcję »pojemnika« na istniejącą już wiedzę, to te literackie mogą wytwarzać informację – nie tylko ją przechowywać. Literacka kompilacja ma inną motywację – chodzi raczej o przyjemność generowaną przez nieoczekiwane zestawienie i zaskakujące następstwo; o sugestywne pobudzenie wyobraźni, zaproszenie do uzupełnienia i kreatywnej kontynuacji, zabawę w poszukiwanie zasady rządzącej zestawieniem” (Sendyka, 2015, s. 352).

Warto spojrzeć na oba ujęcia omawianego przypadku, by zauważyć usytuowanie pracy Reichardt na przecięciu trzech obszarów: pragmatycznego (funkcja informacyjna), artystycznego (funkcja wzbudzania zaskoczenia i poruszania do dalszych działań) oraz etycznego (kwestionowanie esencjalizmu). Charakter trzypomowego katalogu nie wyraża się jednak w przekroczeniu granicy fabularności; obcując z tą opowieścią na temat życia awangardystów, stale pozostajemy w granicach określonych przez dokument i informacje znajdujące swoje potwierdzenie w źródłach. Z tego względu charakter katalogu Reichardt można określić jako w równej mierze naukowy i artystyczny.

Przywołuję teorie katalogów, list i spisów również po to, by zwrócić uwagę na nieodłączny element budowania tożsamości tych, którzy danych zestawień dokonują. Nie możemy zapominać o subiektywnym przekazie kuratorki oraz wyznaczonych przez nią akcentów. Ostatnia z okoliczności, jak sądzę, zdecydowała o tym, że Biblioteka Narodowa jest w trakcie przygotowania odrębnej bazy danych Archiwum Themersonów, skomponowanej na kształt standardowych katalogów instytucji. Główną z przy-

czyn tego podwajania inwentarzy jest, jak myślę, niepokrywająca się cel obu dokumentów, a przez to również odmienność ich form. Dodajmy, że w spisie Reichardt pominięto między innymi takie informacje, jak język poszczególnych dokumentów (francuski, angielski, polski, niemiecki) albo ich status gatunkowy (list, pocztówka, notatka, rysunek, zdjęcia etc.). Ostatnią z informacji krytyczka zamknęła w określeniach pokroju „22 items”, często nie zaznaczyła nawet, czy dana teczka zawiera obiekty wizualne czy piśmienne – w katalogu nie znajdziemy więc informacji o materialności artefaktów. Taka praktyka jest w tym kontekście o tyle ciekawa, że stoi przeciw w opozycji do kuratorskiej szczegółowości opisu rozmiaru i materiału dzieł<sup>6</sup>. Katalogi wystaw zwykle jednak zawierają to, co Reichardt zdecydowała się pominąć w swoim wydaniu. Akcent położony przez autorkę na historię przedmiotów, lecz nie na ich status fizyczny, jest w tym kontekście ciekawym wyborem. Ze swoich decyzji kuratorka częściowo tłumaczy się w zakończeniu trzeciego tomu publikacji: „Żałuję trzech rzeczy: Nie zachowaliśmy kopert. Katalog, napisany po angielsku, nigdy nie odnotowuje oryginalnego języka korespondencji. Nie zachowaliśmy księgi gości” (Reichardt, Wadley, 2020, vol. 3, s. 257). Ostatnia z kwestii dotyczy, jak sądzę, osób odwiedzających archiwum w czasie jego tworzenia, kiedy materiały ulokowane były w domu krytyczki. We wstępie wymieniła ona co prawda dość długą listę ludzi, którzy pomagali jej na różne sposoby podczas pracy nad zbiorami, zainteresowanie artystów i badaczy tym archiwum nie zostało jednak komplementarnie spisane.

Tak czy inaczej, niedosyt metawiedzy nie zmienia tego, że forma kompozycyjna przyjęta przez Reichardt jest zdumiewająca. Z jednej strony zaskakuje nas ilość nieznanach dotąd informacji o artystach, które można wynieść z samej lektury katalogu, z drugiej natomiast forma narracji o artefaktach, a nie jedynie ich wyliczenie wraz z metadanymi (które znajdziemy w drugim z katalogów), stanowi interesującą biografię Themersonów, w tym sensie eksperymentalną, że realizującą się poprzez spis zawartości archiwum, opisy zabytków piśmiennych, dźwiękowych i wizualnych. Przyjrzyjmy się poetyce jednego z wpisów:

Raymond QUENEAU I 30 kwietnia 1954 – 17 marca 1980,  
103 przedmioty  
pisarz zajmujący się językiem, matematyką, stwórca wraz  
z François LE LIONNAIS’EM grupy Oulipo, członek Kolegium  
Patafizyki, członek ruchu Bourbaki, autor Gaberbocchusa.  
Wysłał ST dwie opowieści, Dino, o psie oraz Konia Trojańskiego.  
Korespondencja o Koni Trojańskim i Na

<sup>6</sup> Za tę myśl dziękuję Agnieszce Karpowicz.

skraju lasu, tłumaczonej przez Barbarę WRIGHT i opublikowanej w Black Series 1954 oraz o Ćwiczeniach stylistycznych, 1958, ponownie w przekładzie Barbary WRIGHT, o których Queneau jest bardzo pochlebny. Pojawia się pomysł włączenia kilku taktów Pierre'a Philippe'a, który stworzył muzykę do Les Exercices de Style. Komentarze na temat RUSSELLA i Wittgensteina. Włączono: rękopis Dino Queneau; ST rękopis „There is a young girl...” dla Queneau. Ćwiczenia są nadawane przez BBC w 1960 roku. Frank Keunstler prosi o zgodę na przedruk opowieści Queneau w the review Bread& i zgodę tę otrzymuje. ST zastanawia się, czy Queneau mógłby napisać wstęp do Bayamusa przetłumaczonego na francuski przez elektryczną maszynę (zob. Émile Delavenay. An Introduction to Machine Translation). Tymczasem Queneau jest zakłopotany tym, że dopiero odkrył Bayamusa, którego ST u niego zostawił. Przyjeżdża do Londynu i proponuje spotkanie w the Hanover Gallery. [Włączono: osiem listów od Queneau w przekładzie Barbary Wright]

Krytyka z Queneau „Bourbaki et les mathématiques de demain” dedykowanego ST. Korespondencja na temat The Establishment (klub), do którego ST zabrał Queneau w 1962; Oulipo; Royalty Accounts z GALLIMARDEM; ST potwierdza informacje o tym, gdzie w Londynie można zdobyć drewniane obsadki do długopisów. Pani D.C. Tyman robi doktorat z Queneau, chce przetłumaczyć Les Enfants du Limon i zastanawia się, czy Gaberbochus mógłby to wydać. Zapytania od Ginn and Company, Massachusetts; The Educational Company of Ireland Ltd; Tony Buzan, London na temat przedruków różnych tekstów Queneau.

Porównanie pociętego portretu Queneau autorstwa ST (1958) z pociętym portretem Davida Hockneya z 1982. Barbary Wright poprawki do chronologii. Uwagi i inne dodatki. Włączono: A la limite de la forêt, Fontaine, 1947; La bouteille à la mer, nr 59, który zawiera Le Cheval Troyen, 1948 (opieczętowany przez ST jego nazwiskiem); sonety Queneau dedykowane ST 1959, Éditions Hautefeuille, 1958.

zob. także GABERBOCCHUS: SZKICE LISTÓW ST VII

zob. także LISTY, FT + ST, 1947–1972

zob. także RYSUNKI FRANCISZKI THEMERSON

zob. także CALDER AND BOYARS

zob. także Ruari McLEAN

zob. także GALLIMARD

zob. także Collège de 'PATAPHYSIQUE



zob. także Jean ROSTAND  
zob. także UMOWY PRAWNE GABERBOCCHUSA  
zob. także O STEFANIE THEMERSONIE 2010  
zob. także BIBLIOGRAFIA STEFANA THEMERSONA 2  
zob. także O STEFANIE THEMERSONIE  
43 rue de Beaune, Paris VII  
5 rue Sébastien-Bottin, Paris VII  
17 rue de l'Université, Paris VI'

Bezokoliczniki i wyliczenia nie powinny nas zmylić. Jak widzimy, z katalogu jako gatunku pragmatycznego przechodzimy do realizacji artystycznej, która sytuuje się gdzieś pomiędzy bazą danych na temat archiwum, rodzajem katalogu muzealnego a formą osobistej narracji o Themersonach, która jest pokłosiem relacji

7 „Raymond QUENEAU 130 April 1954–17 March 1980, 103 items/ writer, concerned with language, mathematics, founder with François LE LIONNAIS of Oulipo, Pataphysician, member of the Bourbaki movement; Gaberbochus author. He sends ST two stories, Dino, about a dog, and The Trojan Horse. Correspondence about The Trojan Horse & At the Edge of the Forest, translated by Barbara WRIGHT and published in Black Series 1954 and Exercises in Style, 1958, again in Barbara WRIGHT's translation, about which Queneau is very complimentary. There is an idea of incorporating a few bars of music by Pierre Philippe who composed music for Les Exercices de Style. Comments about RUSSELL and Wittgenstein. Included: Queneau's manuscript of Dino; ST's manuscript 'There is a young girl...' for Queneau. The Exercises are broadcast on the BBC in 1960. Frank Keunstler asks for and receives permission to reprint the Queneau stories in the review Bread&. ST wonders if Queneau would introduce Bayamus translated into French by an electronic translation machine. (see Émile Delavenay. An introduction to Machine Translation.) Queneau, meanwhile, is embarrassed to have just discovered Bayamus that ST had left with him. He's coming to London and proposes a meeting at the Hanover Gallery. [Included: Barbara WRIGHT's translation of eight letters from Queneau]/ Critique with Queneau's 'Bourbaki et les mathématiques de demain' dedicated to ST. Correspondence about The Establishment (club) where ST takes Queneau in 1962; Oulipo; Royalty Accounts with GALLIMARD; ST provides information on where in London one can get wooden pen-holders. Mrs D.C. Tyman is doing a Ph.D. thesis on Queneau, wants to translate Les Enfants du Limon and wonders if Gaberbochus would publish it. Enquiries from Ginn and Company, Massachusetts; The Educational Company of Ireland Ltd; Tony Buzan, London, about reprinting various Queneau texts./ Comparison of ST's cut-up portrait of Queneau (1958) and David Hockney's cut-up portraits of 1982. Barbara Wright's corrections to chronology. Notes, et al. Included: A la limite de la forêt, Fontaine, 1947; La bouteille à la mer, no. 59, which includes Le Cheval Troyen, 1948 (stamped by ST with his name); Queneau's Sonnets, dedicated to ST 1959, Éditions Hautefeuille, 1958./ see also GABERBOCCHUS: ST's DRAFT LETTERS VIII/ see also LETTERS, FT + ST, 1947–1972/ see also WITH DRAWINGS BY FRANCISZKA THEMERSON/ see also CALDER AND BOYARS/ see also Ruari McLEAN/ see also GALLIMARD/ see also Collège de 'PATAPHYSIQUE/ see also Jean ROSTAND/ see also UMOWY PRAWNE GABERBOCCHUSA/ see also ABOUT STEFAN THEMERSON 2010/ see also BIBLIOGRAFIA STEFANA THEMERSONA 2/ see also ABOUT STEFAN THEMERSON/ 43 rue de Beaune, Paris VII/ 5 rue Sébastien-Bottin, Paris VII/ 17 rue de l'Université, Paris VI”.

Reichardt z awangardystami oraz jej osobistych poszukiwań przeprowadzonych już po śmierci artystów.

Jestem zdania, że jeszcze oryginalniejszym niż hiperteksty sposobem prowadzenia czytelnika przez kolejne dokumenty archiwalne jest przyjęty przez Reichardt porządek narracyjny haseł katalogowych. Fabularyzacja jest zresztą strategią spójną z figurą podmiotową edytorki obecną w korespondencji wojennej awangardystów (Themerson, Themerson, 2019), w której zamiast bezosobowych przypisów często odnajdujemy fragmenty takiego rodzaju:

Nazajutrz Stefan musi zdążyć na pociąg. Nastawia budzik. Dokąd jedzie? Do Marsylii. Na dworcu pułkownikowa pyta: „Czy dają pieniądze na drogę?” (Mało prawdopodobne – myśli Stefan). Nadjeżdża pociąg (Themerson, Themerson, 2019, s. 100).

Zauważmy, że o ile na temat wyobrażeń pisarza o świecie można powiedzieć sporo – chociażby opierając się na notatkach sporządzanych przez Stefana w 1941 roku, gdy pisał o nastawianiu budzika – o tyle historia przedstawiona w powyższy sposób jest jedynie wynikiem działania wyobraźni Reichardt i podjętej przez nią inicjatywy. Obrazowanie za pomocą informacji o konieczności zdążenia na pociąg, krótkie zdania, pytania retoryczne, konfabulowanie dialogu – to jedne z najczęstszych chwytów kuratorki, poprzez które dąży ona do pełniejszego uzmysłowienia odbiorcy kontekstu, w którym powstawały publikowane dokumenty. Podobny styl narracyjny odnajdujemy również w literacko-dokumentalnej autobiografii krytyczki (Reichardt, 2018), w której z kolei autorka buduje opowieść na temat własnego życia, posługując się także archiwaliami, lecz tym razem są to listy Franciszki do rodziny przebywającej w Polsce podczas okupacji hitlerowskiej. W tym sensie strategię tekstowe krytyczki sztuki mają rys autobiokopii w rozumieniu, jakie nadał temu pojęciu Philippe Lejeune (2001).

Innego rodzaju wyborem kompozycyjnym jest, zdiagnozowany przez Ewę Kraskowską, celowo achronologiczny sposób uporządkowania przez Reichardt fotografii w ostatnim z albumów artystów (Kraskowska, 2020). Jak zauważa badaczka, dwa zdjęcia z przyjęcia urodzinowego Themersona, na których Franciszka i Stefan machają wesoło do aparatu, nie są najpóźniejszymi fotografiami artystów. Ten gest wyłączenia dwóch obiektów ze spójnego uporządkowania chronologicznego pozostałych kilkuset zdjęć interpretuję (za Kraskowską) jako formę symbolicznego „pomachania na pożegnanie”, wybór kompozycyjny krytyczki. Zaakcentowanie takiej wymowy albumu zależało od kuratorki – pamiętajmy, że to ona jest autorką tych fotografii. Przypuszczam,

że podobnemu zabiegowi została poddana powojenna korespondencja Themersonów. List kończący drugi tom wzajemnych dokumentów artystów jest poruszającym wyznaniem miłosnym (których swoją drogą wcale nie brakuje w tym archiwum), co jednak kluczowe, niedatowany dokument wyraźnie odróżnia się na tle innych tego typu listów (Themerson, Themerson, 1947-1974b, k. 210r), w dodatku wydaje się oderwany od innych wątków w korespondencji. Sądzę, że o miejscu tego dokumentu w korpusie zdecydowała nie tyle chronologia zdarzeń, ile możliwość utworzenia z pomocą listu ramy kompozycyjnej całego tomu. Mówiąc jeszcze inaczej, jest to zabieg powieszenia kluczowego obrazu w galerii na ścianie przeciwległej do wejścia albo skierowanie oświetlenia na jakiś fragment płótna. Nie chodzi o manipulację znaczeniami, lecz wprost przeciwnie – o intensywniejsze poruszenie odbiorcy.

### Postać archiwalna

W 1966 roku Franciszka napisała w liście do męża z właściwym sobie poczuciem humoru:

Poza tym tu wszystko cicho – dość dużo orderów [zamówień na książki – H.S.] (między innymi 6 p.b. Kardynała [Pölatüo – H.S.] do Heffera) Gwen [Barnard – H.S.] to wszystko wysyła. [...] Wszyscy Cię ściskają. No i ja! Jasia wczoraj się rozwiodła i jutro jedzie do Paryża na tydzień (Themerson, Themerson, 1947-1974b, k. 65r)<sup>8</sup>.

Z kolei rok później malarka kontynuowała wątek:

Jasia była wczoraj, w świetnej formie, bo się właśnie śmiertelnie zakochała. Tylko że „chłop” ma żonę i dwoje dzieci, a Jasia postanowiła wyjść za niego – a inaczej nie. Mam nadzieję że jakoś to wyjdzie – bez zbyt wielkiej tragedji (Themerson, Themerson, 1947-1974b, k. 116r).

Rozstanie Reichardt z Tonym Richardsem i nawiązanie znajomości z Nicholasem Wadleyem, który został drugim mężem krytyczki, to nie jedyne okoliczności, w których autorka staje się opisywaną postacią czy – posłużę się kategoriami filologicznymi – bohaterką przedstawianych zdarzeń. Dość wspomnieć o listach wzajemnych awangardystów z tych dni, w których informacji na temat Reichardt jest najwięcej: 4 stycznia 1941, 10 grudnia 1947, 7 sierpnia 1959, 21 listopada 1960 etc. W wyliczonych dokumen-

<sup>8</sup> W cytatach z korespondencji Franciszki i Stefana Themersonów zachowano oryginalną ortografię i interpunkcję.

tach Franciszka opisała Stefanowi chociażby swój spacer z siostrzenicą do londyńskiego muzeum Tate Britain, z kolei pisarz zastanawiał się nad tym, jaką pamiątkę z Paryża mógłby kupić dziewczynce. W późniejszej korespondencji malarka wspominała również między innymi o projekcie wystawy zrealizowanej wspólnie przez Jasię i Franciszkę albo wizytach krytyczki sztuki oraz jej znajomych w domu awangardystów.

Warto też pamiętać oteczkach korespondencji Themersonów z Leonią Janecką, Romą Elster, Haliną Szenicer czy Mirą Michałowską. Korpusy dokumentów trzech pierwszych kobiet są szczególnie ciekawe, ponieważ zawierają wiele informacji na temat wczesnopowojennych losów kuratorki oraz wiazywiania przez dziewczynkę stosunków rodzinnych z Themersonami na nowych, zmienionych przez wojnę zasadach. Z lat czterdziestych pochodzi zresztą kolorowy (i wesoły) rysunek (akwarele?), sporządzony prawdopodobnie przez małą Jasię, a po latach włączony przez kuratorkę do pierwszego tomu powojennej korespondencji awangardystów (Themerson, Themerson, 1947-1974a, k. 29v). Inaczej mówiąc, o ile obecność Reichardt jako opisywanej postaci – odgrywającej znaczącą rolę w relacjonowanych przez artystów zdarzeniach – jest co prawda wynikiem aktywności Themersonów, o tyle zgoda Reichardt na włączenie tych dokumentów do archiwum jest już jej celowym, kuratorskim działaniem.

### **Idee awangardowe w archiwach pracy**

W pierwszych słowach swojego katalogu Reichardt stwierdziła:

Archiwum Themersonów to dwie rzeczy: pełny wgląd w życie zawodowe Stefana (1910-88), pisarza, i Franciszki (1907-88), artystki; oraz kompletna historia małego wydawnictwa awangardowego, które stworzyli (Reichardt, Wadley, 2020, vol. 1, s. 7).

Sens, wokół którego zorganizowane zostały wszystkie dokumenty, jest więc jasno określony – praca. Wartość ta, jak sędzę, jest w tym przypadku nie tylko trzonem całego archiwum, lecz także wspólnym polem semantycznym kuratorki i bohaterów archiwum, nicia ich porozumienia czy spotkaniem tych trojga w zaświatach (Domańska, 1999).

Zapytana przeze mnie kiedyś o kilka (przynaję, rzeczywiscie banalnych) spraw Reichardt odpowiedziała jednym zdaniem, którego sens zawierał się w słowach: tego nie wiem, bo w tamtym czasie byłam zajęta swoją pracą. Jeśli zastanowić się chwilę nad tym, co jest głównym tematem większości rozmów korespondencyjnych, które artyści prowadzili z sobą nawzajem i innymi ludźmi, to stanie się jasne, że każdemu z nich o nic ważniej-

szego nie chodziło, niż móc w spokoju zamknąć się na poddaszu ze sztalugą malarską lub usiąść z maszyną przy biurku, by zajmować się swoimi rzeczami. „Praca dla siebie” była przejawem instynktu samozachowawczego w czasie drugiej wojny światowej zarówno dla Franciszki (Themerson, Themerson, 1940–1942, k. 18r), jak i dla Stefana (Themerson, Themerson, 1940–1942, k. 32r). Od lat czterdziestych natomiast była dla awangardystów wartością nadrzędną, organizującą życie. Okoliczność tę pisarz wyrażał w jednym z listów do swojej przyjaciółki:

I przepraszam, że nie umiem odpoczywać,- że nie umiałem oderwać się od setki drobnych spraw które wzięłem wylatując z Londynu - i musiałem do nich wrócić (Themerson, Grosz, 1966).

Emocjonalne przywiązanie, jak myślę, determinuje kształt tego archiwum. Reichardt organizowała przeszłość w ten sam sposób, zarówno we własnym archiwum, jak i w zbiorach Themersonów, podporządkowując wszystkie artefakty wspólnemu celowi, który postrzegam jako wysiłek systematyzowania czy rozwijania wiedzy na temat historii awangardy. Zasadnicza różnica między archiwum pracy krytyczki sztuki i muzealniczki (łódzkie zbiory Reichardt) a materiałami artystów przez nią uporządkowanymi jest jednak taka, że podmiotowość (awangardystów i krytyczki) w Archiwum Themersonów została zachowana. Natomiast dotychczas przekazane do Muzeum Sztuki w Łodzi teczki z dokumentami dotyczącymi pracy samej kuratorce są na wskroś bezosobowe, do granic sprofesjonalizowane. Zbiory katalogów wystaw, które do tej pory wpływają na kształt tego zbioru, nie noszą śladów niczyjej obecności, Reichardt nie przekazała łódzkiemu Muzeum korespondencji, notatników zawodowych ani żadnych osobistych dokumentów. Model archiwum pracy w przypadku zbioru Themersonów jest odmienny, informacje na temat sztuki są silnie skorelowane z indywidualnymi uwarunkowaniami powstawania prac (notatki pełne autorefleksji, wersje utworów pozwalające śledzić proces twórczy, wreszcie intymna korespondencja). Co paradoksalne, lub nie, o kuratorce można więc mówić także w kontekście braku jej sygnatury. Różnorodność sposobów zaznaczania własnej obecności w zbiorach awangardystów ostatecznie stoi przecież w opozycji do transparentności jako strategii organizacji łódzkiego autoarchiwum Reichardt.

Przykłady dwóch skrajnie odmiennych zbiorów awangardy, stworzone w dodatku przez jedną osobę, prowokują pytania o możliwe modele kuratorstwa archiwów awangard. Duch opowieści – posłużę się frazą Jana Gondowicza – na temat pracy kuratorce jest trzonem konstrukcyjnym Archiwum Themersonów, a także wartością łączącą Reichardt z bohaterami zbiorów.

Narracyjność sztuki Franciszki ma oczywiście własną charakterystykę (Polit, 2020; Wadley, 2019), podobnie jak indywidualnego znaczenia nabiera pojęcie anegdoty w przypadku twórczości Stefana (Kraskowska, 2018, s. 34). Efektem pracy Reichardt nad archiwalną kolekcją artystów są również znaczenia związane z charakterem ich sztuki, którą – podobnie jak konstrukcję archiwum – cechują wielomedialność, wariantywność semantyczna i formalna, eksperymentalne rozwiązania.

Zastanawia mnie, na ile idee awangardowe mają szansę (lub nie) zrealizować się w samej konstrukcji archiwum. Dość wspomnieć o pomysłach takich jak Domowe Archiwum Przybosa (konstruktywistyczne z ducha) (Przyboś, 2018) albo o dadaistycznej koncepcji archiwum The Living Art Museum (Nyló) w Rejkiawiku (Gańczarczyk, 2018; Jakimiak, 2016). Oba przykłady łączą się z kolekcją Themersonów, jak sądzę, w tym względzie, że transmisja pomiędzy życiem, pracą a formą uporządkowania danych na temat artystów nie przybiera jakości od siebie oderwanych – co ostatecznie jest przecież jednym z dogmatów awangardy. Idea konstruktywizmu Przybosa zrealizowana w jego archiwum, podobnie jak dadaistyczna forma zbiorów dotyczących islandzkiej sztuki nowoczesnej, jest tym samym, czym łączenie nieoczywistych rozwiązań kuratorskich Reichardt (eksperymentów archiwalnych) z jej oryginalnym sposobem opracowywania źródeł. Mówiąc o korelacjach Archiwum Themersonów z koncepcjami artystycznymi małżeństwa, mam na myśli chociażby totalność tych zbiorów, to znaczy fakt, że Themersonowska zasada wariantywności i wielości realizuje się tutaj w formie kopii, powtarzających się danych, modyfikacji i powtórzeń tych samych treści, wreszcie zachowania, przynajmniej na poziomie deklaratywnym (Reichardt, Wadley, 2020, vol. 1, s. 7–13), wszystkich – poza kopertami – obecnych w domu artystów przedmiotów. W tym kontekście ma znaczenie również ścisłość opisów katalogowych, która rezonuje z postulatami Stefana zawartymi w jego sztuce semantycznej. Przywołajmy również homologię między wszystkimi organicznymi fragmentami archiwum – jak pukiel włosów, który odnalazłam w jednej z kopert (Korespondencja Franciszki i Stefana Themersonów z Ludwikiem Walewskim) – które z kolei można łączyć z problematyzowanymi przez Franciszkę cielesnymi znaczeniami malarstwa.

### **Kuratorstwo archiwum**

Kuratorstwo archiwalne w tym przypadku jest więc również głęboką formą empatii, przejawem szacunku wobec przedmiotów i ich zmarłych właścicieli. Mówiąc inaczej, kuratorstwo Reichardt to zgodny z żywiołem bohaterów kolekcji rodzaj stymulowa-

nia percepcji odbiorcy albo żmudne starania o czyjąś obecność. Kuratorować znaczy tu nie tyle zarządzać, ile szukać (niekoniecznie znajdując) odpowiedniości pomiędzy surowymi artefaktami, które wymagają pracy ukontekstowania i zdecydowania o sposobach ich upubliczniania. W tym sensie ciekawsza jest dla mnie refleksja nad tym, co zbliża tych troje, niż nad tym, czego w tych zbiorach zabrakło, albo w jaki sposób Reichardt wykorzystwała swoją władzę archontki (kierując się klasycznymi teoriami archiwów). Zwracano uwagę na rozdźwięk pomiędzy materiałami tego archiwum a sposobem ich przedstawiania (Kopcińska, 2021; Sady, 2020), przy okazji pisano o obcości zasad klasyfikowania i o szacunku do potęgi chaosu, który za dadaistami, choć w sposób idiomatyczny, pielęgnowali Themersonowie. W tym kontekście można się oczywiście zastanawiać nad tym, czy jest możliwa innego rodzaju struktura Archiwum Themersonów, w ramach której doszłoby do obejścia imperatywu porządku (przypadek Nyló pokazuje, że jest). Chodzi o taką formalną organizację zbiorów, w ramach której mogłaby wybrzmieć Themersonowska logika eksperymentu, odpuścić utopii ustabilizowanych znaczeń, na nowo wybrzmiałaby powszechnie panujący absurd, dowcip i etyka – czyli wartości najsilniej cenione przez Franciszkę i Stefana. W jakiejś mierze digitalizacja, do której zresztą Reichardt zdawała się dążyć, wydaje się nadzieją na zburzenie zaprowadzonego porządku; w jeszcze większym stopniu mogłaby się przyczynić do tego nieliniarna edycja cyfrowa zbiorów, co oczywiście jest zadaniem karkołomnym przy takiej ilości materiału. Tak czy inaczej, wszystko ma oczywiście swoje blaski (jednym z nich jest nieskrępowany dostęp do źródeł uporządkowanych niehierarchicznie, bo w obrębie jednej podstrony w cyfrowej bibliotece Polonia) i cienie (jak postrzegam digitalizację wykluczającą możliwość dalszego badania tych zbiorów w ich bezpośredniej formie)<sup>9</sup>.

Pracę Reichardt nad kolekcją Themersonów można krótko opisać jako formę pośrednictwa pomiędzy autorami, instytucją i odbiorcami (Graham, Cook, 2010, s. 11). Tworzenie zbiorów od bycia ich kuratorem różni tyle, że w drugim przypadku do troski o zachowanie materiałów dochodzi przyjęcie spójnej konwencji kompozycyjnej (Szymańska, 2013, s. 168), której w dodatku towarzyszy autorska narracja kuratora zbiorów na temat artefaktów oraz wysiłek budowania kontekstu. Oczywiście granice pomiędzy funkcjami autorów, kuratorów i instytucji zacierają się nie tylko w sztuce po Marcelu Duchampie (Szymańska, 2013, s. 170), lecz także w odniesieniu do procesu budowania archi-

<sup>9</sup> Zasady korzystania ze zbiorów Biblioteki Narodowej są następujące – po zdigitalizowaniu danego artefaktu nie ma możliwości udostępnienia jego oryginału. Pracownicy tłumaczą ten przepis troską o wieczyste zachowanie źródeł.

wów<sup>10</sup>. Rola Reichardt jako kuratorki polegała na tym, że przygotowała ona do upublicznienia konstrukty intelektualne z gotowych artefaktów stworzonych wcześniej przez Themersonów. Siostrzenica artystki dobrała formę, sposób i miejsca prezentacji swojej pracy organizacyjnej: „Kurator jest łącznikiem między dziełem a wystawą (to od jego decyzji zależy, czy i w jakim kontekście dzieło zostanie wystawione), a także między wystawą a jej publicznością (otoczenie, jakie kurator wybierze dla dzieła, wpłynie na jego odbiór, nowy kontekst stworzony dla pracy może zmienić jej znaczenie i wymowę, kurator odpowiedzialny jest także za »wy tłumaczenie« publiczności wizji artysty)” (Szymańska, 2013, s. 172). Do działań kuratorskich w tym sensie należą: ukształtowanie wszystkich materiałów przez Reichardt wokół wątku pracy, przybliżenie pojedynczych części zbiorów w formie narracji na temat historii artefaktów, obudowanie większości dokumentów szerokim kontekstem biograficznym. Jestem zdania, że tworzyć archiwum znaczy wykonać wysiłek katalogowania. Natomiast kuratorować archiwum to nie tylko porządkować, lecz także animować dyskusje wokół wycinka rzeczywistości kulturowej.

### **Bibliografia**

- Derrida Jacques, 2016: *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Przeł. Jakub Momro. Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa.
- Domańska Ewa, 1999: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Foucault Michel, 1977: *Archeologia wiedzy*. Przeł. Andrzej Siemek. Słowem wstępnym opatrzył Jerzy Topolski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Gańczarczyk Iga, 2018: *Entropia w archiwum*. [Wykład]. YouTube, Cricoteka, 30.01.2018. [https://www.youtube.com/watch?v=GQEJDnyKwq8&ab\\_channel=Cricoteka](https://www.youtube.com/watch?v=GQEJDnyKwq8&ab_channel=Cricoteka) [dostęp: 7.07.1921].
- Graham Beryl, Cook Sarah, 2010: *Rethinking Curating. Art after New Media*. Foreword by Steve Dietz. MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Jakimiak Agnieszka, 2016: *Między teatrem a muzeum*. Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Praca magisterska, udostępniona dzięki uprzejmości autorki.
- Kopcińska Klara, 2021: *Archiwum Stefana i Franciszki Themersonów doczekało się katalogu*. Polska Agencja Prasowa, 5.03.2021, aktualizacja: 5.03.2021, 12:30. <https://www.pap.pl/aktualnosci/>

10 Pokazują to chociażby przypadki opracowywania przez autorów własnych materiałów.



- news%2C827460%2Carchiwum-stefana-i-franciszki-themersonow-doczekało-sie-katalogu.html [dostęp: 7.07.2021].
- Korespondencja Franciszki i Stefana Themersonów z Ludwikiem Wałewskim. Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie. [Materiały archiwalne przedakcesyjne]. Kraskowska Ewa, 2018: „*Tylem, ale naprzód*”. *Studia i szkice o Themersonach*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kraskowska Ewa, 2020: *Selfie z Themersonem*. „Czas Kultury”, nr 3, s. 161–167. Pobrano z: [https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/2021/03/EKraskowska\\_SelfieZThemersonem\\_CzasKultury\\_3\\_2020.pdf](https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/2021/03/EKraskowska_SelfieZThemersonem_CzasKultury_3_2020.pdf) [10.02.2021].
- Lejeune Philippe, 2001: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. Regina Lubas-Bartoszyńska. Przekł. Wincenty Grajewski et al. Universitas, Kraków.
- List Jasi Reichardt do Hanny Segal z 9.08.1998 roku. Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie. [Materiały archiwalne przedakcesyjne].
- Marzec Lucyna, 2019: *Archiwum w biografii. Biograf/ka w archiwum*. „Poznańskie Studia Polonistyczne”, nr 35, s. 371–391. <https://doi.org/10.14746/pspsl.2019.35.17>.
- Obrist Hans Ulrich, 2016: *Krótką historią kuratorstwa*. Tłum. Martyna Nowicka. Korporacja Ha!art, Kraków.
- Polit Paweł, 2020: *Franciszki Themerson gry z narracją*. „Czas Kultury”, nr 3, s. 154–160. Pobrano z: [https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/2021/03/PPolit\\_FranciszkiThemersonGryZNarracja\\_CzasKultury\\_3\\_2020.pdf](https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/2021/03/PPolit_FranciszkiThemersonGryZNarracja_CzasKultury_3_2020.pdf) [10.02.2022].
- Przyboś Julian, 2018: *Domowe archiwum Przybosia*. [http://przybos.edu.pl/pl/archiwum\\_domowe](http://przybos.edu.pl/pl/archiwum_domowe) [dostęp: 7.07.2021].
- Reichardt Jasia, 2018: *Piętnaście podróży z Warszawy do Londynu*. Przeł. Joanna Błachnio. Muzeum Sztuki–Żydowski Instytut Historyczny, Łódź–Warszawa.
- Reichardt Jasia, Wadley Nick, 2020: *The Themerson Archive Catalogue, 3-vol. set. Vol. 1–3*. MIT Press–Themerson Estate London, Cambridge, Massachusetts.
- Sady Małgorzata, 2020: *W londyńskim Archiwum Themersonów i dalej*. „Konteksty”, nr 1–2, s. 79–84.
- Sendyka Roma, 2015: *Obsesja list (Barthes, Shōnagon, Sontag)*. W: Eadem: *Od kultury „ja” do kultury „siebie”*. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, s. 347–380.
- Ślōdkowski Jędrzej, 2015: *Niezwykli Themersonowie. Gigantyczne archiwum po artystach jest już w Polsce*. *Gazeta Wyborcza*, 29.01.2015, 01:01. <https://wyborcza.pl/7,75410,17327140,niezwykli-themersonowie-gigantyczne-archiwum-po-artystach-jest.html> [dostęp: 7.07.2021].
- Szymańska Agnieszka, 2013: *Główne podmioty świata sztuki. Refleksje na temat roli kuratora*. „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4, s. 167–181.

- Pobrano z: <https://journals.pan.pl/dlibra/publication/100821/edition/86839/content> [10.02.2022].
- Themerson Franciszka, Themerson Stefan, 1940–1942: *Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1940–1942*. [T. 2]. Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie. Rps akc. 22852. <https://polona.pl/item/korespondencja-wzajemna-franciszki-i-stefana-themersonow-z-lat-1940-1942-t-2,OTA2NTM1ODE/o/#info:metadata> [dostęp: 7.07.2021]. [Materiały archiwalne przedakcesyjne].
- Themerson Franciszka, Themerson Stefan, 1947–1974a: *Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974*. [T. 1]. Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie. Rps akc. 20240. <https://polona.pl/item/korespondencja-wzajemna-franciszki-i-stefana-themersonow-z-lat-1947-1974-t-1,MzUoMTUxNTE/o/#info:metadata> [dostęp: 7.07.2021]. [Materiały archiwalne przedakcesyjne].
- Themerson Franciszka, Themerson Stefan, 1947–1974b: *Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974*. [T. 2]. Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie. Rps akc. 20241. <https://polona.pl/item/korespondencja-wzajemna-franciszki-i-stefana-themersonow-z-lat-1947-1974-t-2,MzUoMTUxNTU/232/#item> [dostęp: 7.07.2021].
- Themerson Franciszka, Themerson Stefan, 2019: *Niewysłane listy*. Przeł. i oprac. Joanna Błachnio. Fundacja Terytoria Książki–Żydowski Instytut Historyczny, Gdańsk–Warszawa.
- Themerson Stefan, Grosz Irena, 1966: *List Stefana Themersona do Ireny Grosz z 1966 roku*. Muzeum Sztuki w Łodzi, Archiwum Biblioteki. Sygn. DS/1013.
- Wadley Nick, 2019: *Franciszka Themerson*. Themerson Estate–Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku–Muzeum Sztuki, Londyn–Gdańsk–Łódź.