

# SAMOCHÓD THEMERSONA. O DOŚWIADCZENIU AUTOBIOGRAFICZ- NYM W *BAYAMUSIE*

Agnieszka Karpowicz

—

Instytut Kultury Polskiej, Wydział Polonistyki,  
Uniwersytet Warszawski

„Realność z realności nie wchodzi w sztukę.  
Od fikcji z fikcji – odwraca się publiczność.  
Pozostaje fikcja z realności – wynalazek rosyjski – filmy z okresu po Eisensteinie  
i Pudowkinie, powieści detektywistyczne – i realność z fikcji: opera, balety, pewne  
powieści dla kobiet”.

[wpis w dzienniku Stefana Themersona, 5.01.1941; Themerson and Themerson 98]

„Ale te sprawy autobiograficzne są jak samochód, który zabierasz ze sobą (a raczej to on zabiera ciebie na zwiedzanie). Nie możesz go uniknąć, ale zachowujesz się tak, jakby go tam nie było” – wyjaśniał Stefan Themerson w liście do szwedzkiego tłumacza *Bayamusa*, który prosił korespondencyjnie o kilka wyjaśnień w tej kwestii. Samochód, pisze autor *Pędrka Wyrzutka*, nie istnieje w umyśle podróżującego, z jego perspektywy nie stanowi integralnej ani mentalnej części mijanych krajobrazów. „Tak samo jest, jak sądzę, ze szczegółami autobiograficznymi. Muszą być w książce, ale powinniśmy zachowywać się tak, jakby ich tam nie było”<sup>1</sup>

– pisarz domyka metaforę, dalej potwierdzając jednak kilka faktów, o które dopytuje Lars Gustav Hellström, i rozumiejąc, że z perspektywy tłumacza ten problem może być postrzegany inaczej.

Themerson – nigdy nieepatujący szczegółami autobiograficznymi w swojej twórczości – w liście do tłumacza nie ukrywa jednak, że narrator opowiadania to jego alter ego, już wtedy, gdy przedstawia się: „Urodzony 25 stycznia 1910, jak może Pan wywnioskować z 27. strony BAYAMUSA”<sup>2</sup> [Letter], dodając również, że w tej nieprawdopodobnej historii można znaleźć wiele prawdziwych faktów biograficznych. Zauważmy od razu, że w samochodowej metaforze pisarz mówi

1 „But autobiographical things are like a motor car you take with you (or rather it takes you to sightseeing). You can't avoid it, but you behave as if it were not there. You censor it in your mind, you exclude it from the mental sphere of picture of the landscape. Same, I think, with autobiographical details. They must be in the book, but we should act as if they weren't there” (transkrypcja z maszynopisu, tłum. własne). Bardzo

dziękuję Honoracie Sroce za udostępnienie skanu listu. Pisarz informuje tu, że tekst *Bayamusa* napisał w 1945 r. Na temat translatorskich aspektów tej korespondencji zob. [Derdowska].

2 „Born 25th January 1910, as you may deduce from BAYAMUS page 27”.



Stefan Themerson, autoportret w łazience,  
Randolph Avenue, Londyn, 1962

wyraźnie o „cenzurowaniu”, „wykluczaniu”, a więc intencjonalnych i świadomych aktach pomijania tego, że samochód zapośrednicza doświadczenie mijanych krajobrazów. W *Bayamusie* ten obrys metaforycznego pojazdu Themersona bywa jednak zbyt wyraźny, by nie ulec pokusie zachowania się niezgodnie z prośbą autora. Jednocześnie utwór ten jest przecież bardziej wszystkim innym niż opowieścią autobiograficzną: opowiadaniem o inności, obcości i mutacjach, w którym „squeerowaniu” ulegają wszelkie kategorie, od genderowych przez logiczne po etniczne, ale też konceptualną prozą z projektem poezji semantycznej w centrum, czy idąc dalej, przypowieścią o intelektualnej drodze, demontażem dyskursów perswazyjnych, poddawaniem laboratoryjnemu eksperymentowi języka sztuki i nauki, a także wykładem filozofii języka oraz groteską, w której krzywym zwierciadłem rzeczywistość okazuje się bardziej niewiarygodna i wynaturzona niż fikcja.

Moim celem nie jest tropienie śladów autobiograficznych w tym tekście ani ich ujawnianie wbrew intencjom pisarza, niechętnego podobnym operacjom i wielokrotnie, również w *Bayamusie*, wyrażającego swój – delikatnie mówiąc – dystans do tego typu interpretacji, z psychoanalizą na czele. Jednak wiedząc, że samochód tam po prostu jest, chcę skupić wzrok właśnie na nim, a nie na tym, co widać przez okno jadącego pojazdu. Z perspektywy turysty-kierowcy lepiej, by auto, którym jedzie, nie było widoczne – i jest to możliwe, dopóki się ono nie zepsuje, z całą ostrością ujawniając wtedy swoją obecność – bo mijane krajobrazy i ich bezpośrednie doświadczenie są celem tej wycieczki. Jednak jej zewnętrznemu obserwatorowi trudno go nie zauważać, zapewne dlatego szwedzki tłumacz dopytywał o autobiograficzne szczegóły. Szacunek dla różnych perspektyw, z jakich można spojrzeć na tę samą rzecz, pozostaje zaś zgodny zarówno z Themersonowską estetyką, jak i etyką.

### „Fikcja z rzeczywistości”

Na stronie, do której Themerson odsyła Szweda, faktycznie przeczytamy, że Bayamus – tytułowy trójnogi bohater opowiadania ukazującego się po raz pierwszy po polsku w odcinkach w redagowanej przez Antoniego Słonimskiego „Nowej Polsce”, a następnie w 1949 roku opublikowanego po angielsku w londyńskim wydawnictwie Franciszki i Stefana, Gaberbocchusie – urodził się 25 kwietnia 1909 roku. „– Co za zbieg okoliczności! – wtrąciłem. – To właśnie w przybliżeniu dzień, w którym

nastąpiło pewne zjednoczenie plemnika i komórki jajowej oraz ich odpowiednich jąder i chromosomów, co dało początek mnie” [*Bayamus* 27] – komentuje ten fakt narrator, wskazując jednocześnie na więź, jaka łączy go zarówno z Bayamusem, jak i autorem opowiadania, Stefanem Themersonem, urodzonym 25 stycznia 1910 roku, dokładnie dziewięć miesięcy po przyjściu na świat Bayamy, która ku zgryzocie swojego opiekuna wyrosła na chłopca, Bayamusa. Osoba wędrująca przez dziwny, nienaturalny świat przedstawiony opowiadania do Teatru Poezji Semantycznej współdzieli więc biografię z pisarzem.

W liście do szwedzkiego tłumacza Themerson potwierdza prawdziwość kilku innych szczegółów, między innymi historii swojego ojca, lekarza Mieczysława (właściwie Chaima Mendla – niekoniecznie należy przywiązywać do tego wielką wagę, ale to żydowskie imię i nazwisko pojawia się również w *Bayamusie* w dość znaczącym kontekście, o czym dalej). Przy okazji rozważań o wrotkach narrator przywołuje wysłanie ojca w 1914 roku jako lekarza wojskowego do armii carskiej i powrót do rodzinnego Płocka pięć lat później [zob. Askanas]: „Mój ojciec, widzisz, był lekarzem i został powołany do armii rosyjskiej. Kiedy front przesunął się na wschód, jechaliśmy i my na wschód, aby być po tej samej linii ognia co on. My, to znaczy jego rodzina. Cztery lata miałem, kiedy wojna zaczęła się, osiem, kiedy pokój został podpisany. Więc, widzisz, wróciliśmy do mego rodzinnego miasta, do naszego starego mieszkania, którego nie pamiętałem prawie wcale” [*Bayamus* 31-32].

Na pewno chodzi tu o Płock, miasto, w którym urodził się Themerson, skoro narrator, mówiąc o tym, że w dzieciństwie nie miałby gdzie jeździć na wrotkach, wspomina o esplanadzie Za Tumem „wzniesionej wysoko nad rzeką”, gdzie „ziemia [...] była miękka, mokra i przylepiała się do żelaznych kółek” [32]. Choć inne wskazówki dotyczące ojca autora *Bayamusa* wydają się po prostu zabawne i surrealne – zapewne tak też potraktował je szwedzki tłumacz, skoro dopytywał w liście między innymi o poniższy fragment tekstu – to nie pozostawiają one złudzeń co do tego, że historia ta wydarzyła się naprawdę: „Jest rzeczą zadziwiającą, jak ludzie potrafią cierpieć z powodu braku aplauzu. [...] a ojciec mój umarł po przeczytaniu w prowincjonalnym piśmie irytującej, ostrej, nieprzychyłnej recenzji z jego powieści. [...] odruchowa dążność do postępowania w sposób służący zachowaniu gatunku zwalczała była właśnie

pewną myśl, która mi przyszła do głowy, mianowicie że dla ojca mego lepiej, iż umarł w roku 1930, nie zaś 10 lat później, w tym wypadku bowiem cięższe, straszniejsze byłyby ostatnie chwile jego życia [...]” [13].

Narrator nawiązuje tu nie tylko do losu, który mógłby spotkać jego ojca w 1940 roku (podobnie jak większość polskich Żydów), lecz także do działalności literackiej Mieczysława Themersona i zjadliwej recenzji (autorstwa Jana Wiktora) jego powieści *Bunt krwi*. Lektura krytyki dzieła spowodowała ponoć u ojca Themersona kilka kolejnych ataków serca, a ostatni z nich był śmiertelny, choć na pogorszenie się zdrowia lekarza mogły mieć wpływ również wcześniejsze wydarzenia, związane z jego aktywnością społecznikowską: zmagania z zaadaptowaniem dawnych stajni kawalerii rosyjskiej na mieszkania dla najuboższych płocczan i aresztowanie za domniemaną działalność komunistyczną. Narrator *Bayamusa*, podobnie jak polski awangardysta, ma brata, nie lubi wytykania palcem i wyśmiewania: „Rodzina lekarza znalazła się jednak tak dalece bez środków do życia, że gdy dziewięcioletni Stefan został wysłany do szkoły [...] w czerwonym aksamitnym berecie swej siostry i został wyśmiany przez dzieci, trzeba było skorzystać z kredytu u czapnika, żeby nabyć mu szkolną czapkę” [Askanas 38]. Dorastał on w otoczeniu o znacznym rozwarstwieniu społeczno-ekonomicznym, w którym nie każdego stać na wrotki, co wywoływało poczucie winy w narratorze, szczęśliwym posiadaczem tego środka lokomocji.

W kontekście relacji z krytyką mowa też o niezbyt dobrym przyjęciu pierwszego filmu narratora. Motyw odrzucenia i niezrozumienia sztuki płynnie więc łączy się z wątkiem tragicznej historii niedoceny dzieła Mieczysława (choć w liście do szwedzkiego tłumacza Themerson wyraźnie odcina się od twórczości ojca, twierdząc, że nigdy jej nie czytał): „Wciąż miałem w pamięci oklaski i wycia, jakie przerywały pokaz mego pierwszego, tak zwanego awangardowego filmu. Na pewno wołałem to niż ciszę, ale za mną, w kinie, siedział jakiś jegomość i krzyczał raz po raz: »Niech ciocia nie klaszcze!«. Ani jednej z mych ciotek nie było wtedy w kinie, bardzo byłem nieszczęśliwy jednak, ponieważ była tam moja matka, i wiedziałem, że na pewno klaskała. To wszystko należy jednak do przeszłości” [Bayamus 13]. Narratora opowiadania ze Stefanem Themersonem łączą też podobne wspomnienia z Warszawy międzywojennej, a także znajomość

z Eugeniuszem Cękalskim, założycielem słynnego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i promotorem filmu awangardowego w międzywojennej Polsce. „– Tak – odrzekłem – przypominało mi się właśnie, że wiele lat temu, na prywatnym pokazie w Warszawie, Cękalski i ja pierwsi zaczęliśmy oklaskiwać pana film *Gabinet dra Caligari*” [8] – mówi narrator do Karla Mayera. Dzieło, którego austriacki twórca był współscenarzystą, „startowcy” faktycznie pokazywali w Warszawie po raz pierwszy w 1930 roku (i po raz kolejny dwa lata później), gdy Themerson mieszkał już w stolicy; członkowie „Startu” zorganizowali też pokaz *Apteki*, pierwszej filmowej próby awangardowej małżeństwa Themersonów [zob. Biskupski]. W liście do żony z 7 listopada 1941 roku pisarz notował, że z ich wspólnej działalności zostały wtedy zaakceptowane przez otoczenie „[t]ylko rzeczy uboczne, jak książki dla dzieci, jak konkurs »Wiadomości«” [Themerson and Themerson 275], przez co dokonuje istotnie niezbyt budującego bilansu ich przedwojennych sukcesów. (Czy mowa tu po prostu o wygranej w jednym z serii konkursów „Wiadomości Literackich”, *Wesoła podróż p. Grypsa naokoło świata*, z numeru 27. z 1937 roku, w którym małżonkowie zdobyli pierwszą nagrodę, podróż LOT-em wraz z pobytem zagranicznym? [zob. Szpakowska]). Prawdą jest również, że w momencie napisania *Bayamusa* Karl Mayer, jeden z bohaterów tekstu, już nie żył, ale – jak informuje Themerson w liście do szwedzkiego tłumacza – zdążył go jeszcze spotkać w Londynie i trzy czwarte ich rozmowy zapisanej w opowiadaniu odbyło się w rzeczywistości. Trzeci bohater tej sceny, Kurt Schwitters, jak wiadomo, przyjaźnił się z Themersonem, który ogromnie cenił jego sztukę i poświęcił niemieckiemu artyście kilka tekstów [Dziadek], a zwłaszcza pierwszą w Anglii książkę na temat tego artysty, *Kurt Schwitters in England*, opublikowaną przez Gaberbocchus Press. Cóż jednak z tego, że opowiedziane zdarzenia i pojawiające się w *Bayamusie* postaci bywają prawdziwe, a przestrzeń tekstu jest w zasadzie dziwnym – ale jednak – konglomeratem miejsc autobiograficznych [Czermińska] autora *Pędrka Wyrzutka? Świat Bayamusa* pozostaje odrealniony, przedstawione tu zdarzenia są niemożliwe i niesamowite, choć jednocześnie czasem zupełnie realne. Jesteśmy w Londynie, francuskojęzyczny policjant i piosenka w domu publicznym uruchamiają skojarzenia z pobytem Themersona we Francji, podobnie jak Bayamus, który urodził się

w Normandii; narrator przywołuje też swoją wiedzę o Polsce, nie tylko o Płocku, ale i Warszawie, gdzie Themerson studiował. Jeśli jednak ujmować narratora jako alter ego autora, to okazuje się, że przestrzeń, w której on się porusza, choć autobiograficzna, jest mu zupełnie obca. Narrator błądzi, nie zna drogi, gubi się, jest w przestrzeni przejściowej nie tylko w sensie etymologicznym – wciąż przechodząc z kolejnych pomieszczeń do innych – lecz także przerośnym, bo w każdym z tych miejsc wydaje się równie wyobcowany, a w scenie rozgrywanej się w hotelu dowiadujemy się ponadto, że jest tu tylko przejazdem i czeka na pociąg.

Nieżyjący już austriacki reżyser, narrator i niemiecki twórca kolaży spotykają się w londyńskiej – bez wątpienia, co podkreśla rzeczywisty adres Cafe Royal zlokalizowanej w opowiadaniu przy Regent Street, W1 – scenarii i mimo surrealityzmu tej sytuacji ma ona osadzenie w biografii wszystkich jej bohaterów. Mayer i Schwitters spotykają się zapewne dlatego właśnie, że coś łączy ich biografie: obaj uciekli do Anglii z nazistowskich Niemiec – pierwszy już w 1933 roku, drugi wyjechał zaś do Norwegii po 1935 roku, a pięć lat później, po zajęciu jej przez Hitlera, trafił do Londynu. Jednak biografie tych dwóch artystów-emigrantów – Żyda-prekursora niemieckiego kina i zaangażowanego działacza pacyfistycznego, pracującego na emigracji dla brytyjskiej armii oraz niemieckiego uchodźcy we wrogim Rzeszy, wojennym Londynie – są jednocześnie refleksem sytuacji egzystencjalnej samego Themersona. Łączą ich emigracja, doświadczenie wyobcowania, obozów przejściowych, schronisk, ciągłego czekania na dokumenty, wize, kolejne zakwaterowanie, życie „na przystanku tramwajowym”, jak określał swoje położenie Themerson w liście do żony z lipca 1941 roku [Themerson and Themerson 229]. Pod wpisem w dzienniku datowanym na 7 listopada 1940 roku, gdy pisarz tułał się po Francji, oczekując na zezwolenie na wyjazd do Anglii, znajdziemy z kolei znaczący pod tym względem komentarz: „Kolejną noc Stefan spędzi w hotelu – trzynastym od początku wędrówki” [74].

Jednak nie o fakty z życia chodzi w *Bayamusie*, lecz o strukturę wojenno-emigracyjnego doświadczenia, wobec której homologiczna jest zarówno struktura przestrzenna opowiadania, jak i tożsamość postaci, a przez to rzutowane jest ono na zewnątrz. Utwór ten, choć zawiera wspomnienia i doświadczenia autobiograficzne, zrównuje je z konceptualną abstrakcją, groteską i fikcją,

cyrkowym laboratorium form i kształtów, a przez to przesuwają je na płaszczyznę eksperymentalnej nierzeczywistości, odziera wydarzenia realne z prawdopodobieństwa, dystansuje narratora wobec nich, budując taką „fikcję z rzeczywistości”, w której zatarciu i zdystansowaniu ulega sama rzeczywistość, w tym wypadku – własna przeszłość.

### „Realność z fikcji”

*Bayamus* to jednak przede wszystkim opowieść o języku i wypróbowywaniu jego potencjału semantycznego. Znajdziemy tu zarówno precyzyjne opisy architektury, którą Themerson studiował na Politechnice Warszawskiej, jak i języki matematyki oraz fizyki, z jakimi autor zapoznawał się jako student Uniwersytetu Warszawskiego. Ten ostatni zabarwiony bywa jednak kpiną z nacjonalizmu, na przykład gdy pod wartości Volt, Watt, Ohm i Amper autor podstawia narodowości naukowców, którym zawdzięczamy te nazwy. Obie warszawskie uczelnie pojawiają się w tym opowiadaniu także w kontekstach bardziej bezpośrednio związanych z językowym doświadczeniem międzywojennej Warszawy, na przykład w przypadku historii wuja narratora, który miał stracić nogę po tym, jak studenci wyrzucili go z tramwaju z okrzykiem: „ty wstrętny, parszywy Żydzie, do Palestyny jedź!”, jeszcze zanim Hitler doszedł do władzy, co trochę dziwi Bayamusa: „To było dla niego całkowicie naturalne. [...] Jeśli zaś ktoś, kto jest Żydem, sprzeciwi się osobie chrzczonej i zajmującej się czerpaniem z zespołu usystematyzowanych wiadomości z różnych dziedzin, wykładanych na Uniwersytecie Warszawskim, albo też trudniącej się nabywaniem wiedzy na Politechnice Warszawskiej, to wypada z tramwaju. To było zupełnie proste i zupełnie normalne. Całkowicie w zgodzie z zespołem zasad, zwyczajów, prawideł, ze sposobami postępowania, działania i zachowania się, przestrzegany przez obyczaj i nawyk i uznanymi przez nie za właściwe” [Bayamus 25].

Czy możemy zakładać, że stołeczne uczelnie, na których w latach 30. wprowadzano getta ławkowe, funkcjonowały gdzieś obok studiującego na nich od 1928 roku Themersona? To na pewno światy zbieżne i spotykające się, a podobne fragmenty *Bayamusa* pokazują, że pisarz niczego w tej sprawie nie przemilcza. Wypowiedzi dyrektora cyrku o słowiańsko brzmiącym nazwisku Kravtchenko są wręcz przenikliwą, socjolingwistyczną analizą antysemickiego mechanizmu wykluczenia i stygmatyzowania: „Jak ktoś, kto został

ochrzczony po urodzeniu; ktoś, komu mówiono, żeby był dobry, bo inaczej Żyd przyjdzie i zabierze go w swym worku ze sobą; [...] ktoś, komu mówiono, że nie może dostać dwóch groszy na lody, trzeba bowiem płacić komorne temu bogatemu Żydowi, który jest ojcem chłopca imieniem Dawid; [...] ktoś, komu mówiono: nie wstyd ci? ten brudny Żyd Izaak ma lepszy stopień z geografii niż ty; ktoś, komu mówiono: nie bądź taki głupi jak ten Żyd Jojne; albo: nie bądź taki arogancki jak ten Żyd Chaim; albo: nie bądź taki tchórz jak ten Żyd Mendel. [...] ktoś, komu mówiono: Żydzi śpią na zlocie, które ukradli Chrześcijaństwu; [...] albo: nie możesz pójść na uniwersytet, bo miejsce twoje zajęli Żydzi; [...] albo: musisz uwolnić Chrześcijaństwo od tych, którym nawet Miłość Boga samego zamknęła dostęp do niebios – mógł to uczynić?” [99-101, zapis oryginalny].

Mówiąc inaczej, językowe obrazy świata – w sensie dosłownym, bo chodzi tu również o widzenie i sposób postrzegania rzeczy poprzez język – z jakimi rozprawia się Themerson w *Bayamusie*, nie są fikcją literacką czy jedynie uniwersalnymi mechanizmami abstrakcyjnego języka, lecz faktem historyczno-społecznym dobrze już dziś zbadanym i opisanym, mającym miejsce w tej samej rzeczywistości, w jakiej żył młody współreżyser *Apteki*. Warto dodać, że we fragmentach zapisków dziennikowych stosunkowo sporo miejsca zajmuje wątek ONR, również w kontekście polskiej emigracji wojennej.

Jak pisze Justyna Jaworska: „choć sam autor unikał wątków autobiograficznych, nie da się zrozumieć jego dorobku bez osobistego kontekstu” [439]. Opowieść o trójnym mutancie dowodzi, że szczegółów tych Themerson nie szczędzi, choć po pierwsze, przedstawia je jako elementy nie własnej biografii, a po drugie, jako zupełnie nieosobiste. Znamienne jednak, że ogólnie od wywodzenia swojej twórczości z prywatnych doświadczeń pisarz nie zawsze ucieka, na przykład gdy w anegdotyczny sposób wyprowadza ideę fotogramu w ruchu ze swojego pierwszego kontaktu z aparatem rentgenowskim – odkrycia opłaconego ogromną dawką promieniowania i możliwego dzięki niefortunnej kontuzji [zob. *Filmy*].

Themerson odwołuje się do widzenia rentgenograficznego również w *Bayamusie*, gdy prześwietla nie tylko to, co narrator widzi, odsłaniając podskórne zjawiska i procesy, takie jak przepływ prądu sprawiający, że świeci się lampka, ale i wtedy, gdy demaskuje i obnaża konstruowanie językowych obrazów świata.

Jednocześnie pokazuje w ten sposób łatwość, z jaką ulegają one naturalizacji. Ślady ówczesnego dyskursu rasowego – w dzisiejszych kategoriach po prostu rasistowskiego – znajdziemy przecież nawet w oficjalnym, urzędowym liście przedstawiciela RP w Portugalii, który 27 marca 1942 roku tłumaczy Franciszce Themerson, dlaczego jej mąż musi tak długo czekać na pozwolenie wyjazdu z Francji do Londynu, używając argumentów rasowych jako ostatecznych i naturalnych: „Nie ma Pani po prostu pojęcia, jak okropnie trudno jest tu coś wydębic od Portugalów – już nie tylko dlatego, że się boją narazić Niemcom lub nie chcą mieć kłopotów z obco-krajowcami, ale po prostu dlatego, że jest [to] rasa na pół negroidalna i zleniwiała pod wpływem południowego słońca i najprostsza rzecz załatwiana w naszej szerokości w minutach tutaj trwa dnie, jeśli nie tygodnie” [Themerson and Themerson 332].

W *Bayamusie* dyskursy dyskryminujące są ważnym obiektem zainteresowania Themersona, ale jest nim też szerzej ujmowana językowość epoki: inżynierii społecznej, medykalizacji, biopolityk nowoczesności, a nawet – powiedzmy wprost – eugeniki. Bayamus, sympatyczny skądinąd mutant-trójnog, dokonuje iście Debordowskiego przechwycenia tej ostatniej, wykorzystując tę praktykę w zupełnie odwrotnym celu, planując społeczeństwo przyszłości jako zbiorowość nieczystych rasowo osobników, mutantów, takich jak on, czyni to jednak zgodnie z prawami Mendla i postępu.

Biograf płockiej rodziny pisarza dziwi się, że „Themerson wyjeżdżając z Płocka ze znajomością tylko języka niemieckiego i w małym stopniu rosyjskiego – zdołał w zdumiewająco krótkim czasie tak opanować francuski, żeby pisać w tym języku poezje i taką biegłość w angielskim, która budziła podziw u stylistów” [Askarnas 41], dodając, że podstawy francuskiego pisarz zdobywał w domu, dzięki pomocy siostry Ireny, a niemieckiego uczył się w gimnazjum. Równie zdumiewające wydawać się może w tym świetle i to, że ani niemieckiego, ani rosyjskiego tak bardzo wielojęzyczny pisarz nie używał, podczas wojennej tułaczki czytał za to *Ulisses*a we francuskim tłumaczeniu, co nieuchronnie kojarzy się z ideą tłumaczenia jako drogi ku poezji semantycznej. Nawet to, co stanowi o istocie eksperymentów translatorskich w *Bayamusie*, sugeruje koncept wywiedziony z własnego, uchodźczego doświadczenia zaplątanego między językami. Jeśli więc traktować językowość jako nieodłączny element tożsamości, to jest ona w tej biografii przede

wszystkim przedmiotem wolnego wyboru i własnej deklaracji czy decyzji, przywodzącym na myśl sytuację, o której mowa w *Śledztwie* z 1945 roku, tekście zbierającym z kolei doświadczenia Themersona z przejściowego mieszkania w schronisku PCK: „Czy rzeczywiście było 9 Żydów w schronisku? Stosując kryteria norymberskie, było Żydów w schronisku 12, stosując kryteria rasowe typu francuskiego, było ich 6, stosując kryteria przynależności do gminy wyznaniowej, było Żydów 4 tylko, stosując kryteria językowe, nie było Żydów wcale” [Themerson and Themerson 387].

Zarówno na poziomie faktów autobiograficznych, jak i języka *Bayamus* to opowiadanie o integralnej i wzmocnionej przez doświadczenia wojenne nietożsamości [Chymkowski] najlepiej chyba podsumowanej w autorefleksji narratora, przypomnijmy, nietożsamego z samym sobą po przeszczepieniu mu ciała Kravtchenki: „Nikt nie wie o tym i nikt nigdy się o tym nie dowie, ponieważ ukrywają ten fakt, że mają w sobie coś, co jest złamane; ponieważ udają, że są tacy sami, jacy byli przedtem, przed wojną; i ponieważ chcą tę tajemnicę zabrać z sobą do grobu. Jestem jednym z nich, i ich mam już chyba dosyć także” [Bayamus 87].

Według Themersona ta autobiograficzna nietożsamość nie jest jednak uciążliwym i ciężkim bagażem, jaki zabiera się w podróż, lecz przeciwnie, samochodem, dzięki któremu w ogóle można się w nią wybrać.

---

↓ lista prac cytowanych

Askanas, Kazimierz. “Stefan Themerson i jego dom rodzinny”. *Notatki Płockie*, no. 3, 1988, [http://mazowsze.hist.pl/40/Notatki\\_Plockie/872/1988/1429/4\\_137/33789/](http://mazowsze.hist.pl/40/Notatki_Plockie/872/1988/1429/4_137/33789/).

Biskupski, Łukasz. *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX wieku*. Wydawnictwo Przypis, 2017.

Chymkowski, Roman. *Nietożsamości. Tilion, Fanon, Bourdieu, Derrida i dylematy dekolonizacji*. Wydawnictwo Campidoglio, 2019.

Czerwińska, Małgorzata. “Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”. *Teksty Drugie*, no. 5, 2011, pp. 183-200.

Derdowska, Joanna. “Prowokacja czy metoda? O przekładzie literackim na język nierodzimym na tle poezji semantycznej Stefana Themersona”. *Przekłady Literatur Słowiańskich*, vol. 9, 2019, pp. 185-199.

Dziadek, Adam. “Themerson i Schwitters”. *Teksty Drugie*, no. 4, 2006, pp. 85-93, [http://rcin.org.pl/Content/51701/WA248\\_68053\\_P-I-2524\\_dziadek-themerson.pdf](http://rcin.org.pl/Content/51701/WA248_68053_P-I-2524_dziadek-themerson.pdf).

*Filmy Franciszki i Stefana Themersonów / The Films of Franciszka and Stefan Themerson*. Edited by Jasia Reichardt, and Nick Wadley, translated by Ewa Kuryluk, et al., Centrum Sztuki Współczesnej – LUX, 2008.

Jaworska, Justyna. “Stefan Themerson. Logika i katastrofa”. *Kulturologia polska XX wieku*. Vol. 2, edited by Andrzej Mencwel, et al., Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013.

Szpakowska, Małgorzata. „*Wiadomości Literackie*” (*prawie*) dla wszystkich. Wydawnictwo W.A.B., 2012.

Themerson, Stefan. *Bayamus. General Piesc i inne opowiadania*. Czytelnik, 1980.

---. Letter, 12.08.1950, folder of Lars Gustav Hellström, Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie, no reference number.

Themerson, Stefan, and Franciszka Themerson. *Niewysłane listy. Listy, dzienniki, rysunki, dokumenty. 1940–1942*. Edited by Jasia Reichardt, Joanna Błachnio, Słowo/obraz terytoria, Żydowski Instytut Historyczny, 2019.

---

↓ abstract

## THEMERSON'S CAR. ON AN AUTOBIOGRAPHICAL EXPERIENCE IN *BAYAMUS*

Agnieszka Karpowicz

This article traces the places and autobiographical experiences in Stefan Themerson's novella *Bayamus*, attempting to read it in the context of the writer's and his wife's *Unposted Letters* from the 1940s and the typescript of Stefan Themerson's correspondence with the Swedish translator of that novella.

KEYWORDS: autobiographical experience, linguistic experience, *Bayamus*, Stefan Themerson, *Unposted Letters*