

Modernizm na wygnaniu.

Tomasz Majewski

Komentarze

Tomasz MAJEWSKI

Modernizm na wygnaniu

W ciągu ostatnich lat stawiano sobie często pytanie, jak rozumieć modernizmy Europy Wschodniej, Australii, Ameryki Łacińskiej i południowo-wschodniej Azji. Czy pojmować je jako efekt narzuconej przez Zachód jednej dla wszystkich drogi modernizacji, czy jako „transfery, transformacje lub translacje zachodniego modernizmu na idiom kultur lokalnych, z uwzględnieniem ich regionalnego kontekstu”?¹ Problematyka nowoczesności i modernizmu przestała być widziana jako zagadnienie ograniczające się do debaty estetycznej w Ameryce Północnej i Europie, odkąd zwrócono uwagę na liczne formacje przejściowe, związane z nakładaniem się na siebie faz rozwojowych i krzyżowaniem się kultur. Te przemiany sprawiły, że w nowym świetle ukazały się także fenomeny intelektualnej migracji, diaspory, kulturowego wyobcowania i wielojęzyczności. W dyskusji na temat lokalnych modernizmów, alternatywnych nowoczesności i narodowych idiomów w relacji do międzynarodowego modernizmu² i grup awangardowych nie można było odłączyć także kwestii migracji, przekładalności doświadczeń oraz akulturacji – zjawisk, które długo były skrywane za hasłem o międzynarodowym charakterze awangardy – a których ujawnienie zdecydowało o tym, że o dorobku artystów-

¹ A. Huyssen *Modernism after Postmodernism*, „New German Critique” September 2006 no. 99.

² Th.O. Benson *Modernizm nomadyczny. W poszukiwaniu sztuki międzynarodowej*, w: *Naród, styl, modernizm. Materiały z międzynarodowej konferencji pod patronatem Comité international d'histoire de l'art (CIHA) zorganizowanej przez Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Monachium oraz Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków (6-12 września 2003)*, red. J. Purchla, W. Tegethoff, współpr. Ch. Fuhrmeister, Ł. Galusek, Międzynarodowe Centrum Kultury Monachium–Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Kraków 2006, s. 127-144.

-uchodźców nie można dziś rozprawić jedynie w kategoriach estetycznej inwencji. Jak zasadnie pisał sam będący politycznym emigrantem Siegfried Kracauer, dorosły wygnaniec

zmuszony opuścić swój kraj lub który opuścił go z własnej woli, kiedy osiedla się w innym miejscu, wówczas wszelkie zobowiązania, oczekiwania oraz aspiracje, które stanowiły znaczną część jego życia, zostają automatycznie odcięte od korzeni. Historia jego życia zostaje rozerwana, a „naturalne” ja oddalone w głąb umysłu. Konieczność sprostanienia wymaganiom obcego środowiska nie pozostaje bez wpływu na mentalną strukturę, ponieważ owo „ja”, którym był, skryło się pod maską osoby, którą ma się on teraz stać. Jego tożsamość pozostaje płynna i wszystko wskazuje na to, że nigdy nie będzie należał on w pełni do społeczności, do której w pewien sposób przynależał [...]. Gdzie zatem teraz żyje? W próżni eksterytorialności, na ziemi niczyjej.³

Przemiana paradygmatu modernistycznego następująca w latach 30. i 40. XX wieku, dekadach naznaczonych przez ruchy totalitarne, wojnę i zagładę, może być rozpatrywana jako transkrypcja owego doświadczenia utraty, zerwania oraz odbudowy ciągłości na nowym poziomie. Między rokiem 1933, kiedy Hitler doszedł do władzy, a końcem II wojny światowej Los Angeles stało się domem dla wielu niemieckich i austriackich pisarzy: Tomasza i Henryka Manna, Bertolda Brechta, Liona Feuchtwangera, Alfreda Döblina, reżyserów filmowych Fritza Langa, Maxa Ophulsa, Billy Wildera, Freda Zinnemanna, Otto Premingera; kompozytorów Arnolda Schoenberga, Hansa Eislera, Erika Korngolda i filozofów Theodora Adorno i Maxa Horkheimera. Osiedlili się oni w okolicach Brentwood, Pacific Palisades oraz Santa Monica, dzielnicach położonych w lasach eukaliptusowych z widokiem na ocean, które wielu z nich przypominały włoską Riwierę. Jest coś uderzającego w fakcie, że to w tym kręgu uciekinierów powstały najważniejsze teksty modernizmu krytycznego. W Los Angeles, będącym wówczas przeciwieństwem nowoczesnej metropolii, opisywanym przez jednego z przybyszów jako „osiemnaście przedmieść w poszukiwaniu centrum”, Theodor Adorno i Max Horkheimer piszą *Dialektykę oświecenia* (1947), Bertold Brecht *Życie Galileusza* (wersja z 1946), Tomasz Mann *Doktora Faustusa* (1947), a Arnold Schoenberg kontynuuje prace nad oratorium *Mojżesz i Aaron*. Twórcy ci ucieleśniają formację modernistyczną, która w ich osobach porzuca zasadę radykalnego eksperymentu i wiarę w historyczny postęp. Ten zwrot zaznacza się w emigranckim modernizmie nawiązaniem do kulturowej tradycji w figurach Odyseusza, Fausta, Galileusza, Mojżesza i Aarona. Nawiązanie to jest, dodajmy, paradoksalną formą obrony nowoczesności, formuły bardziej zrozumiałej, jeśli zestawimy ją tu z odmiennym wyborem dokonanym w latach 30. przez inną grupę modernistów, którzy poparli faszyzm lub nazizm: Filippo Tommaso Marinettim, Ezra Poundem, Ernstem Jüngerem i Gottfriedem Bennem.

³ S. Kracauer *History. The Last Thing Before the Last*, Oxford University Press, New York 1966, s. 65.

Komentarze

Modernizm niemieckojęzycznych wygnańców w Ameryce, którzy czuli się odpowiedzialni za skarb nowoczesności, miał odtąd przed sobą dwie możliwości. Pierwszą była krytyka nowoczesności dokonywana z pozycji wewnętrznych – tak, aby krytykę tę wyrwać z rąk wrogów *modernitas*, to znaczy uniemożliwić jej kontynuowanie z pozycji antymodernistycznych – właściwych dla Heideggera, Junga czy Eliadego – których artykulacja wspomagała nazizm w marszu do władzy. Druga możliwość wiąże się z wyłonieniem się „klasycyzmu modernistycznego” – co należy łączyć z projektem zgrupowania tego, co wartościowe w nowoczesnej sztuce i nowoczesnym etosie poprzez zamknięcie ich w formie jednorodnego kanonu. Pierwsza możliwość prowadzi do późnego modernizmu z lat 50.-70., z jego kondycją „chłodu i alienacji”, którego patronami pozostają Adorno i Brecht. Druga otwiera drzwi formacji „wysokiego modernizmu” amerykańskiego z lat 40.-50. i kodyfikacji nowoczesnego kanonu w duchu Alfreda Barra oraz kierowanego przezeń MoMA – w literaturze wyraża ją na przykład twórczość Thomasa Manna. W jednym i drugim wypadku możemy mówić o zaniku modernistycznego witalizmu.

Wielokrotnie opisywany ruch doprowadzający do ustanowienia kanonu sztuki nowoczesnej zyskuje w tej perspektywie nowe oświetlenie. Uchodźcy z Republiki Weimarskiej, którzy doświadczyli „kryzysu modernizmu” w jego najgorszej postaci, przybywają w latach 30. i 40. do raju nowoczesności – Ameryki, by nowoczesność tę zobaczyć, nieoczekiwanie dla samych siebie, jako coś niepokojącego i problematycznego. Nowoczesność, która ukazywała im dotychczas to, co sytuuje się przed nimi, przeistoczyła się nagle w coś, co mają oni poniekąd „za sobą”. Ocalenie tego, co nie zostało zrealizowane w amerykańskim śnie, staje się możliwe za cenę przekształcenia utraconej wizji *modernitas* w „naszą starożytność”. Dzięki tej modyfikacji, przekształceniu w kulturowy kanon może ona dostarczać norm tego, co prawdziwie nowoczesne. Radykalizacja krytycznej autorefleksji właściwej nowoczesności oraz uczynienie z niej „tradycji”, która zajmie miejsce w sanktuarium kulturowego dziedzictwa – to dwie strony tego samego medalu. Obie strategie rodzą się bowiem ze świadomości niemożliwości kontynuowania modernizmu na dotychczasowych zasadach. Nowoczesność z racji kryzysu i zerwania, jakim naznaczyły ją nazizm oraz zagłada, przeistoczyła się w szybkim tempie z atmosfery życia i formy antycypacji w gwałtownie kurczący się „zasób”, kulturowe dziedzictwo, które należało za wszelką cenę ochronić. Nowoczesne marzenie – jak powiedziałby Adorno – trzeba obronić nie tylko przed regresywną mitologią czystości rasy, ale także przed nowoczesnością w urzeczywistnionej już, amerykańskiej postaci, która zakrzepła w formie kultury konsumpcyjnej.

W doświadczeniu uchodźców z hitlerowskich Niemiec nowoczesność zmieniała zatem całkowicie swoją substancję – z otaczającej atmosfery staje się „depozytem” podlegającym ochronie bądź przekształca się w „projekt”, który należy rozważnie (to znaczy bez euforii) realizować w poczuciu odpowiedzialności. Tak czy inaczej przestała być przygodą, stając się raczej obowiązkiem. Stając się moralnym imperatywem, uległa „schłodzeniu”, wymagając – jako koniecznego warunku własnego

przetrwania – etycznie odpowiedzialnego podmiotu. Nowoczesność przygody, zmysłowego rauszu, „autentycznej egzystencji” to bowiem te komponenty nowoczesności, którą podjęli w latach 30. w ramach apologii faszyzmu Marinetti, Pound, Benn, Jünger i Heidegger – kompromitując je na długi czas. Rozdwojenie, które unaoczniają obie linie rozwojowe, to właśnie kryzys modernizmu. Nie jest to jednak, co chciałbym zaznaczyć, pełen obraz ewolucji nowoczesnej formacji. Między „modernizmem krytycznym” Adorna i „wysokim modernizmem” Thomasa Manna istnieje jeszcze wariant modernizmu uchodźczego, który tego „pęknięcia” nie dostrzega lub je przezornie ignoruje, broniąc się przed zawężeniem. Miejsce to należy na przykład do gorzko-ironicznego *esprit* Billy Wildera, w którego optyce komediowej, związanej z upodobaniem do *Berliner Witz*, przetrwało coś z modernizmu niepodzielonego. Nie tylko przetrwało, przedłużając istnienie tego, co nie mogło dalej egzystować, ale i zostało zaszczerpione na obszarze kultury popularnej, unikając „losu”, na jaki skazał sam siebie wysoki modernizm, ograniczając się do elitarniej formy komunikacji.

Opublikowana w 2007 roku książka Erharda Bahra *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*⁴ jest głosem w tej debacie. Chociaż jej autor odżegnuje się od ambicji teoretycznych, twierdząc, że chce jedynie przedstawić rozdział z dziejów życia intelektualnego niemieckiej emigracji w Ameryce⁵, to jego praca wpisuje się niewątpliwie w nowy sposób uprawiania historii kultury, będący efektem wskazanej reorientacji. Książka Bahr nie jest historią społeczną, monografią wpływowej intelektualnie grupy czy studium z historii idei. Autor na przykładzie emigracyjnej twórczości Theodora Adorno, Bertolda Brechta, Fritza Langa, Arnolda Schoenberga, Alfreda Döblina, Thomasa Manna, Franza Werfla oraz Richarda Neutry i Rudolfa M. Schindlera ukazuje drogę, na której dokonała się transformacja modernizmu Republiki Weimarskiej w odrębny modernizm uchodźców, będący ważną odpowiedzią na ówczesny kulturowy kryzys. Stworzony przez Europejczyków w Ameryce „wyłączny modernizm” lub – jak określił go Bahr w nawiązaniu do Fredericka Jamesona – *transitional modernism*⁶, można, jego zdaniem, uznać za kluczową fazę

⁴ E. Bahr *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*, University of California Press, Berkeley 2007.

⁵ Historia weimarskich intelektualistów w Ameryce została zresztą już wcześniej parokrotnie opisana. Zob. m.in.: L. Ferrmi *Illustrious Immigrants. The Intellectual Migration from Europe 1930-1941*, University of Chicago Press, Chicago 1968; A. Helbut *Exiled in Paradise. German Refugee Artists and Intellectuals in America from the 1930's to the Present*, Viking Press, New York 1983; J.R. Tylor *Strangers in Paradise. The Hollywood Émigrés, 1933-1950*, Holt, Rinehart & Winston, New York 1983; monografia C.D. Krohn *Intellectuals in Exile. Refugee Scholars and the New School for Social Research*, transl. by R. and R. Kimber, foreword by A.J. Vidich, University of Massachusetts Press, Amherst 1993.

⁶ F. Jameson *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Verso, London–New York 2002.

refleksji nad nowoczesnością. Historyczny kontekst rozwijanych przez emigrantów myśli został na długo zapomniany, co nie przeszkodziło im jednak wywierać wpływu na nasze pojmowanie nowoczesności, za sprawą takich tekstów, jak *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia* Adorna czy *Rozmowy uchodźców* Brechta.

„Kryzys modernizmu” i wypracowane przez wygnańców propozycje jego przebudowy to motyw przewodni książki, co sprawia, że Brecht i Adorno stają się poniekąd jej głównymi bohaterami. W rozdziale *Dialektyka modernizmu*, poświęconym współpracy Adorna i Horkheimera, Bahr wskazuje na *Dialektykę oświecenia* jako na wzorzec swoich rozważań i uprzywilejowany przedmiot badań. Podkreśla, że cechujące tych filozofów „uwolnienie się od naiwnej wiary w kulturę” i postulat postępowania w duchu „krytycznej autorefleksji” nie pozwoliło im nigdy uwierzyć, żeby zniszczenie człowieczeństwa Niemców mogło być wyłącznie efektem nazizmu. Destrukcja ta była raczej długim procesem, który rozpoczął się w latach 20. Modernizm nie jest wewnętrznie uodporniony na faszyzm, przeciwnie, „faszyzm rozwinął swój własny wariant modernizmu”, a modernizm lewicowy nawiązywał wcale często do tej podobnej topiki i czerpał z tych samych zasobów. Bahr poświęca także sporo miejsca *Filozofii nowej muzyki* Adorna z powodu jej wpływu na Tomasza Manna i jego koncepcję *Doktora Faustusa*, co wiąże się z przedstawioną w tej książce interpretacją twórczości muzycznej Arnolda Schoenberga. Refleksja nad dorobkiem frankfurckiego filozofa kształtuje ramę konceptualną dwóch kolejnych rozdziałów: *Dobre Niemcy i złe Niemcy: Doktor Faustus Tomasza Manna* oraz „*Prawdziwy modernista*” – *Arnold Schoenberg*. Ciekawym wątkiem tego ostatniego jest konflikt Schoenberga z Mannem na tle sposobu przedstawienia teorii kompozycji atonalnej w *Doktorze Faustusie*. Schoenberg nie zgadzał się z interpretacją swojej muzyki, jaką stworzył Theodor Adorno, będący konsultantem muzycznym Tomasz Manna przy pisaniu powieści. Interwencja kompozytora zmusiła poirytowanego tą sytuacją Manna do zamieszczenia w amerykańskim wydaniu *Doktora Faustusa* przypisu wyjaśniającego, że opis techniki dodekafonicznej i atonalności wykorzystany przez niego przy charakterystyce muzyki Leverkühna „nie pokrywa się z rozumieniem jej twórcy, Arnolda Schoenberga”. Przytaczam tę anegdotyczną sytuację, ponieważ można w niej zobaczyć nie tylko konflikt osobowości, ale i zawołowany spór o hegemonię pomiędzy dyskursem filozoficznym i artystycznym, o prawo do wyznaczenia zakresu oraz znaczenia tego, co nowoczesne

Brecht to kolejna postać, która pozwala autorowi połączyć kilka wątków myślowych książki w interesującą całość. Spośród grupy twórców omawianych przez Bahra, tylko autor *Opery za trzy grosze* miał zawodowy kontakt z przemysłem filmowym Hollywood. Bahr poświęca rozdział na omówienie kulisów powstania filmu Fritza Langa *Hangmen Also Die* (1943) o praskim zamachu na Reinhardta Heydricha z 1942 roku, do którego Brecht napisał scenariusz, a Hans Eisler muzykę. Film Langa zostaje tam ujęty jako „tekst pęknięty”, będący efektem konfliktu estetyki teatru epickiego Brechta z amerykańskim *film noir*. Bahr śledzi zmiany wprowadzane w kolejnych wariantach scenariusza, pokazuje, jakie

znaczenie Brecht przywiązywał na przykład do napisanego na użytek filmu *Songu solidarności* do muzyki Eislera, który oparł melodię na motywie *Międzynarodówki*. Brecht nie zgadzał się ze zmianą wymowy songu w angielskim tłumaczeniu użytym w filmie (z którego zniknęły na przykład słowa „towarzysze” i „niewidzialny sztandar”). Postać autor *Kaukaskiego koła kredowego* stoi także w centrum rozważań dwóch innych rozdziałów książki. Jeden z nich jest interpretacją obrazu Ameryki wyłaniającego się z poezji emigracyjnej Brechta. Kolejny poświęcony został analizie dramatu *Życie Galileusza* jako głosu w dyskusji na temat etosu nauki nowoczesnej. Brecht pisał w swych *Dziennikach*, że pierwsza wersja sztuki powstała w Danii w 1938 roku, zainspirowana rozmową z fizykiem Nielsem Bohrem, podczas gdy wersja amerykańska z 1946 roku, znana pod tytułem *Galileo*, uwypukliła temat wolności badań i uwikłania politycznego nauki – w kontekście zrzucenia bomby atomowej na Hiroszimę. Nowym wzorem dla postaci Galileusza stał się wtedy Robert Oppenheimer, twórca bomby atomowej pracujący w Manhattan Project, który w następstwie jej użycia odmówił dalszej współpracy z rządem amerykańskim. Ta sztuka Brechta o aktualnej wymowie – wystawiona jeszcze przed wyjazdem autora z Ameryki, w Los Angeles latem 1947 roku z Charlesem Laughtonem w roli głównej – jest zdaniem Bahr drugim pod względem rangi, po *Dialektyce oświecenia*, tekstem niemieckiego modernizmu uchodźczego poświęconym krytyce rozumu instrumentalnego. Bahr przeprowadza ciekawą paralelę między Francisem Baconem jako ojcem nowoczesnej nauki w ujęciu Horkheimera i Adorna a Brechtowskim Galileuszem, odślaniając w obu przypadkach podobny wymiar ambiwalencji etycznej. Konfrontacja Galileusza z inkwizycją w ostatecznej, niemieckiej wersji dramatu z 1956 roku ma być natomiast, jak sugeruje autor, zbudowana z aluzji autobiograficznych – Bahr uważa, że oddaje ona doświadczenie Brechta, który we wrześniu 1947 roku składał zeznania przed Komisją do Spraw Działalności Antyamerykańskiej (HUAC) – wypierając się komunizmu, czyli podobnie jak Galileusz zmuszony był wyrzec się publicznie swojej naukowej doktryny⁷.

Odminną strukturę ma rozdział poświęcony dyskusjom politycznym toczonym przez niemieckich wygnańców. Traktowały one o „dobrych i złych Niemczech”, jak ujmuje to Tomasz Mann, a więc były powiązane z krytycznym przeglądem wątków niemieckiej tradycji, w której obszarze oddziaływania narodził się nazizm. Dotykały one także kwestii pośredniej odpowiedzialności kultury modernistycznej za rozwój nazizmu oraz bezpośredniej odpowiedzialności politycznej lewicy za niepowstrzymanie Hitlera w marszu do władzy.

Wątek ten jest kontynuowany w rozdziałach na temat Franza Werfla i Alfreda Döblina. Konwersja obu pisarzy na katolicyzm, poszukiwanie przez nich wizji spójnego aksjologicznie kosmosu, widoczna w *Pieśni o Bernadecie* Werfela (1941) i powieści *Karl und Rosa* Döblina (1946) – co łączy się u nich się z kry-

⁷ Nazajutrz po tym przesłuchaniu Brecht opuścił Amerykę, wyjeżdżając w wielkim pośpiechu do Szwajcarii.

tyczną oceną nowoczesności i interpretowaniem nazizmu w kategoriach katastrofy moralnej przygotowanej przez współczesną kulturę – czyni z nich w oczach Bahra przypadek „renegatów modernizmu”. Osobnym wątkiem uchodźczej debaty był los Niemiec po wojny. Wiele uwagi poświęcano przy tej okazji możliwości oporu społecznego, zwłaszcza że Tomasz Mann w przeciwieństwie do Brechta wierzył do końca w istnienie „dobrych Niemców” i nie chciał uznać, że reżim nazistowski cieszył się przez cały czas dużym społecznym poparciem. Koniec wojny, wiedza o obozach zagłady i zimnowojenny podział terytorium Niemiec odebrały użytym argumentom aktualność. Ironicznym podsumowaniem sporów w łonie emigracji na temat demokracji i jej wzorów okazał się okres maccartyzmu i działalność HUAC. Bahr sugeruje, że była to ostatnia lekcja polityczna udzielona niemieckim emigrantom, która pomogła Brechtowi, Adorno, Mannowi, Döblinowi i wielu innym podjąć decyzję o ostatecznym powrocie do Europy.

Jedyna opowiedziana przez Bahra do historia z *happy endem* tyczy losów Richarda Neutry i Rudolfa Schindlera, modernistycznych architektów z Wiednia, kształcących się u Otto Wagnera i Adolfa Loosa, którzy przybyli do Ameryki w połowie lat 20., by podjąć współpracę ze Frankiem Lloydem Wrightem. W przeciwieństwie do pozostałych bohaterów książki ich emigracja nie miała początkowo charakteru politycznego. Będąc udziałem Neutry i Schindlera doświadczenie było znacząco odmienne, gdyż upadek Republiki Weimarskiej obserwowali oni z perspektywy Południowej Kalifornii. Po Anschlussie Austrii w 1938 roku i wprowadzeniu tam ustaw norymberskich – obaj mieli żydowskie korzenie – powrót do kraju okazał się dla nich niemożliwy. Obaj czynią starania o wydostanie krewnych z Austrii. W Kalifornii uczestniczą w życiu emigracji, utrzymując kontakt z Otto Klempererem, dyrygentem Orkiestry Filharmonicznej Los Angeles i pisarzem Lionem Feuchtwangerem, którego Villa Aurora w Pacific Palisades była ważnym miejscem spotkań emigrantów. Najważniejsze wydaje się jednak to, że inaczej niż pozostali emigranci nie traktują oni swojej sytuacji jako tymczasowej. Uczą się zatem Ameryki, utrzymując jednocześnie, dokąd to było możliwe, więź ze Starym Kontynentem – na przykład Neutra podczas swego pobytu w 1930 roku w Europie wykladał gościnnie w Bauhausie. Schindler i Neutra odcisnęli także w większym stopniu niż inni uchodźcy piętno na kulturze Los Angeles, wznosząc tam wiele budynków, które stanowią realizację ich własnej wizji nowoczesności. Można powiedzieć, że w budownictwie to właśnie oni zaszczyli na dobre modernizm w Kalifornii, a ich twórczość można rozpatrywać – obok New Bauhaus w Chicago kierowanego przez Moholy-Nagy’ą – jako ciekawy wariant uchodźczy „modernizmu międzynarodowego”, który zachował w sobie do końca pierwiastek optymizmu i wiary w awangardowe ideały.

Włączenie w rozważania nad kryzysem modernizmu dyskursu architektonicznego w lokalnej, kalifornijskiej odmianie jest zabiegiem, dzięki któremu dialektyka omawianych przez Bahra przemian ukazuje się w pełniejszym świetle. Czytelnik ma dzięki temu możliwość własnej interpretacji wizji Horkheimera i Adorno, która poddana zostaje relatywizacji dzięki wprowadzeniu w ich ob-

szar rozważań zjawisk, które zostają w *Dialektyce oświecenia* pominięte. We wszystkich pozostałych przypadkach autor opiera się na dokonaniach modernizmu o ustalonej renomie, nie ryzykując dalej idących przewartościowań. To, czego można przy tej okazji żałować, to pominięcie wkładu innych niemieckich emigrantów w rozwój kina, zwłaszcza *film noir* (będącego w znacznym stopniu inwariantem „modernizmu uchodźczego”). Dziwi także nieobecność w jego panoramie kobiet-emigrantek. Bahr tylko na marginesie wspomina o pracy scenariopisarskiej Vicki Baum, autorki słynnego *Grand Hotel*, czy o osobie Salki Viertel. Niewiele można się z książki Bahra dowiedzieć o obecności w Los Angeles niemieckich i austriackich artystek teatralnych związanych z Brechtem: Helene Weigel, Ruth Berlau i Lotte Lenya. Salka Viertel pojawia się w książce w roli gospodyni salonu, który miał ogromne znaczenie w życiu intelektualnym niemieckiej emigracji. Zdaniem Bahra jej południowo-kalifornijski salon był mutacją wcześniejszej, oświeceniowej tradycji, a jego właściwe miejsce jest „w historii żydowskich salonów, która rozpoczyna się wraz z Rachelą Varnhagen” w początkach XIX wieku. To czytelny, acz nie jedyny w książce sygnał, że tytułowy Weimar nad Pacyfikiem może mieć podwójne znaczenie – odsyłać tyleż do losu uchodźców z Republiki Weimarskiej, co i do postaci Goethego i związanej z jego imieniem epoki, a nawet szerzej – do duchowego dziedzictwa kultury niemieckiej. Ta druga możliwość wzbogaca zaprezentowany obraz modernizmu uchodźców, sytuując emigracyjny dorobek Manna, Adorna, Schoenberga czy Brechta w głównym nurcie kultury niemieckiej, czyniąc z niej – powstałą w odpowiedzi na sytuację kryzysu – reaktywację tradycji Oświecenia.

Głosy emigrantów składające się na wewnętrzną krytykę nowoczesności są wyrazem gorzkiej, ironicznej wiedzy i „prawdziwej dialektyki” wywiedzionej z doświadczenia. Wiedział o tym Bertold Brecht, zapisując w 1940 roku w *Rozmowach uchodźców* słowa, które Bahr zamieścił jako motto *Weimar on the Pacific*: „Najlepszą szkołą dialektyki jest emigracja. Najbystrzejszymi dialektykami są uchodźcy. Są uciekinierami w wyniku zmian i niczego nie studiują z większą uwagą niż zmiany”⁸. W tym wypadku chodzi o zmianę w pojmowaniu nowoczesności, w której uchodźcy uczestniczą i którą w wydatnym stopniu sami na wiele sposobów ukształtowali.

⁸ B. Brecht *Rozmowy uchodźców*, przekł. i posł. R. Szydłowski, PIW, Warszawa 1969, s. 110.

Komentarze

Abstract

Tomasz MAJEWSKI,
University of Łódź

Modernism in Exile

Erhard Bahr's book, *Weimar on the Pacific*, focuses on German exiles living in Los Angeles during World War II, but it differs from previous scholarship in the area of exile studies. According to Bahr, the works of exiles can be read in terms of a "crisis of modernism" – a phenomenon in the context of the historical experience of these years. Bahr focuses on "the ruptures within modernism around 1933", which he considers as the crisis of modernism and modernity. For some German exile artists in Southern California, this crisis, personal suffering and the shadow of the Holocaust, provoked a retreat from modernism, or an attempt to re-work modernism (in High Modernism). This he demonstrates in close readings of Berthold Brecht's *Galileo*, Thomas Mann's *Doctor Faustus* and Theodor Adorno's *Philosophy of New Music*.