

DA WÄR'S HALT GUT, WENN MAN ENGLISCH KÖNNT! ROBERT GILBERT, HERMANN LEOPOLDI I ROLA JĘZYKÓW MIĘDZY WYGNANIEM A POWROTEM

***Da wär's halt gut, wenn man Englisch könnt!* Robert Gilbert, Hermann Leopoldi and the Role of Languages between Exile and Return**

Robert Gilbert (b. Robert David Winterfeld, 1899–1978) was one of Germany's most successful writers of popular songs, many of them made famous by operettas and movies in the late years of the Weimar Republic (*Ein Freund, ein guter Freund; Liebling, mein Herz läßt Dich grüßen; Was kann der Sigismund dafür?*). In 1933, Gilbert emigrated to Vienna and later moved on to Paris, 1938, and New York, 1939. After his return to Europe in 1951, Gilbert started a second, again very successful, career as translator of American Musical Comedies, from *My Fair Lady* (1951) via *Oklahoma* or *Annie Get Your Gun* to *Cabaret* (1970). During his years in New York, he had acquired the English language he needed for this new activity. Recently discovered documents – manuscripts donated to the Vienna City Library by the Leopoldi family – give an insight into the translatory workshop and into the conditions of exile: Gilbert, together with the piano artist Hermann Leopoldi (1888–1959), produced a large number of songs, many of which were written in a mixture of German and English, with language (problems) as their subject. This paper traces Gilbert's life and work, his translations and his thoughts on translation. The discussion focuses on the role of returning exiles as mediating agents and cultural translators between American (popular) culture and post-War Germany and Austria.

Key words: Robert Gilbert, Hermann Leopoldi, German-Jewish emigration, „Little Vienna” in New York, *My Fair Lady*

Slowa kluczowe: Robert Gilbert, Hermann Leopoldi, emigracja niemiecko-żydowska, nowojorski „Mały Wiedeń”, *My Fair Lady*

Wstęp

Niniejszy tekst jest wynikiem badań w dwóch różnych obszarach. Pierwszym z nich jest moje osobiste zainteresowanie twórczością Roberta Gilberta i różnymi środowiskami kulturowymi, w których powstawały jego teksty i piosenki: Berlinem u schyłku Republiki Weimarskiej jako ośrodkiem awangardowej kultury popularnej, Wiedniem w przededniu *Anschlusu* 1938, Paryżem jako tymczasowym schronieniem w latach 1938–1939, Nowym Jorkiem jako przestrzenią emigracji po roku 1939 i wreszcie Monachium i Zurychem jako miejscami reemigracji (por. Schlör 2012). Drugi obszar badawczy został wyznaczony przez członków Instytutu Parkesa (Parkes Institute for the Study of Jewish/non-Jewish Relations) na Uniwersytecie w Southampton w ramach projektu pod roboczym tytułem „Żydowskie miejsca jako przestrzenie przekładu i wymiany w stosunkach żydowsko-nieżydowskich”, którego celem jest powiązanie pojęcia „miejsca” z koncepcją „przekładu” i transferu – by połączyć elementy „zwrotu topograficznego” i „zwrotu przekładowego” – oraz próba odpowiedzi na pytanie, co sprawia, że miejsce jest definiowane jako takie i w jaki sposób proces ten odbywa się w języku i przekładzie. Jak konstruowano i negocjowano miejsca „żydowskie” i jaka była rola języków i przekładów w tych procesach?¹ David Roskies opisuje relacje między Żydami i nie-Żydami jako „plac targowy głosów” (2004: 270). Starając się zbadać „dyskursy” toczące się w takich przestrzeniach, autorzy projektu pragną osiągnąć cztery cele: 1) wskazać na strategiczną rolę przekładu i transferu w stosunkach żydowsko-nieżydowskich w perspektywie historycznej; 2) sproblematyzować znaczenie „miejsca” dla tych relacji zarówno z punktu widzenia geografii, jak i historii i kultury; 3) zbadać zagadnienia autentyczności i przywłaszczenia w aktach transferu kulturowego i przekładu; 4) a także przeanalizować, w jakim stopniu różne miejsca mogą być pojmowane jako przestrzenie przekładu i wymiany.

Badań nad migracją i wysiedleniem – czyli doświadczeniem migracji, które obejmuje zarówno pamięć o utraconym domu, jak i potrzebę i strategię (re)konstruowania nowych ośrodków aktywności twórczej – nie da się całkowicie oddzielić od badań nad integracją i tożsamością miejsc, czyli nad związkami różnych żydowskich wspólnot z istotnymi dla nich miej-

¹ Kierownikiem projektu jest moja koleżanka dr Andrea Reiter z Southampton. Omówienie zwrotów w humanistyce przedstawia Doris Bachmann-Medick (2012); zob. również *AHR Forum* 2012.

scami. Analizując przekład jako formę wymiany i „współ-konstruowania” (Biale 1994), można połączyć te obszary. Przekład jest sposobem przekraczania granic. Przekład i transfer (przepływ języków, lecz także wartości, wierzeń, historii i narracji z przeszłości do terażniejszości, idei z jednej kultury do drugiej lub z jednego medium do drugiego) można więc interpretować jako najważniejsze stadium pomiędzy doświadczeniem wysiedlenia a procesem integracji i osiedlenia. To dzięki przekładowi emigranci mają szansę na nowo określić swoją tożsamość. Odwołując się do pojęć zaproponowanych przez zwolenników *histoire croisée*, można powiedzieć, że przekład jest relacyjny, interaktywny i zorientowany na proces (Werner, Zimmerman 2006). Daje możliwość „odgrywania” tożsamości i dostarcza strategii, dzięki którym Żydzi potrafili żyć w dwu- czy nawet wielokulturowych wspólnotach dyskursywnych i mogli w nich odgrywać rolę „budowniczych mostów”. Jako praktyki kulturowe przekład i transfer mają szczególne znaczenie w miejscach emigracji, gdzie doświadczenie zerwania więzi i ciągłości wymaga nowych form interakcji i komunikacji.

Takie miejsca jak Berlin tuż przed dojściem nazistów do władzy, Wiedeń w latach 1933–1938, Paryż przed wybuchem drugiej wojny światowej, a także miasta powojennej Europy, można potraktować jako szczególnego rodzaju **areny**, lokalizacje, w których podważa się i przekracza granice i w których zaobserwować można związki między aktorami historii a procesami przekładu i transferu.

„Żegnaj, Berlinie”²

Pierwszym celem niniejszego artykułu jest przybliżenie czytelnikom kilku postaci, których nazwiska prawdopodobnie nic im nie mówią (choć pewnie niejedyni potrafiliby zanucić piosenki ich autorstwa). Werner Richard Heymann – kompozytor, z którym Robert Gilbert wielokrotnie współpracował zarówno przed wojną, jak i w latach powojennych – ujął to celnie słowami, które dziś możemy przeczytać na tablicy pamiątkowej na fasadzie jego domu (zbudowanego przez Ericha Mendelsohna) przy Karolin-

² *Berlin ade* – tytuł wiersza z 1933 roku, w którym Gilbert zawarł refleksję o swojej emigracji z Berlina i Niemiec. W wierszu tytuły i wątki popularnych niemieckich piosenek są zestawione z nową rzeczywistością, z jaką styka się emigrant: nie może być już częścią swojej kultury, a jednak stoi przed wyzwaniem, by zachować tę tradycję w kulturalnym bagażu, który zabiera ze sobą na emigrację.

ger Platz 5 w berlińskiej dzielnicy Westend: „Nie znają mnie Państwo, ale ze słyszenia to i owszem” (*Sie kennen mich nicht, aber Sie haben schon viel von mir gehört*). To, że ich nazwiska popadły w zapomnienie, miało swoje przyczyny polityczne: dojście nazistów do władzy w Niemczech, prześladowania Żydów i przeciwników politycznych po marcu 1933 roku – a w konsekwencji ich emigracja z Niemiec. W pewnym sensie emigracja ta nigdy się nie zakończyła, bo choć zarówno Heymann, jak i Gilbert (oraz Leopoldi) wrócili do Europy na początku lat 50. XX wieku, można z dużą dozą pewności stwierdzić, że żaden już nie „osiadł” i nie „zadomowił się” tu w pełni. Uciekając się do popularnego ostatnio określenia, można powiedzieć, że prowadzili życie transnarodowe i transkontynentalne.

Robert David Winterfeld urodził się w 1899 roku w biednej, wschodniej części Berlina (przy Warschauer Strasse, „nad stajniami”; Gilbert R. 1972: 103), w mieście, które aspirowało do miana europejskiej metropolii i w tym okresie uznawało Paryż za swój wzór. Jego ojcem był Max Winterfeld, dyrygent orkiestry cyrkowej i kompozytor, który już wcześniej zmienił nazwisko na Jean Gilbert. Dzięki operetce *Die keusche Susanne* z 1912 roku, która odniosła sukces dzięki szlagierowi *Puppchen, Du bist mein Augensterne*, Jeanowi Gilbertowi udało się spełnić „berlińskie marzenie” i przenieść na zachód, do willi nad jeziorem Wannsee. Dziś miejsce to należy do klubu nurkowego, a wcześniej – w czasach nazistowskich i jeszcze długo po wojnie – mieścił się w nim Instytut Gospodarki Leśnej, więc próżno szukać jakichkolwiek śladów po byłym właścicielu. Ze służby w szeregach armii podczas pierwszej wojny światowej Robert powrócił jako pacyfista i socjalista. Odziedziczył po ojcu talent muzyczny i chciał się nim przysłużyć weimarskiej lewicy. Jego pieśń *Stempellied*, z muzyką Hannsa Eislera, która doczekała się słynnej interpretacji Ernsta Buscha, stała się ikoną niemieckiego ruchu robotniczego, oskarżeniem ustroju kapitalistycznego i „tych na górze” (*die da oben*) o skazywanie bezrobotnych mas na nędzę i rozpacz (Gilbert R. 1929). Gilbert współpracował z Hannsem Eislerem, występując na festiwalach „Nowej Muzyki”, na przykład w Baden-Baden w 1927 roku. W tym okresie nawiązał również przyjaźń na całe życie z filozofem Heinrichem Blücherem. Gdy po ślubie uznał, że potrzebuje lepszych zarobków, zaczął pracować dla filmu i operetki, i szybko stał się najbardziej płodnym i najlepiej zarabiającym tekściarzem w Niemczech³. We współpracy z Wernerem Richardem Heyman-

³ Potwierdzają to dokumenty zgromadzone w berlińskim Urzędzie ds. Odszkodowań (Landesamt für Entschädigung Berlin, Akte Robert Gilbert, 50836, M5). Wniosek Gilberta

nem (1896–1961) napisał piosenki do filmów *Die drei von der Tankstelle* [Trzech z tankszteli] (*Ein Freund, ein guter Freund i Liebling, mein Herz lässt Dich grüßen*) oraz *Der Kongreß tanzt* [Kongres tańczy] (*Das gibt's nur einmal i Das muß ein Stück vom Himmel sein*; zob. Reichow 1993), a także do operetki Ralpa Benatzky'ego *Im weißen Rössl*⁴ (tytuł polski: *Pod białym koniem*) – to właśnie utworom *Im weißen Rössel am Wolfgangsee, Im Salzkammergut, da kammer gut lustig sein i Was kann der Sigismund dafür, dass er so schön ist* sztuka ta zawdzięczała swój sukces. W okresie, którego gwałtowny koniec nastąpił w 1933 roku, Gilbert był niezwykle ważną postacią niemieckiego przemysłu muzyki rozrywkowej.

Hermann Leopoldi, którego życie i twórczość zbadali Georg Traska i Christoph Lind (Traska, Lind 2012), urodził się jako Hersch Kohn 15 sierpnia 1888 w Gaudenzdorfie w gminie Meidling, która dziś jest częścią Wiednia. Jego ojciec Leopold Kohn – który w 1911 roku zmienił nazwisko rodziny na Leopoldi – był muzykiem i nauczył swoich synów grać na fortepianie. W 1904 roku szesnastoletni Hermann otrzymał pierwszą pracę jako akompaniator; w 1916 po raz pierwszy wystąpił solo w wiedeńskim Etablissement Ronacher. Po pierwszej wojnie światowej razem ze swoim bratem Ferdynandem i Fritzem Wiesenthalem Leopoldi otworzył w Wiedniu w pierwszej dzielnicy kabaret „L.W.”. Kolejne mało znane nazwiska, które należy tu wymienić, to: Charlotte Waldow, Franzi Ressel, Armin Berg, Hans Moser, Szöke Szakall, Max Hansen, Fritz Grünbaum, Karl Valentin, Raoul Aslan i Otto Tressler – niektórzy zostali w Wiedniu po roku 1938, inni spotkali się ponownie w nowych okolicznościach na emigracji w obu Amerykach. „L.W.” został zamknięty w 1925 roku, ale wtedy Leopoldi był już jednym z najsłynniejszych kompozytorów i przedstawicieli austriackiego, a konkretnie wiedeńskiego, folkloru – jeśli folklor jest tu właściwym słowem. „Wienerlied” to szczególnie, bardzo miejski gatunek i nieodzowna część wiedeńskiej kultury popularnej na równi z kawiarnią i heurigerem⁵. Leopoldi nazywał siebie „artystą fortepianu” – oznaczało to dużo więcej niż

o rekompensatę za straty poniesione w wyniku nazistowskich prześladowań został rozpatrzony pozytywnie.

⁴ Premiera odbyła się 8 listopada 1930 roku w berlińskim Großes Schauspielhaus. Reżyserem był Erik Charell, występowali Max Hansen i Camilla Spira (zob. Peter, Clarke 2007; Tadday 2006).

⁵ Heuriger (z austr.-niem. *heurig* – tegoroczny) – otwierana zwykle tylko na kilka tygodni w roku i działająca na specjalnej licencji gospoda prowadzona bezpośrednio przez winiarzy, którzy sprzedają własne wino z bieżącego roku [przyp. tłum.].

pianistę: był jednocześnie anegdociarzem, kabareciarzem, twórcą nowych zwrotów i słów. Podróżował po całej Europie, występując – często razem z Betją Milskąją – w Berlinie, Paryżu, Pradze i Budapeszcie.

Wiosną 1933 roku, po utworzeniu przez Goebbelsa Izby Kultury Rzeszy (zob. Dahm 1986), większość niemieckich artystów związanych z wymienionymi filmami i spektaklami – choć nie wszyscy – wyemigrowała, początkowo (mając nadzieję na powrót) do krajów sąsiednich. W Wiedniu Robert Gilbert, podobnie jak inni emigranci, znalazł dla siebie miejsce występów i poznał nowych kolegów po fachu – na przykład Hermanna Leopoldiego i Rudolfa Weysa (1898–1978). Mógł też dalej tworzyć w swoim języku. W latach 1933–1938 – kiedy, jak ujął to Karl Kraus, „szcuchy wchodziły na tonący statek” (Kraus w: Spiel 1994: 233) – nawiązała się niejedna owocna współpraca i powstało wiele udanych spektakli, ale na tekstach piosenek i wierszy Gilberta wyraźnie kładło się cieniem to, co miało nadejść: wojna domowa i *Anschluss*, wkroczenie Hitlera do Austrii. Lekki ton berlińskiego okresu jego twórczości ustąpił sarkazmowi i czarnemu humorowi. Fascynujące jest jednocześnie to, jak Gilbert podchwycił wiedeński dialekt – można powiedzieć, że była to jego pierwsza lekcja w zakresie wymiany międzykulturowej. Akta Gilberta zgromadzone przez *Fremdenpolizei*, policję ds. obcokrajowców, wskazują, że podczas tych pięciu lat przebywał pod trzydziestoma różnymi adresami. Ostatecznie udało mu się wyjechać i dołączyć do żony i córki w Paryżu. Tymczasem Leopoldiemu odmówiono wjazdu do Czechosłowacji; został odesłany do Wiednia, aresztowany 26 kwietnia 1938 roku i przewieziony do obozu koncentracyjnego – najpierw do Dachau, a we wrześniu tego samego roku do Buchenwaldu. Tam napisał muzykę do *Buchenwald-Lied* ze słowami Fritza Löhnera-Bedy (który nie doczekał się interwencji swojego przyjaciela Franza Lehára i został zamordowany w obozie). Żona i rodzice Leopoldiego, którzy już wcześniej wyemigrowali do Stanów Zjednoczonych, zdobyli tam oficjalne poręczenie i dzięki temu udało im się zorganizować uwolnienie kompozytora. Przez Hamburg przedostał się do Nowego Jorku, gdzie powitała go rodzina i dziennikarze. Słynne stało się zdjęcie, na którym Leopoldi w nowojorskim porcie całuje amerykańską ziemię. Einzi Stolz wspomina: „był dla nas wszystkich stworzeniem z innej planety, w końcu przeżył grozę Buchenwaldu i Dachau dzięki graniczącej z cudem akcji uwolnienia. Zachował wiarę w dobro w człowieku i pozostał optymistą, który w ciężkich czasach potrafił technąć w innych odwagę i nadzieję” (Leopoldi, Möslein 1992). Świadomość, że w Europie nastąpiła nowa rze-

czywistość, a naziści okupują kolejne kraje i prześladują Żydów i przeciwników politycznych, bardzo zbliżyła nowojorską emigrację.

W gronie osób, z którymi zetknął się Leopoldi, był Robert Gilbert. Gilbertowi, który w Paryżu dołączył do żony Elke i córki Marianne, a także spotkał się ponownie z Heinrichem Blücherem (poznając jego nową partnerkę Hannę Arendt), udało się zgromadzić wszystkie dokumenty umożliwiające wstęp na pokład statku Aquitania, który 25 marca 1939 roku wypłynął z Cherbourga do Nowego Jorku. Gilbertowie zamieszkali na Bronksie i przez następnych dwanaście lat adres „51 West 236th Street, Riverdale” oznaczał dla nich dom z dala od domu. Ze wspomnień córki, Marianne Gilbert (Finnegan) – wydanych po angielsku jako *Memoirs of a Mischling: Becoming an American* (2002) [Wspomnienia mieszańca – zostać Amerykanką] – wynikałoby wprawdzie, że tylko jej udało się „zostać Amerykanką”, podczas gdy jej rodzice, zwłaszcza ojciec, utknęli w kręgach emigracyjnych, lecz listy Roberta Gilberta do Rudolfa Weyssa i materiały dokumentujące jego nowojorską współpracę z Hermannem Leopoldim sugerują nieco inną wersję tej historii. Zanim jednak do niej przejdziemy, należy jeszcze wspomnieć o jednym zjawisku.

Jak wykazały niedawne badania, europejsko-amerykańskie kontakty muzyczne, które zaistniały w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, częściowo zastąpiły fascynację Berlina Paryżem i wszystkim, co paryskie (z powodu której Winterfeldowie nawet zmienili swoje nazwisko na „Gilbert”). O ile początkowo widowiska i sztuki broadwayowskie czerpały z tradycji europejskiej (szczególnie austriackiej) operetki, o tyle później muzyczne innowacje wprowadzone w Ameryce kształtowały i inspirowały z kolei twórczość doby krótkiego, lecz intensywnego rozkwitu ambitnej i wyrafinowanej kultury rozrywkowej w Niemczech. Szlak obustronnych transatlantyckich kontaktów był już przetarty. Erik Charell, reżyser *Pod białym koniem*, odwiedził Stany Zjednoczone w latach 20. – obejrzał na Broadwayu *Ziegfeld Follies* i przeniósł na grunt niemiecki tamtejszą koncepcję wielkich rewii, chórków i zbiorowych układów tanecznych. Jak zauważył Francois Genton, „około roku 1930 w Niemczech narodziła się kultura popularna, która była nowoczesna i należała do awangardy, jednocześnie pamiętając o tradycji i przodując w Europie. Do głównych postaci tej kultury należało wielu wykształconych i znających swój fach niemieckich Żydów” (2012: 325). Z perspektywy czasu trudno powiedzieć, czy flirt z mniej poważnymi muzami nie kłócił się lewicowymi przekonaniami politycznymi Gilberta – w każdym razie udało mu się, razem z innymi,

dodać do widowiska Benatzky'ego sporo prowokacyjnych i ironicznych wątków (takich jak rywalizacja między producentami męskiej bielizny – Żydem i gojem – którzy spędzają wakacje w Austrii cesarza Franciszka Józefa).

Rok przyłączenia Austrii do trzeciej Rzeszy (1938) przyniósł typowe (choć też różne w losach poszczególnych artystów) doświadczenia związane z emigracją: poszukiwanie pracy i zakwaterowania, składanie wniosków o wize i poręczenia, utratę niemieckiego obywatelstwa. Dla Gilberta przeniesienie życia zawodowego do innego kraju, za ocean, wiązało się z wieloma wyzwaniem. *Das ist ein verflucht hartes Land*, „to cholernie ciężki kraj”, pisał do Rudolfa Weysa 24 czerwca 1939 roku (Gilbert 1939a). Wygląda na to – dodawał dalej ze sceptycyzmem – że część byłych kolegów, wśród nich żyjący na emigracji członkowie grupy komediowo-muzycznej „Die Leute vom Naschmarkt”, którą Weys założył w Wiedniu w 1933 r., odniosła pewien sukces, występując ze starymi skeczami po angielsku. Zdaniem Gilberta nie mogło to trwać długo. Europejskie tematy i europejskie rytmy były przyjmowane podejrzliwie, a w każdym razie nie trafiały w gusta amerykańskiej publiczności. Potrzeba nauczenia się nowego języka stała się tak samo oczywista jak potrzeba opracowania nowych tematów i przyjęcia nowego stylu w pisaniu tekstów i muzyki.

„Refugee znaczy biedak”⁶. Robert Gilbert i Hermann Leopoldi na uchodźstwie w Nowym Jorku

Ważna jest rekonstrukcja kontekstu kulturowego, który emigranci zastali w Nowym Jorku roku 1939. W pewnym sensie grunt pod ich działalność kulturalną był już przygotowany. Nowy Jork, rzecz jasna, powstał i rozwijał się dzięki imigracji, a tzw. *landsmanshaftn* – samopomocowe organizacje, które zrzeszały imigrantów pochodzących z tych samych miast – umożliwiły już milionom wschodnioeuropejskich Żydów rozpoczęcie życia w Ameryce przy wsparciu znajomego środowiska (Soyer 2001). Nie wszystkim jednak było łatwo. Roberta Gilberta stać było na mieszkanie w dzielnicy Riverdale w północnej części miasta, a jego żona Elke Gilbert – teraz już oficjalnie nosili to nazwisko – musiała zarabiać na utrzymanie

⁶ W oryginale „niemieckim” *Nebbich*, jid. „biedak, biedaczysko” (cytat z piosenki *Da wär's halt gut, wenn man Englisch könnt* [przyp. red.]).

jako kosmetyczka i krawcowa na południu, na Dolnym Manhattanie. Robert często zostawał sam w domu i próbował tworzyć teksty i muzykę, lecz wypalone na starym pianinie ślady po papierosach świadczyły o tym, że nie idzie mu dobrze. Tak w każdym razie pamięta to jego córka Marianne. Kluczową trudnością był dla Gilberta język. O ile jego córka łatwo nauczyła się amerykańskiego (*Marianne spricht schon Englisch wie ein altes Mayflower-Girl* – Gilbert R. 1939b) i zaczęła zapominać niemiecki, o tyle Gilbert opisywał później ten czas w następujący sposób:

Mieszkam w Ameryce od dziesięciu lat i był to dla mnie bardzo piękny okres. Miałem pożyczone trzysta dolarów, gdy po przyjeździe znalazłem się we wstrętnym mieszkaniu, w okropnych warunkach – i musiałem jakoś zacząć zarabiać. Jak miałem to zrobić? Nie znałem angielskiego jak ci, co wyrosli na tamtejszej ulicy. Ja dorastałem na ulicach Berlina, mój Szekspir na nic mi się nie zdał. Musiałem się nauczyć slangu (Gilbert R. 1939b).

Mimo to Gilbert wraz żoną złożyli odpowiednie podania i przyjęli obywatelstwo amerykańskie w 1944 roku, a z kilku listów z tego okresu, do których udało mi się dotrzeć, można wnioskować, że zamierzali tam zostać i nie wracać do Europy. Zmagali się jednak z problemem, jak zarabiać na życie. Listy do Weysa – podobnie jak późniejsze listy do Blüchera, w których Gilbert wspomina czasy nowojorskie – pełne są planów i marzeń, w niewielkiej mierze wcielonych później w życie. Większość dotyczy lub wręcz bezpośrednio dotyczy zagadnienia języka – i przekładu. Gilbert pisał poezję po niemiecku i występował – czasem dla publiczności liczącej dwoje czy troje innych emigrantów, którzy go rozumieli.

W zamian za drobne wynagrodzenie akompaniował też innym artystom: „Recytowałem swoje berlińskie wiersze tym, którzy je rozumieli, albo akompaniowałem europejskim artystom; honoraria były minimalne” (Pacher 1979: 10). Jediną publikacją Gilberta z tego okresu jest tomik *Meine Reime, Deine Reime* [Moje rymy, Twoje rymy], który ukazał się nakładem niemieckiego wydawnictwa z siedzibą w Nowym Jorku. Po jego lekturze Hannah Arendt napisała o Gilbertcie w swojej książce *Menschen in finsternen Zeiten*, że jest „następcą Heinego, którego ten nigdy nie miał” (1989: 291). Ale Gilbert próbował również tłumaczyć swoje teksty – a także utwory innych autorów – na angielski.

Wydaje się, że Leopoldi miał na starcie więcej powodzenia, chętnie bowiem korzystał z istniejącej sieci kontaktów austriackich i żydowsko-austriackich imigrantów. Wkrótce po przyjeździe zaczął występować

w „Eberhardt’s Café Grinzing” na Manhattanie, gdzie poznał swoją partnerkę (sceniczną i życiową) Helly Möslein. Kurt Robitschek, Arthur Berger, Armin i Jimmy Bergowie oraz Helly pomagali mu przekształcić repertuar tak, by mógł funkcjonować w anglijszczyźnie. Stworzyli nową, miejską formę dramatyczną zwaną „krótką operetką” i założyli „prawdziwą winiarnię jak z Grinzing”, gdzie ich muzyce towarzyszyła tradycyjna „zupa z wątróbki z ryżem, sznycel po wiedeńsku z sałatką, knedle ze śliwkami i kawa z bitą śmietaną” (Klösch, Thumser, 2002: 34). Takimi piosenkami jak *I Am a Quiet Drinker* czy *A Little Café down the Street* opiewali emigracyjne kawiarnie, na przykład „Old Vienna” czy „Viennese Lantern”⁷. Z jakiegoś względu piosenki o winie i kawiarniach albo o ślicznych wiedeńskich dziewczętach trafiały do serc amerykańskiej publiczności, podczas gdy nie tak lekkie, poważniejsze i bardziej polityczne tradycje przeniesione do Nowego Jorku z Berlina były popularne jedynie w emigracyjnych kręgach niemieckich Żydów – albo podróżowały dalej, do Los Angeles, gdzie Werner Richard Heymann odnosił spore sukcesy jako autor muzyki filmowej, na przykład do *To Be or Not to Be* w reżyserii Ernsta Lubitscha. Nie znam odpowiedzi na pytanie, dlaczego Gilbert nie próbował zrobić kariery w Hollywood – brak na ten temat jakichkolwiek wzmianek, nawet w jego korespondencji z Heymannem. Pozostał w Nowym Jorku, gdzie, uskarżając się na letnie upały, pisał wiersze i teksty satyryczne dla emigracyjnej niemieckojęzycznej gazety „Aufbau”. Wziął także udział w konkursie na najlepszą niemiecką piosenkę emigracyjną i wygrał go politycznym utworem do muzyki Paula Dessaua, zatytułowanym bardzo symbolicznie *Höre uns, Deutschland!* Uczestniczył też w austriackich programach kulturalnych, współpracując z Robertem Stolzem – jednym z nielicznych nieżydowskich twórców, którzy zdecydowali się na wyjazd z Austrii – na przykład przy (re)inscenizacji *Das weiße Rössel am Central Park* [Biały rumak w Central Parku], a także przy koncertach na cześć europejskich artystów. Wśród nich był ojciec Roberta, Jean Gilbert, który został dyrygentem orkiestry radiowej w Buenos Aires i zmarł tam w 1942 roku, o czym Robert dowiedział się dopiero z gazet.

Rozpoczął też współpracę z Hermannem Leopoldim. Tu chciałbym omówić bardziej szczegółowo jeden ich utwór – piosenkę *Da wär’s halt*

⁷ Ciekawym pytaniem badawczym jest to, dlaczego austriacka kultura popularna, a szczególnie *Wiener Lied*, trafiała do publiczności amerykańskiej – a także brytyjskiej, jak pokazuje przykład Richarda Taubera – dużo bardziej niż tradycja muzyczna i poetycka z Berlina, rodzinnego miasta i punktu odniesienia Roberta Gilberta.

gut, wenn man Englisch könn't [Niezgorzej byłoby angielski znać], którą Gilbert i Leopoldi napisali razem w 1942 lub 1943 roku.

Opisuje ona codzienne sytuacje (poznawanie ludzi, randki z dziewczyną, próby znalezienia pracy), w których, jak sugeruje tytuł, dobrze byłoby znać angielski. Zasadniczo tekst jest w języku niemieckim, ale, podobnie jak w przypadku wielu ich późniejszych utworów, wnikają do niego angielskie idiomy i zwroty, tak jak wniknęły w życie jego twórców – emigrantów.

W tym punkcie – czasu i przestrzeni, jeśli wolno mi tak to ująć – łączą się wszystkie poruszone tu dotychczas wątki i zagadnienia. Być może dla artysty najlepszą decyzją było właśnie uczynienie problemu, z którym się zmagał i który tak bardzo utrudniał mu życie: niedostatecznej znajomości nowego języka – głównym tematem swojej twórczości. Nie znał angielskiego na tyle dobrze, by pisać poezję czy teksty piosenek. Dlatego napisał piosenkę o tym, że jego angielski nie jest wystarczająco dobry. Dla badacza takich wątków fascynujące jest „obserwowanie” artystów przy pracy. Gilbert pisze tekst, skupia się na słowach. Wysłał go Leopoldiemu, który skupia się na muzyce. Leopoldi nie zmienia słów czy zwrotów, lecz rytm – szuka w tekście momentów dramatyzmu z myślą o scenicznym wykonaniu utworu. Odsyła całość Gilbertowi, który dodaje wers czy rym zgodnie z sugestiami Leopoldiego. Prowadząc badania w Wiedniu, Georg Traska i Christoph Lind odnaleźli teczkę zawierającą ok. 80 stron zapisków, które dokumentują ten proces współpracy. Wiersze, krótkie dialogi i całe sceny z nigdy nieukończonej i niewystawionej sztuki *Heimat im Koffer* [Ojczyzna w walizce], szkice tekstów – pokreślonych, pozmienianych, przepisanych na maszynie, z dodaną muzyką, odrzuconych, wreszcie zatwierdzonych i, przynajmniej w kilku przypadkach, zaśpiewanych i opublikowanych.

Die Sprache, die ich früher sprach, die konnt ich fließend sprechen,
 doch English language, Schreck loss noch, do hob i holt no Schwächen.
 Mit evening school, do fing es an, ich nahm a English lesson,
 Doch hab ich, was ich evening's kann, beim breakfast schon vergessen.
 Man merkt mir an am Dialekt, wann ich Amerika entdeckt.

Jo do wärs halt guat, wenn ma Englisch kennt, a bissl mehr als nur how do
 you do,

Doch so long ma nur sogt: I can't understand, do ghört man net really dazua.
 Und solang ma ned waß, dass a brush is a Bürstl,
 A dog is a Hund und d'Hot dog san d'Würstl,

So long bleibt ma das, wos ma greenhorn nennt,
Jo do wär's halt guad, wenn ma Englisch könnt (Leopoldi H. 2011)⁸.

Podczas gdy pogrążona w wojnie Europa popadała w coraz większą izolację, Gilbert pracował nad tym, by uczynić Stany Zjednoczone swoim nowym domem. Nieopublikowane wiersze i piosenki ukazują jego próby włączania amerykańskiej kultury do własnej twórczości, by „zostać Amerykaninem”. Sam Gilbert oceniał te wysiłki jako dosyć udane. W liście z lutego 1951 roku pisał: „Jeżeli o mnie chodzi, mieszkam w Nowym Jorku od 1939 roku i jest to moje miejsce stałego pobytu, odkąd zostałem, jak zwykłem mawiać, nie tylko Amerykaninem, lecz nawet niemal Indianinem” (Gilbert R. 1951). Opierając się na kilku listach i dokumentach przechowywanych dziś w berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych, można uznać, że poczucie „dotarcia do celu” odzwierciedla sytuację osobistą i rodzinną Gilberta w znacznie większym stopniu niż kondycję jego kariery zawodowej. Swojego miejsca w amerykańskim przemyśle muzycznym bowiem nie odnalazł. Europa natomiast wydawała się w tym czasie bardzo odległa. Prawie niemożliwe było otrzymanie jakichkolwiek wiadomości od rodziny czy krewnych, a cały kontynent znalazł się pod okupacją nazistów – czarna dziura pochłonęła kwitnącą wcześniej kulturę i ocalały tylko te jej fragmenty, które w porę trafiły do licznych miejsc emigracji.

Budowniczy mostów i przekraczający granice

Gilbert powrócił zza oceanu – głównie z powodów finansowych – już cztery lata po zakończeniu drugiej wojny światowej. Wyjechał ze Stanów w 1949 roku, początkowo jedynie z myślą o znalezieniu w Europie pracy, przy zachowaniu amerykańskiego obywatelstwa i zameldowania w Nowym Jorku. W listach do Rudolfa Weysa jawi się jako ktoś w rodzaju wujka z Ameryki, który przysyła przyjaciółom paczki i dopytuje się o sytuację „tam u Was”. Między wierszami można jednak wyczytać silne pragnienie odnowienia kontaktu. Podczas gdy Hermann Leopoldi wrócił do Wiednia i cieszył się tam wielkim uznaniem (choć rzadko wspomniano o prześladowaniach, jakich doświadczył), Gilbert trzymał się na uboczu. Najpierw

⁸ Z jakiegoś powodu album *Hermann Leopoldi in Amerika* (Wiedeń, Preiser Records 1999) nie zawiera tego ważnego utworu.

przebywał w Monachium, gdzie pisał teksty piosenek i wiersze do kabaretu Ericha Kästnera „Kleine Freiheit” i powoli budował nową sieć kontaktów oraz współpracy zarówno w dziedzinie teatru, jak i w rodzącym się właśnie powojennym niemieckim przemyśle filmowym. Pod koniec lat 50. dość nieoczekiwanie otworzył się przed nim nowy obszar działalności zawodowej. Frederick Loewe, dawny Friedrich Löwe (1901–1988), autor musicalu *My Fair Lady*, zaproponował Gilbertowi, by ten przełożył libretto sztuki na niemiecki (Gilbert R. b.d.: 12.02.1958). Wreszcie miały się opłacić międzynarodowe i tłumaczeniowe przeżycia poety: angielski, którego Gilbert nigdy nie opanował na tyle, by w nim pisać, stał się narzędziem kulturowego przekazu i budowania mostów. Przez następne lata Gilbert – który w międzyczasie zamieszkał w Minusio w kantonie Ticino (Szwajcaria), z rozmysłem nie wybierając Niemiec – przełożył na niemiecki około dwudziestu popularnych amerykańskich musicali. Moderując dialog między angielszczyzną a niemiezczyzną w takich sztukach jak *Annie Get Your Gun* (polski tytuł: *Rekord Annie*), *Oklahoma*, a zwłaszcza w swoim ostatnim przekładzie (1970), musicalu *Cabaret* (*Kabaret*), Gilbert pomógł sprowadzić amerykańską kulturę popularną (z powrotem?) do Europy i uczynić ją dostępną dla publiczności, którą kiedyś znał – a jednocześnie już jej nie znał (i miał wobec niej sporo wątpliwości).

W archiwum berlińskiej Akademii Artystycznej przechowywana jest teczka z korespondencją Fredericka Loewe i Roberta Gilberta, dokumentującą – podobnie jak w przypadku nowojorskiej współpracy Gilberta z Leopoldim – stały dialog między twórcą sztuki i libretta, które Alan J. Lerner uczynił tak słynnym, a Gilbertem, kursującym między Monachium i Minusio, któremu rzucono wyzwanie przełożenia na niemiecki słynnego wersu *The rain in Spain stays mainly in the plain*. 20 listopada 1958 roku Frederick Loewe (Lerner & Loewe, 120 East 56th Street, New York, NY) pisze list do Roberta Gilberta (Villa La Mirandola, Minusio/Locarno, Switzerland).

Drogi Robercie,
przepraszam, że nie pisałem wcześniej. Po pierwsze, to nie jest bardzo pilna robota. Po drugie, byłem zbyt zajęty innymi rzeczami, a po trzecie – nie bardzo wiem, co Ci powiedzieć.

WITH A LITTLE BIT OF LUCK (Mit 'nem Fingerhut voll Glück), podoba mi się najbardziej z tych trzech. I COULD HAVE DANCED ALL NIGHT (Hätt' gern die Nacht durchtanzt) wciąż nie zdobyło mojego pełnego entuzjazmu. To chyba przez słaby pierwszy wers refrenu [luka]. Oczywiście druga wersja

bardziej mi się podoba, z wyjątkiem pierwszego wersu, który wciąż jest bardzo słaby (Ich hätt' am liebsten heut'). ON THE STREET WHERE YOU LIVE jest oczywiście bardzo ładne, ale też mnie jakoś nie porywa. Na tym etapie już Ci nie muszę mówić, że to są wszystko świetne teksty i że darzę Cię niesłabnącym podziwem. Po prostu nie do końca pasują do MY FAIR LADY. (...)

Drogi Robercie, wiem, że to będzie ciężka praca, ale nie możemy zapominać, że chodzi o MY FAIR LADY, co oznacza, że ma być idealnie, bez względu na to, ile to zajmie czasu. Proszę, nie bądź rozczarowany i próbuj dalej.

Co do Twojego pytania, jaki dialekt wybrać – proponuję, żebyś sprawdził, co zrobili we wcześniejszych niemieckich przekładach *Pigmaliona*, bo, jak wiesz, już to tłumaczono na niemiecki (w Wiedniu).

Serdeczności,
[odręczny podpis] Fritz (Gilbert R. b.d.)

Dwóch Niemców korespondujących po angielsku⁹ – i jakże niemiecki jest ten ich angielski!

Dzięki nim otrzymujemy doskonały wgląd w warsztat pracy tłumacza. Wiedząc dziś – tak często słyszeliśmy te utwory i oglądaliśmy je na scenie – że ostateczne wersje to *Mit 'nem klein' bißchen Glück* i *Ich hätt' getanzt heut Nacht*, wyobrażamy sobie tłumacza pocącego się nad biurkiem. Stary przyjaciel Fritz jest wymagający, a słynna fraza *Es grünt so grün* [Zieleń zieleni się tak] nie pojawiła się od razu, lecz została wypracowana – zdanie po zdaniu, wers po wersie. Nie było nawet wiadomo od początku, że w sztuce pojawi się dialekt berliński – jest jeszcze wersja wiedeńska, więcej, są dziesiątki wersji w najróżniejszych językach, ale dla nas – będę się upierał – Eliza Doolittle musi zaciągać z berlińska: *Nur een Ssimmerchen*

⁹ My dear Robert, I am sorry not to have written to you before. Number one, this work is not of immediate pressure. Number two, I have been too busy with other things and number three, I don't know exactly what to tell you. WITH A LITTLE BIT OF LUCK (Mit 'nem Fingerhut voll Glück), I like the best of the three so far. I COULD HAVE DANCED ALL NIGHT (Haett' gern die Nacht durchtanz), still hasn't found my full enthusiasm. I suppose it has to do with the weakness of the first line of the refrain [gap]. Now, the second version of it, I like, of course, much better, with the exception of the first line, which again is very weak (Ich hätt' am liebsten heut'). ON THE STREET WHERE YOU LIVE is, of course, very nice but again fails to excite me. It is unnecessary at this point to tell you they are all excellent lyrics and my admiration for you remains undiminished. It just isn't quite right for MY FAIR LADY. (...) Dear Robert, I know that this is going to be tough work but we must not forget that it is MY FAIR LADY, which means it must be perfect and that there is no time limit on this. Please be not disappointed and keep on trying. As to your question about which dialect to use in German – I would suggest that you look up and see what they did in the German 'Pygmalion' versions previously, for as you know it was done in German (Vienna). Much love, Fritz.

irjendwo, bo jak inaczej miałoby to brzmieć po niemiecku? Te rozwiązania nie spadły jednak z nieba, były wypracowywane, rozwijane i omawiane między nowojorską 56. Ulicą a Willą La Mirandola w Minusio. 21 stycznia 1959 roku Gilbert wysłał list do Heinricha Blüchera: „Jeżeli chodzi o pracę, dużo czasu spędzam w Monachium. Albo bywa, że w Wiedniu. Tłumaczę teraz na niemiecki *My Fair Lady* – twardy orzech, bo sztuka jest bardzo splątana czy sfilcowana przez angielszczyznę i czysto angielskie odniesienia” (Gilbert R. 1959).

Ostatnio prowadzone badania przekładoznawcze wyłoniły nowe pytania dotyczące przekładu kulturowego. Jak postulowali organizatorzy konferencji na Uniwersytecie w Graz (Austria), te nowe podejścia

zrywają z dychotomiami i zero-jedynkowymi koncepcjami, które wciąż są powszechne nawet w badaniach nad transferem kulturowym (na przykład mniej lub bardziej implicytne pojęcia normatywne, takie jak kultura źródłowa i kultura docelowa). Centrum uwagi zajmują teraz w coraz większym stopniu miejsca zetknięcia i rozłamu, strefy przejściowe, przemieszczenia i formy pośrednictwa w procesie wymiany kulturowej, a także te różnice, które uchylają się przed przekładalnością czy wręcz są nieprzekładalne (Steiner 2010).

Być może to nieco zbyt wyrafinowane dla *My Fair Lady*, ale Robert Gilbert własnym językiem – dużo piękniejszym – ujął problem podobnie. Przekład, przemieszczenie, pośrednictwo i wymiana istotnie stanowią ważne elementy trajektorii życia znaczonej pęknięciami, wędrówkami i kontaktami różnych światów. Scala je właśnie pojęcie i praktyka przekładu. Gilbert wyraził to następująco:

Między dwoma językami istnieją delikatne i kruche mosty – nad otchłanią nieporozumień. Jeśli jeden będzie próbował się zbliżyć do drugiego i zdarzy się, że się spotkają – idiom czy dialekt, slang, żargon, narzecze, język literacki czy potoczny – na nieodmiennie chwiejniej powierzchni i wzajemnie pozdrowią, nigdy nie można mieć pewności, czy mają na myśli to samo, nawet przy najprostszych *How do you do* czy *Guten Morgen*. Dlatego często mijają się w milczeniu. Albo gorzej – mijają się ich słowa (Gilbert R. 1951–1961).

To słowa Roberta Gilberta, pochodzące z tekstu, który najpierw znalazłem w archiwum, by później trafić również na jego przedruk w popularnym wydaniu *My Fair Lady*. Trudne zadanie wyraźnie skłoniło poetę do spisania refleksji na temat nowo opanowanej – czy wymaganej od niego – formy sztuki:

W takim przypadku często pojawia się żądny przygód wędrowiec przekraczający granice, zazwyczaj zwany tłumaczem, i próbuje stworzyć połączenie między tymi dwoma rozszczepionymi językami – w miarę trwałe połączenie – a zatem podejmuje trud, rzetelnie, wręcz dosłownie w pocie czoła, pragnąc umożliwić im spotkanie w pół drogi, i to ostatecznie nie w przestrzeni banału, w której nawet najprostsze *Yes* czy *Ja* zostanie rozwalkowane na astmatyczny frazes, ani też w otchłani nieporozumień, skąd wędrujący przez mosty nie może powrócić (Gilbert R. 1951–1961).

Wędrujący przez mosty, przekraczający granice – to chyba trafne określenia roli tłumacza.

Podobnie jak inni przed nim, Gilbert posługuje się obrazem, który ma sens tylko w niemieczyźnie: tłumacz-*Übersetzer* ma za zadanie *über zu setzen*, przeprowadzić (coś) na drugą stronę niczym stary przewoźnik, spacerować między kolorami tęczy, myśleć w kategoriach zamulenia i rozcieńczenia, balastu i bełkotu czy chlapania, malstromu i flauty. Z prawa i z lewa stawia mu się dwa żądania: wierności wobec oryginału i lojalności wobec „własnego plemienia”, tj. języka niemieckiego. We własnych oczach jest kimś bujającym się jak wahadło starego zegara albo balansującym na bardzo cienkiej linii synonimów, z siedemnastoma słownikami na czubku nosa. „Tylko to, co rozumie się samo przez się, staje się zrozumiałe dla innych” – oto odpowiednie motto dla tego, który sam określa się mianem „echa”, pośrednika czy mediatora i ma tylko jedną nadzieję: że będzie w odbiorze możliwie najbliższy swojskiego sąsiedzkiego głosu zza ściany.

Wiele z tych pojęć zasługuje na rozwinięcie i omówienie – ale „swojski” (*traut*) i „sąsiedzki” (*nachbarlich*) z pewnością od razu przywodzą na myśl swoje przeciwieństwo – stanie się „obcym” mocą nazistowskiego prawa. To *Kabaret* – bardziej niż którakolwiek inna sztuka – przypomniał Gilbertowi to doświadczenie. Akcja musicalu rozgrywa się w Berlinie, a jej tłem jest zdobywanie władzy przez nazistów. W liście do Friedricha Torberga Gilbert potwierdza, że właśnie osobiste doświadczenia – fakt, że był naocznym świadkiem tych wydarzeń – upoważniały go do przekładu tej sztuki: „Mieszkałem tam. Znam te czasy, ten język, to milczenie. Kto miałby mi opowiedzieć, co tam się wówczas – i jak – mówiło i śpiewało?” (Gilbert R. 1969). Autentyczność przekładu Gilberta podkreśla w artykule o *Kabarecie* Tatyana Shestakov:

Musical taki jak *Kabaret*, charakteryzujący się językową i kulturową podwójnością, która wydaje się logiczna, jeżeli wziąć pod uwagę historię tej sztuki i jej

gatunku, potrzebował tłumacza do pewnego stopnia przejawiającego takie samo „rozdwojenie jaźni” czy raczej „rozdwojenie narodowości” jak oryginalny tekst. Robert Gilbert był idealnym interpretatorem, który jako Niemiec i człowiek teatru, operetki, kabaretu, autor tekstów kabaretowych, a także jako żołnierz walczący w pierwszej wojnie światowej mógł stać się niemieckim głosem Christopha Isherwoda i Joego Masteroffa (Shestakov 2003).

O jakości tłumaczenia, kontynuuje badaczka, świadczy fakt, że „nie potrzeba było nowszych przekładów *Kabaretu*”. Tylko Gilbert posiadał „głęboką znajomość politycznych, społecznych i historycznych aspektów dotyczących społeczeństwa źródłowego i docelowego, a także wiedzę o świecie teatru” (Shestakov 2003).

Zakończenie

W kulturoznawstwie, badaniach nad diasporą czy postkolonializmie od niedawna celebrytuje się, jeżeli to właściwe słowo, (symboliczną) „bezdomność” i kosmopolityzm jako jedyny możliwy sposób egzystencji w czasach współczesnych. Biorąc pod uwagę przedstawione tu studium przypadku, nie mogę się zgodzić się z tym stanowiskiem. Omówione przykłady mogą w pewien sposób odzwierciedlać powszechne doświadczenie ludzkości w XX wieku, ale jednocześnie stanowią ściśle określone doświadczenie – ściśle określone **żydowskie** doświadczenie, którego nie da się łatwo przełożyć na model historii innych grup migrantów ani też na emigracyjną sytuację współczesnych mężczyzn i kobiet. Należy podkreślić dwa ważne konteksty: po pierwsze, zaistnienie wymiany kulturalnej między (na przykład) Berlinem, Nowym Jorkiem, Los Angeles i Monachium na długo przed dojściem nazistów do władzy w Niemczech i jej kontynuację po wyzwoleniu 1945 roku, po drugie, stworzenie – z czystej konieczności i rozpacz – ponadnarodowej sieci kontaktów przez niemieckich i austriackich Żydów, którzy wyemigrowali z nazistowskich Niemiec po 1933 roku. Amerykańscy muzycy i kompozytorzy odwiedzali Europę i tutejsze ośrodki aktywności muzycznej – Wiedeń, Berlin, Paryż, Londyn i wiele innych miejsc – już w drugiej połowie XIX wieku; kontakty te szczególnie przybrały na sile w epoce *fin-de-siècle*'u i w latach międzywojnia. Przywozili do Stanów Zjednoczonych pomysły, melodie, scenografie i wiele innych elementów europejskiej opery, operetki i po-

krewnych gatunków. Jednocześnie zaś europejscy muzycy, kompozytorzy, reżyserzy i artyści sceniczni podróżowali do obu Ameryk, przywożąc stamtąd do domu swoje doświadczenia. Nie można więc powiedzieć, że jeden obszar „wplynął” na drugi czy był jego „przewodnikiem”; należy raczej wyobrazić sobie nieustający dialog i wymianę, rodzaj kulturowej „trzeciej przestrzeni” (Bhabha 2010), która nie jest ani europejska, ani amerykańska, lecz tworzy się w procesie wymiany: przez wizyty, podróże, występy, dyskusje, recenzje, listy, a nawet – w wielu przypadkach – współpracę muzyczną. Wymiana ta długo odbywała się w stosunkowo spokojnych czasach i dobrowolnie, jednak bardzo ważny jej okres został naznaczony także doświadczeniem i konsekwencjami wymuszonej emigracji – gdy europejscy artyści, głównie Żydzi, choć nie tylko, musieli opuścić Niemcy, a później także Austrię, Czechosłowację, Polskę i inne kraje okupowane lub zdominowane przez nazistów. Większość tych twórców po krótkich pobytach na wygnaniu gdzieś w Europie przybywała do obu Ameryk: do Buenos Aires, Mexico City, Nowego Jorku czy Los Angeles. Nawiązywanie nowych kontaktów częściowo umożliwiało im istniejąca już wówczas sieć powiązań.

Od 1933 roku, wobec narastającej w Trzeciej Rzeszy presji antysemityzmu, niemieccy Żydzi stanęli przed koniecznością opuszczenia Niemiec – kraju, który od wieków był ich ojczyzną, *Heimat*. Jedna trzecia Żydów zamieszkałych w Niemczech, ok. 170 z 500 tysięcy, wyemigrowała do różnych miejsc na całym świecie, najpierw do krajów ościennych (Czechosłowacji, Francji, Holandii, Wielkiej Brytanii), później na obszary tak dalekie jak Argentyna, Chiny czy Australia. Dwoma najważniejszymi celami emigracji – z których każdy mógł potencjalnie stać się nowym *Heimat* – były Stany Zjednoczone i znajdująca się pod administracją brytyjską Palestyna. Podczas gdy (kulturową) historię tych emigrantów można badać w szerszym kontekście migracji ludności żydowskiej z Europy Środkowo-Wschodniej po roku 1880–1881, należy zauważyć, że wielu z nich – do jakiegokolwiek trafili – zachowało niektóre aspekty niemieckiej tożsamości i kultury, języka, miłości do książek i wykształcenia, muzyki i innych elementów swojego wcześniejszego życia, których nie chcieli pozwolić sobie odebrać nazistom. To, co początkowo uznawano za niepowodzenie – w urzeczywistnieniu wszystkich równościowych postulatów syjonistów i zerwaniu z tradycjami diaspory w Izraelu, a w USA w pełnej asymilacji w ramach amerykańskiej kultury – dziś możemy interpretować jako udaną próbę integracji bez pełnej asymilacji.

Znalezienie pracy, opanowanie nowego języka, przystosowanie się do klimatu, powracanie myślami do Niemiec i do utraconych przyjaciół i rodziny – te doświadczenia były udziałem niemieckich Żydów na całym świecie. Jednak aby się dowiedzieć, jak radzili sobie z tymi wyzwaniem i jakie w tym celu wypracowali strategie – taką strategią był na przykład, jak w przypadku naszych bohaterów, powrót do Europy, częściowo nawet do Niemiec – musimy się przyjrzeć indywidualnym kolejom losu. Podczas gdy historia kulturowa tego doświadczenia migracji i powstającej ponadnarodowej sieci kontaktów i komunikacji została już częściowo spisana (por. Krohn 1998), stworzenie przeglądu, „mapy” tej globalnej, a zarazem tak jednostkowej opowieści jest zadaniem trudnym, może wręcz niewykonalnym. Być może ważniejsze jest gromadzenie i badanie indywidualnych biografii – takich jak te przedstawione w niniejszym szkicu.

W 1960 roku Heinrich Blücher napisał do Gilberta wspaniały, być może nigdy niewysłany list: „Staram się Ciebie naśladować. Staram się używać niemieckiego jako języka literackiego w taki sposób, by określał go wewnętrzny berliński ton”. Zdaniem Blüchera wiersze Gilberta sprostały temu wyzwaniu. Niemczyzna była do tej pory zbyt bezwolna, wręcz uległa wobec ataku nazistów. Jeżeli istnieje opór, jeżeli istnieje miłość i „prawdziwy pokarm”, trzeba odkryć je ponownie w języku miasta.

Pisałem Ci przed laty o marzeniu, by umieć mówić o filozofii po berlińsku. Istotnie o tym marzyłem i próbuję to osiągnąć. Choć usilnie się staram mówić po angielsku lepiej i czystiej, i tak wielu moich lepszych studentów i kilku bliskich kolegów ma wrażenie, że wychwytyują coś berlińskiego, paryskiego czy nowojorskiego: jakiś rytm innej rzeczywistości, który sprawia, że czasem czują się, jakby byli nie w klasie, tylko na zewnątrz, obok ulicznika (Gilbert R. 1960).

Omówienie tego wyznania miłości do miejskiej kultury i języka ulicy mogłoby odwieść nas zbyt daleko od tematu przekładu. Możemy jednak powiedzieć, że (utracona) arena Berlina była fundamentem czegoś, do czego nowo zyskana (ale nigdy w pełni nie zamieszкана) arena Nowego Jorku, nawet w okolicznościach emigracji i wygnania, dodała coś jeszcze innego. Owo „coś” jest trudne do zdefiniowania – szczególnie w kontekście przekładu. Mogę tylko polecić tym spośród czytelników, którzy znają niemiecki, by sięgnęli do *Leierkastenodyssee* [Odyseja na katarzynkę] Roberta Gilberta, czyli wiersza, który, jak ujęła to Hannah Arendt, dał Berlinowi i berlińskiemu „Mund- und Denkart” – dialektowi i sposobowi myślenia –

miejsce w światowej poezji. Podczas gdy dialekt zmagał się na wygnaniu z problemami i częściowo zanikł, sposób myślenia przetrwał.

Det Jeschäft is' richtig – w niedoskonałym przekładzie „to dobry interes” – to jedno z kluczowych powiedzonek w *Pod białym koniem*, regularnie pojawiające się w ustach fabrykanta konfekcji Wilhelma Gieseckiego, typowego berlińczyka, który w Austrii jest „nie na miejscu”. *Det Jeschäft is' richtig* – pisze Gilbert 21 stycznia 1962 roku w liście do Nowego Jorku do Blüchera, opowiadając o sukcesie *My Fair Lady*, która w Berlinie nie schodzi z afisza – „nigdy żadna dziewczyna z ulicy nie cieszyła się takim zainteresowaniem” (Gilbert R. 1962). Tutaj Gilbert spotyka samego siebie (czy raczej wcześniejszą wersję siebie) na rozchybotanym moście – obydwaj się zmienili. Utrzymując bliski kontakt z przyjaciółmi, którzy postanowili zostać w Stanach, zwłaszcza z Hanną Arendt i Heinrichem Blücherem, Gilbert żył w kulturowym „pomiędzy” i nieustannym przekładzie. Areny z przeszłości, na których rozwinął się jego talent poetycki i muzyczny – Berlin w owocnym i niebezpiecznym okresie Republiki Weimarskiej, Wiedeń jako pierwsze miejsce wygnania, a później Paryż i Nowy Jork dały Gilbertowi możliwość poznania nowego języka na tyle, by mógł aktywnie uczestniczyć w transferze powojennej amerykańskiej kultury popularnej do Europy i mieć swój wkład w przywrócenie nowoczesnej, awangardowej kultury, którą kiedyś wypędzono z Niemiec razem z nim.

przełożyła Zofia Ziemann

Bibliografia

- Arendt H. 1989. *Menschen in finsternen Zeiten*, München: Piper.
- ARH Forum: *Historiographic „Turns” in Critical Perspective*. 2012. „American Historical Review” 117 (3), xiii–xv.
- Bachmann-Medick D. 2012. *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bhabha H. 2010. *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków: WUJ.
- Biale D. 1994. *Confessions of an Historian of Jewish Culture*, „Jewish Social Studies, New Series” 1 (1), 40–51.
- Clarke K. 2007. *Im Rausch der Genüsse. Erik Charell und die entfesselte Revueoperette im Berlin der 1920er Jahre*, w: *Glitter and Be Gay. Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer*, Hamburg: Männerschwarm, 108–139.
- Dahlke G.K., Karl G. (red.). 1993. *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*, Berlin: Henschel Verlag, 270 f.

- Dahm V. 1986. *Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Die „Berufsgemeinschaft“ als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung*, „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte“ 34 (1): 53–84.
- Die Drei von der Tankstelle*. 1930. Rež. W. Thiele, Niemcy.
- Der Kongreß tanzt*. 1931. Rež. E. Charell, Niemcy.
- Genton F. 2012. „*Ein Freund, ein guter Freund...*“ oder: *Freundschaft in Krisenzeiten. Zur Geschichte eines Motivs in der Unterhaltungskultur Deutschlands, Frankreichs und Nordamerikas (1930–1938)*, w: M. Fischer, F. Horner (red.), *Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg*, Münster–New York: Waxmann, 311–325.
- Gilbert R. B.d. *Bestand Robert Gilbert, Nr 117, Briefe von und an Friedrich Loewe*, Archiv Darstellende Kunst, Akademie der Künste Berlin.
- 1929. *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)*, Erinnerungsort.de – Materialien zur Kulturgeschichte, http://erinnerungsort.de/stempellied--28lied-der-arbeitslosen-29-_171.html (dostep: 5.08.2013).
- 1939 (19.08.). List do Rudolfa Weysa, Nachlass Rudolf Weys, Rathausbibliothek Wien.
- 1939a (24.06.). List do Rudolfa Weysa, Nachlass Rudolf Weys, Rathausbibliothek Wien.
- 1939b (24.06.). List do Rudolfa Weysa, Nachlass Rudolf Weys, Rathausbibliothek Wien.
- 1951 (19.02.). List do Franza Arnolda, Archiv der Akademie der Künste Berlin (AdK), Robert-Gilbert-Archiv, Nr 117, Briefe an und von Franz Arnold.
- 1951–1961. Über das Übersetzen. Manuscript, Archiv der AdK, Robert-Gilbert-Archiv, Arbeitsnotizen, lfd. Nr 243, Werkbücher 1951–1961.
- 1959 (29.01.). List do H. Blüchera. Library of Congress, Manuscript Division, <http://memory.loc.gov/mss/mharendt/01/010640/00019d.gif> (dostep: 10.05.2011).
- 1960 (29.09.). List od H. Blüchera. Library of Congress, Manuscript Division, <http://memory.loc.gov/mss/mharendt/01/010640/00033d.gif> (dostep: 10.05.2011).
- 1962 (21.01.). List do H. Blüchera. The Hannah Arendt Papers at the Library of Congress: Blücher, Heinrich---Correspondence---Gilbert, Robert---1961-1969 (Series: Family Papers, 1898–1975, n.d.), http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/P?mharendt:2:/temp/~ammem_FhN7 (dostep: 15.03.10).
- 1969 (05.07.). List do Friedricha Torberga. Rathausbibliothek Wien, Nachlass Friedrich Torberg.
- 1972. *Leierkastenodyssee*, w: *Mich hat kein Esel im Galopp verloren. Gedichte aus Zeit und Unzeit. Mit einem Nachwort von Hannah Arendt*, München: R. Piper & Co., 101–132.
- Gilbert (Finnegan) M. 2007. *Das gab's nur einmal. Verloren zwischen New York und Berlin*, Zürich: Diogenes.
- Grosch N, Jansen W. (red.). 2012. *Zwischen den Stühlen. Remigration und unterhaltendes Musiktheater in den 1950er Jahren*, Reihe: Populäre Kultur und Musik 4, Münster: Waxmann, 87–114.

- Klösch Ch., Thumser R. 2002. *From Vienna. Exilkabarett in New York 1938 bis 1950*, Wien: Picus Verlag.
- Krohn C.-D. et al. 1998. *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Leopoldi H., Mösllein H. 1992. *In einem kleinen Café in Hernals...*, Wien: Verlag Orac.
- Leopoldi R. (red.). 2011. *Leopoldiana. Gesammelte Werke von Hermann Leopoldi und 11 Lieder von Ferdinand Leopoldi in zwei Bänden*, Wien: Doblinger.
- Logemann J. 2013. *Migrants as „Translators“: Mediating External Influences on Post World War II Western Europe, 1945–1973*, <http://www.transatlanticperspectives.org/article.php?rec=32> (dostęp: 1.11.2013).
- Pacher M. 1979. *Der gespaltene Dichter*, „et cetera“ 10 (grudzień), 3–12.
- Peter H., Clarke K. 2007. *Im weißen Rössl – Auf den Spuren eines Welterfolgs*, St. Wolfgang: Verlag Weisses Rössl GmbH.
- Reichow J. 1993. *Der Kongreß tanzt*, w: G. Dahlke, G. Karl (red.), *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*, Berlin: Henschel Verlag.
- Roskies D. 2004. *The Task of the Jewish Translator: A Valedictory Address*, „Proof-texts“ 24 (3), 263–272.
- Schlör J. 2012. *Leerstelle Berlin 1951. Robert Gilbert und die Folgen dieser heillosen Jahre*, w: N. Grosch, W. Jansen, *Zwischen den Stühlen. Remigration und unterhaltendes Musiktheater in den 1950er Jahren*, Reihe: Populäre Kultur und Musik 4, Münster: Waxmann, 87–114.
- Shestakov T. 2003. *The History of the English-German Translation of the Musical Cabaret: Breaking the Stereotypes of Foreignisation and Domestication in Translation*, „Orées“ 4, t. 3, <http://orees.concordia.ca/numero4/essai/shestakov.shtml> (dostęp: 15.02.2014).
- Soyer D. 2001. *Jewish immigrant associations and American identity in New York, 1880–1939*, Detroit: Wayne State University Press.
- Spiel H. 1994. *Glanz und Untergang. Wien 1866 bis 1938*, Munich: dtv.
- Steiner J. 2010. *Ogłoszenie o konferencji „trans-lation, trans-nation, trans-formation“*, 16–18.6.2010, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/termine/id=14067> (dostęp: 10.05.2011).
- Tadday U. (red.). 2006. *Im weißen Rössl. Zwischen Kunst und Kommerz*, Musik-Konzepte 133/134, München: Edition Text & Kritik.
- Traska G., Lind C. 2012. *Hermann Leopoldi, Hersch Kohn. Eine Biographie*, Wien: Mandelbaum Verlag.
- Werner M., Zimmermann B. 2006. *Beyond Comparison. Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity*, „History and Theory“ 45, 30–50.