

# **Frankfurt pisze dla Hollywood. O genezie scenariuszy filmowych „Jacques Offenbach” i „Below the Surface”**

Tomasz Majewski

---

# Szkice

---

## **Frankfurt pisze dla Hollywood. O genezie scenariuszy filmowych *Jacques Offenbach* i *Below the Surface***

---

Tomasz Majewski

---

I  
Zachowany w archiwum Siegfrieda Kracauera „Motion Picture Treatment” scenariusz zatytułowany *Jacques Offenbach* liczy łącznie 22 strony maszynopisu. Nie jest on zapisem wstępnej idei ani gotowym scenopisem kodyfikującym elementy technicznej realizacji filmu. Mamy do czynienia z nowelą filmową podzieloną na sceny i zawierającą wskazówki dotyczące pracy kamery oraz formy montażu<sup>1</sup>. Wersja *Jacques’a Offenbacha* z 1938 roku, której maszynopis znajduje się w Niemieckim Archiwum Literatury w Marbach, rozpoczyna się dynamicznym obrazem XIX-wiecznej metropolii. Widzimy paryski bulwar późnym wiosennym popołudniem 1864 roku. Oświetlenie gazowe i witryny sklepowe, tłum przechodniów obok potoku powozów. Notable, finansjera, elegancko ubrane kobiety z towarzystwa, młode kurtyzany, cygania – przegląd ról społecznych i unaocznienie „potoku życia”. Jak pisał Kracauer w *Teorii filmu*: „życie uliczne

---

**Tomasz Majewski** – filmoznawca i kulturoznawca, profesor w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ, opublikował m.in. *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna* (2011), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna* (2009), *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia* (2011), *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy* (2014). Laureat nagrody „Literatury na Świecie”. Kontakt: tomasz.majewski@uj.edu.pl

---

1 G. Gilloch *Orpheus in Hollywood: Siegfried Kracauer’s Offenbach Film. Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, ed. M. Hvattum, C. Hermansen Cordua, Routledge, London 2004, s. 306.

[...] nie jest całkiem zdeterminowane przez akcję. Pozostaje nieujarzmionym strumieniem niosącym groźne niepewności i nęcące emocje”<sup>2</sup>. W skrypcie zaznaczono starannie elementy wizualne charakteryzujące wielkomiejskie środowisko. Leitmotivem jest przenikanie się społecznego „teatru życia codziennego” i diegezy operetkowej (sceny w teatrze *Bouffes Parisiens*), a linią łączącą oba wymiary pozostaje Offenbachowska muzyka. Rejestr wizualny i ścieżka muzyczna ewokują „fantasmagorie kultury towaru” rozkwitające w sercu miasta; będąca ich odpryskiem i komentarzem do nich operetka, zostaje spowinowacona z duchem kpiny ze środowiska klasy wyższej i średniej.

Kracauer 5 kwietnia 1939 roku pisał z Paryża<sup>3</sup> do Maxa Laemmle’a, niezależnego producenta filmowego, starając się przekonać go do ekranizacji swojej biografii Jacques’a Offenbacha; później swoją ofertę przedkładał mu wielokrotnie. Pisząc scenariusz, Kracauer liczył na to, że zainteresowana nim jedna z wytwórni Hollywood zakupi prawa do ekranizacji jego książki *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*<sup>4</sup>, opublikowanej w Amsterdamie w 1937 roku i przetłumaczonej na język angielski i francuski<sup>5</sup>. Kracauer nie traktował tej noweli filmowej jedynie jako „pracy dla chleba” (*Brotarbeit*), wynikającej z emigracyjnego ubóstwa. Nawet kiedy uzyskał zabezpieczenie materialne, żałował, że projekt nie doczekał się realizacji przez hollywoodzkie wytwórnie. Graeme Gilloch, brytyjski znawca dorobku Kracauera, który po latach dotarł do zachowanego maszynopisu scenariusza, pisze że:

mimo że Kracauer w liście do Maxa Horkheimera notuje, że Metro-Golwyn-Mayer jeszcze [w 1939 roku] brało pod uwagę możliwość zakupu praw do amerykańskiej edycji książki, nic z tego nie wyniknęło. Prawa nie zostały sprzedane, film nie doczekał się realizacji, a Kracauer – podobnie jak w Paryżu – pozostawał praktycznie bez środków do życia.<sup>6</sup>

2 S. Kracauer *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 102.

3 Na temat uchodźczego życia Kracauera w tych latach zob. T. Majewski *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Oficyna, Łódź 2011, s. 351-353.

4 S. Kracauer *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, przeł. A. Sąpoliński, PIW, Warszawa 1992.

5 Por. S. Kracauer *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Allert de Lange, Amsterdam 1937; tegoż *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*, introd. D. Halévy, trans. L. Astruc, Editions Bernard Grasset, Paris 1937; tegoż *Jacques Offenbach and Paris of his Time*, trans. G. David, E. Mosbacher, Constable, London 1937.

6 G. Gilloch *Orpheus in Hollywood...*, s. 307.

Wiemy, że Offenbachowski scenariusz był przepisany i uzupełniany przez Kracauera także podczas pierwszych lat amerykańskiej emigracji. Pierwszą rzeczą, którą niemiecki teoretyk zrobił w Nowym Jorku, zanim Museum of Modern Art przyznało mu w 1941 roku grant na opracowanie *Propaganda and the Nazi War Film*, było listowne sondowanie, z pomocą Maxa Horkheimera mającego kontakty towarzyskie w Hollywood, czy istnieją możliwości zrealizowania skryptu przerabianego przezeń na „bardziej profesjonalny” we współpracy z operatorem filmowym Eugenem Schüfftanem<sup>7</sup>.

Scenariusz filmowy warto interpretować razem z książką Kracauera o Offenbachu. Tę ostatnią frankfurcki autor określa jako *Gesellschaftsbiographie* (biografię społeczną), dokonującą pracy krytycznego odczytania mentalności paryskiej socjety Drugiego Cesarstwa, będącego dlań „bezpośrednim prekursorem nowoczesnego społeczeństwa”<sup>8</sup>. Jak Kracauer sugeruje tam zaś we wstępie, „w układzie panujących wówczas stosunków społeczeństwo to reagowało z taką wyrazistością, że jego reakcje osiągają wartość modeli”<sup>9</sup> ważnych dla terażniejszości. Według Kracauera Offenbachowska „biografia społeczna”, mimo że zogniskowana na jednostce i jej dziele – feerycznej operetce – pozwala ujawnić „strukturę społeczeństwa, na które on oddziaływał i które na niego oddziaływało”<sup>10</sup>. Mimo tych deklaracji książka została źle przyjęta przez Theodora W. Adorno i Waltera Benjamina, bliskich przyjaciół Kracauera z frankfurckiego Instytutu Badań Społecznych. W prywatnej korespondencji Adorno potępił przywołany wcześniej wstęp teoretyczny Kracauera jako „bezwstydni i głupi”, a społeczne obserwacje wypełniające książkę określił jako „opowieści starej ciotki” będące odpowiednikiem „drobnomieszczkańskiej ślepoty”<sup>11</sup>. „Daleko przekroczyło to moje najgorsze oczekiwania” – pisał zirytowany Adorno 4 maja 1937 roku do Benjamina – „[...] jeśli Kracauer naprawdę identyfikuje się z tą książką, definitywnie skreśla

7 Tamże, s. 308. Eugen Schüfftan był operatorem filmowym Fritza Langa przy *Nibelungach* (1924) i *Metropolis* (1927) oraz Abla Gance’a przy *Napoleonie* (1927); współreżyser nowatorskich *Ludzi w niedzielę* (*Menschen am Sonntag*, 1930) wraz z Robertem Siodmakiem przy udziale Billy’ego Wildera. Współpracował w późniejszych latach jako operator m.in. z Maxem Opülssem, Marcellem Carné i Georges’em Franju.

8 S. Kracauer *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, s. 7.

9 Tamże.

10 Tamże.

11 W. Benjamin, T.W. Adorno *The Complete Correspondence 1928-1940*, trans. N. Walter, ed. H. Lönitz, Polity Press, Cambridge 1999, s. 184.

się tym samym z listy pisarzy, których należy traktować poważnie”<sup>12</sup>. Benjamin skonstatował, że „naiwnemu i pokornemu stanowisku [Kracauera] najwyraźniej brakuje wnikliwości”; dalej interpretuje jego książkę i wieść o scenariuszu jako desperackie akty wynikające z potrzeby finansowej. Piśze: „wraz z swoją książką Kracauer w zasadzie zrezygnował z siebie”<sup>13</sup> i ktoś powinien uratować go przed śmiesznością. Jeszcze bardziej zaskakujące są dalsze uwagi Benjamin. Chociaż wiemy skądinąd, że sam unikał dyskusowania z Kracauerem na temat kwestii związanych z analizą epoki Drugiego Cesarstwa zawartych w *Pasażach* (obawiając się, że Kracauer mógłby je skopiować we własnej książce), teraz zarzuca starszemu koledze, że to on w ostatnich latach uchylał się od udziału w dyskusjach frankfurckiego kręgu na ten właśnie temat, czego konsekwencją jest słabość teoretyczna jego książki. Szczególnie nie do przyjęcia są dla Benjamin stronnice książki, na których Kracauer odnosi się z jawną sympatią do żydowskiego pochodzenia Offenbacha i jego „społecznego wyobcowania”<sup>14</sup>. „Próba zbawienia” kończy się klęską, ponieważ w opisie społecznego usytuowania kompozytora pojawia się „moment apologetyczny”. Kracauer nie potrafi także kwestii „żydowskich korzeni” Offenbacha wyprowadzić z analizy formy jego muzyki, z czym dużo lepiej poradził sobie Karl Kraus<sup>15</sup>. Krytyka obydwu przyjaciół nie dotarła do Kracauera bezpośrednio w tej formie, ale oprócz milczenia, z jakim spotykał się, kiedy prosił ich o uwagi na temat swojej publikacji, wkrótce miał także okazję przeczytać jej nieprzychylną recenzję pióra Adorna<sup>16</sup>.

Znamienne, że Kracauer, gdy w swojej książce przypomina o Kolonii jako miejscu urodzenia Offenbacha – pisząc, że w stosunku do Paryża jest on tylko „gościem, który pozostaje” (*der Gast der bleibt*) – odwołuje się do charakterystyki, która po latach w *History. The Last Thing Before the Last* (1969) posłuży mu do określenia pozycji poznawczej historyka wobec przeszłości<sup>17</sup>, epistemicznie zrównanej z wyobcowaniem uchodźcy:

12 Tamże, s. 183-184.

13 W. Benjamin do T.W. Adorna, 5 maja 1937, tamże, s. 185.

14 Tamże, s. 186.

15 Tamże.

16 Zamieszczona w „Zeitschrift für Sozialforschung” 1937 t. 6, nr 3, s. 697-698, periodyku Instytutu Badań Społecznych.

17 S. Kracauer *History. The Last Thing Before the Last*, M. Wiener Publishers, Oxford 1969, s. 83.

Dla tego, kto zmuszony jest opuścić dom [...] 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 sprostania wymaganiom obcego środowiska nie pozostaje bez wpływu na strukturę mentalną, 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 przynależy.<sup>18</sup>

Ten opis pokazuje, że mamy do czynienia z bardziej rozgałęzioną konfiguracją, w której chodzi również o osobę uchodźcy (pisarza) – to jego usytuowanie „w próżni eksterytorialności, na ziemi niczyjej”<sup>19</sup>, ustanawia relację między „wyobcowaniem” Offenbacha z środowiska społecznego, „zaszyfrowanym” przekazem jego muzyki i eksplorującym domenę przeszłości – historykiem. Ta konfiguracja pojęciowa nie była jednak zrozumiała dla ówczesnych czytelników.

Współcześni badacze poświęcali mało uwagi książce Kracauera o Offenbachu (jeszcze mniej powstałemu na jej podstawie scenariuszowi filmowemu, który przez wiele lat był dla nich niedostępny) lub powtórzyli krytykę Benjaminą i Adorna w złagodzonej postaci. Na przykład Karsten Witte, niemiecki wydawca *Pism zebranych* Kracauera, uważał, że intencja pisarza, by widzieć erę Offenbacha jako „prekursora nowoczesności”, nie pozwoliła mu odczytać formacji społecznej Drugiego Cesarstwa na własnych prawach<sup>20</sup>, ujrzeć jej jako „odrębnej prowincji”. Mimo to jego zdaniem w latach wygnania „krytyk Siegfried Kracauer stał się historykiem”. Zamiast kontynuować analizę zjawisk współczesnych, wybrał fenomen operetki, który starał się objaśnić w kontekście historycznym i dla zadośćuczynienia zasadom fabularyzacji łączył z bogatym materiałem anegdotycznym – w efekcie *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* nie jest ani „czystym” tekstem historycznym, ani przypadkiem krytyki społecznej – jest „gatunkowo zmacony”. Podstawowa idea Kracauera była jednak, jak sądzę, czymś co przekraczało przedstawioną

18 Tamże, s. 83-84.

19 Tamże, s. 84.

20 K. Witte *Siegfried Kracauer im Exil*, „Exilforschung – ein internationales Jahrbuch” t. 5, Munich, Text+Kritik, 1987, s. 135-149, podają za: H. Reeh *Ornaments of the Metropolis. Siegfried Kracauer and the Modern Urban Culture*, MIT Press, Cambridge MA. 2004, s. 189.

tutaj alternatywę: autor *Jacques'a Offenbacha* dostrzegał niecelowość dokonywania cięcia między domenami krytyki, historii i analizą *Zeitgeist* wyrażoną w formach wernakularnych (takich jak operetka) – ponieważ opozycje „przebrzmiałego” i „nowego” w znaczeniu estetycznym oraz podziału na formy progresywne i regresywne społecznie, które ustanawiają „reżimy prawdziwosciowe” zaangażowanej krytyki, w tym przypadku chybiałby cel. Zarzut, że książka i scenariusz Kracauera są „zbyt fabularne”, nie uwzględnia w wystarczającym stopniu możliwości, że anegdota może być próbą przywrócenia znaczenia nieciągłemu „zdarzeniu” – jako czynnikowi, który zachowuje autonomię, gęstość i dynamikę wymykającą się deterministycznej przyczynowości<sup>21</sup>. Okruch biografii jednostki wyobcowanej z tkanki społecznej, reagującej na wszelkie fluktuacje, pozwala odczytać w „fenomenach powierzchni” ruch głębszych płyt tektonicznych – pierwsze zapowiedzi wstrząsów społecznych.

Martin Jay w *Permanent Exiles* przemyka szybko nad książką o Offenbachu i powiązanim z nią projektem filmowym, konstatując: „pozostający bez wątplenia pod wpływem *Osiemnastego brumaire'a Ludwika Napoleona* Karola Marksa [projekt Offenbachowski] nie był znaczącym punktem zwrotnym w marksistowskiej krytyce kulturowej”, ponieważ „brak mu Benjaminowskiej odwagi i szerszej wizji”; i konkluduje:

Być może największą słabością tej książki, jak wskazał to już Adorno [...] w swojej pełnej mieszanych uczuć recenzji, było niezrealizowanie zamysłu bezpośredniego odwołania się do muzyki Offenbacha i zamiast tego skupienie się na libretcie Halévy'ego oraz ogólnej atmosferze otaczającej świat operetki.<sup>22</sup>

Amerykański badacz szkoły frankfurckiej argumentuje, że niezrealizowany film o Offenbachu byłby tożsamy z produkcjami, które Kracauer sam określa w *Teorii filmu* jako „niezgodne z preferencjami medium”, widząc w nim „niefilmowy” historyczny dramat kostiumowy. Nie do końca zgadzam się z tym argumentem. Nie tylko dlatego, że jak wskazywałem wcześniej, Kracauer w *Teorii filmu* uważa, że ulice metropolii z jej tłumem, percepcyjnym rozproszaniem i efemerycznością konstytuują *stricte* filmowy temat. W scenariuszu

21 Por. S. Kracauer *History. The Last Thing Before the Last*, s. 111-112.

22 M. Jay *The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer*, w: tegoż *Permanent Exiles. Essays on the Intellectual Migration from Germany to America*, Columbia University Press, New York 1986, s. 166.

otwierająca scena rozgrywa się na paryskim bulwarze, a kolejna rozpoczyna się płynnie od wyłowienia przez kamerę z tłumu Ludovica Halévy'ego i Henri Meilhaca, librecistów Offenbacha, ukazanych jako flâneurzy, spacerujących obserwatorów zanurzonych w strumieniu nowoczesnego miejskiego życia<sup>23</sup>, co stanowi pozycję wyobrażoną widza filmowego i zarazem odnoszący się do niej komentarz.

Filmowa nowela Kracauera wprowadza też kontrast w scenach filmu, które pokazują zmierzch popularności operetek Offenbacha jako efekt zmian kulturowych i politycznych doby Trzeciej Republiki. Unaocniają to migawki z Wystawy Światowej z 1878 roku (charakteryzowane przez Kracauera na tekście angielskiego skryptu po niemiecku jako *Schnellmontage*). Sekwencję tę otwiera postać ulicznego człowieka-reklamy, który według Waltera Benjamina był finalną inkarnacją „nieśpiesznego przechodnia” w społeczeństwie konsumpcyjnym. Kamera podąża za nim, pokazując widzom nową atrakcję: fonograf Edisona – ruchoma kamera ustanawia w ten sposób przyczynowe powiązanie między operetką i jej losem w erze mechanicznej reprodukcji. Powóz przecina ekran, kamera podąża za pojazdem. Widzimy nowe plakaty teatralne z nazwiskami Johanna Straussa i Charlesa Lecocq'a. Nie ma na nich żadnej wzmianki o Offenbachu. On i jego operetki stały się już staromodne. Jak zauważa Gilloch, „sceny takie jak te sugerują, że gdyby scenariusz o Offenbachu został zrealizowany, mógłby to być lepszy film, niż można by z początku sądzić”<sup>24</sup>. Ta niedoszła realizacja może być określona jako „fizjologia miejskiego gwaru” i „społecznych związków” w nawiązaniu do charakterystyki książki Kracauera<sup>25</sup>.

Strategia narracyjna ujęta przez Adorno jako powiastki „starej ciotki” jest w istocie użyciem anegdot jako krytycznej techniki odsłaniania sprzeczności i pęknięć zachodzących między „zjawiskami powierzchniowymi”, społecznie fałszywą percepcją i wymiarem ukrytej rzeczywistości. Serie anegdot i epizodów pokazują napięcie między tym, co jest, i tym, jakie coś się wydaje. Na przykład sekwencja z Hortense Schneider na wystawnej premierze *La Belle Hélène* zostaje w scenariuszu montażowo zestawiona ze sceną agonii jej kochanka, diuka Gramont-Caderousse'a, w obskurnym pokoiku hotelowym. Zderzenie realności i iluzji, odsłania momenty nieporozumień, które

23 G. Gilloch *Orpheus in Hollywood...*, s. 314

24 Tamże.

25 Tamże, s. 316.



współdziałają w różnoraki sposób z ironicznie nacechowaną muzyką Offenbacha. Choć Kracauer w *Teorii filmu* odrzucił jako „niefilmową” strategię pokazywania teatru muzycznego na ekranie, to jego skrypt pokazuje, że próbował zintegrować muzykę jako „komponent narracji”, a wiele scen prezentuje muzykę jako produkt prawdziwego „procesu życia”. Zdaniem Graema Gillocha *Motion Picture Treatment* Kracauera czerpie z formy teatru muzycznego, ale można to uzasadnić tym, że jego autor „chciał usytuować obrazy w ruchu, tańczące do wesołych rytmów melodii Offenbacha. Taka muzyka była akompaniamentem dla strumienia życia ulicy”<sup>26</sup>, które znalazło dla siebie idealne libretto nie gdzie indziej jak na bulwarze. Bulwar jednak to ponownie kryptonim pozycji obserwacyjnej, jak sugeruje Kracauer – to miejsce, które „było ażylem dla obcych i bezdomnych”<sup>27</sup>.

## II

Przykładem nieudanej współpracy szkoły frankfurckiej z przemysłem filmowym Hollywood jest także historia prac prowadzonych nad scenariuszem znanym jako *Below the Surface*, przygotowanym wspólnie przez Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorno w drugiej połowie lat 40. Ciekawy wydaje się fakt, że ten „frankfurcki skrypt filmowy” był pisany i opracowywany przez filozoficzny duet równoległe z *Dialektyką oświecenia* oraz pomieszczonym w niej słynnym rozdziałem *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*<sup>28</sup>. Jak wiadomo, teksty Adorno o filmie i kulturze masowej charakteryzuje perspektywa elitaryzmu i pesymizmu, wiemy jednak niewiele o jego doświadczeniach z Hollywood i jego znajomości praktyk produkcyjnych przemysłu filmowego, o którym w tekstach teoretycznych wyrażał się niepochwlebnie. Zaskakuje zatem fakt, że Adorno i Horkheimer zaczęli poszukiwać możliwości realizacji scenariusza własnego autorstwa przez wielkich producentów i dali się wciągnąć w machinę studiów filmowych. Ich aktywność w tym

26 G. Gilloch *Orpheus in Hollywood...*, s.

27 S. Kracauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, s. 130. W wydaniu anglojęzycznym z 1939 roku to zdanie mocniej koresponduje z uchodźczym doświadczeniem autora: „For the boulevard, which had already become a refuge for strangers and for those without citizenship [...] good times now lay ahead [wyróż. – T.M.]”, tegoż, *Jacques Offenbach and Paris of his Time*, s. 151; por. list Kracauera do Meyera Schapiro o niepewności życia na papierach „bezpamiętnowca” z 17 października 1940 roku, cytowany w: T. Majewski *Dialektyczne feerie...*, s. 352.

28 M. Horkheimer, T.W. Adorno *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 1994, s. 138-188.

zakresie wiodła od poszukiwania niezależnego hollywoodzkiego producenta do osobistego spotkania z „filmowym mogołem” Jackiem Warnerem. To, co stało się później, historia, o której zaświadcza lista osobistości zaangażowanych w projekt, może zostać odczytana jako zapis „wypartego doświadczenia” Hollywood lat 40., przez które przeszła teoria krytyczna w osobach jej przedstawicieli, do którego jednak w oficjalnych wypowiedziach Szkoły Frankfurckiej nigdy nie nawiązywano. Historia ta jest na tyle barwna i pełna zwrotów akcji, że sama mogłaby być podstawą scenariusza hollywoodzkiego z gatunku *film noir*.

Obaj myśliciele, których nazwiska związały się z teorią krytyczną, byli częścią rozleglejszej społeczności Hollywood, zarówno niemieckojęzycznej diaspory, jak i większego towarzyskiego kręgu pochodzących z Europy twórców filmowych. Mamy także dowody na to, że członkowie Instytutu Badań Społecznych pozostawali w polu zainteresowania menadżerów amerykańskiego przemysłu filmowego, którzy chcieli trzymać rękę na pulsie w kwestii prowadzonych przez Frankfurt projektów badawczych. W 1943 roku pismo „Hollywood Reporter” opublikował notatkę na temat wieczoru *Premiere in Exile* w Warner Bros. Hollywood Theatre, poświadczającą w prawdziwie reklamowym stylu, że „światowej sławy autorzy, konsul generalny, wykładowcy akademicy zmuszeni do ucieczki z Niemiec i nowo okupowanych przez nie krajów [...] zobaczyli filmową wersję *Straż nad Renem* z Bette Davis i Paulem Lucasem w rolach głównych. Film zaprezentowano specjalnym gościom Harry’ego Warnera i Jacka Warnera, wśród których byli Thomas Mann, Heinrich Mann, Bruno Frank, Emil Ludwig, Lion Feuchtwanger, Bert Brecht, dr T.N. Adorno (sic!) i prof. Max Horkheimer”<sup>29</sup>. Z korespondencji Horkheimera wiadomo, że obu przyjaciółom nieobce były takie doświadczenia jak wspólny lunch z Arnoldem Schönbergiem i Gretą Garbo lub *garden party* w Malibu, na zaproszenie Charlesa Chaplina.

Pierwszym i chyba najbliższym kontaktem w środowisku filmowym Hollywood dla frankfurckich filozofów był reżyser William Dieterle, wieloletni przyjaciel Maxa Horkheimera jeszcze z lat młodości. Pośród papierów Horkheimera znajdują się m.in. hollywoodzkie scenariusze Dieterlega z sugestiami Horkheimera; wśród nich jest także egzemplarz scenopisu technicznego filmu *Syncopation* z 1942 roku, ze szczegółowymi adnotacjami Adorna na temat sposobu „nieadekwatnego” przedstawienia jazzu i kwestii rasowych. Bywało jednak i na odwrót, bo to William Dieterle jako pierwszy komentował

29 D. Jenemann *Adorno in America*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2007, s. 112.

wczesne wersje skryptu filmu o antysemityzmie autorstwa Adorna i Horkheiera. Pomysł tego „frankfurckiego filmu” powstał w dosyć nieoczekiwany sposób. Żaden z autorów nie miał wcześniejszego doświadczenia w zakresie scenariopisarstwa filmowego lub dramaturgii scenicznej – nie licząc nieukończonego libretta śpiewogry *Der Schatz des Indianer Joe*, stworzonego na podstawie *Przygód Tomka Sawyera* Marka Twaina, które Adorno zaczął pisać w 1932 roku<sup>30</sup> podczas wakacji w nadbałtyckiej Rugii.

Pierwszy ślad idei scenariusza filmu o przesądach antysemitycznych prowadzi do eksperymentalnej sekcji *Research Project on Anti-Semitism*, opublikowanej w 1939 roku, w której Adorno zauważa, że w celu uchwycenia i typologizacji antysemitycznych cech rozmówców „najbardziej satysfakcjonującą metodą eksperymentowania okazało się użycie odpowiednich filmów tworzonych do prezentacji osobom z różnych grup społecznych”<sup>31</sup>. Wspomniane badania były rozwijane przez zespół Instytutu Badań Społecznych i współpracujących z nimi amerykańskich socjologów, przede wszystkim z think tanku Lazarsfelda z Columbia University (Edward Shils, Charles Wright Mills, David Riesman, Nathan Glazer, Daniel Bell, Morris Janowitz, Bruno Bettelheim) i w latach 1943-1947 finansowane ze środków pochodzących z grantu „American Jewish Committee” (AJC), zostały opublikowane na początku lat 50. w formie kilkutomowej serii *Studies in Prejudice*. Pomysł realizacji filmu, który byłby pokazywany ankietowanym, wynikał z doświadczeń z użyciem materiałów wizualnych podczas badań; wiadomo np., że w 1945 i 1946 roku były to rysunki satyryczne Carla Rose z serii „Mr. Biggot”, pokazywane osobom z klasy pracującej, ankietowanym w nowojorskim Central Parku<sup>32</sup>.

Nie wiadomo dokładnie, kiedy powstała pierwsza wersja scenariusza, ponieważ w papierach Adorna określenie *Filmbuch* odsyła zarówno do filmowej noweli, jak i do powstającej we współpracy z Hansem Eislerem książki *Composing for the Film* (1947). W 1943 roku Adorno i Horkheimer zaczęli

30 W. Benjamin, T.W. Adorno *The Complete Correspondence 1928-1940*, s. 23-26; T.W. Adorno *Der Schatz des Indianer Joe*, Hrsg. R. Tiedemann, Surhkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979.

31 *Research Project on Anti-Semitism*, „Studies in Philosophy and Social Science” 1939 vol. 9, s. 135; publikowany anonimowo, autorstwo Adorna potwierdził po latach Leo Löwenthal.

32 American Jewish Committee Department of Scientific Research, *Summary Report of Study of Mr. Biggot Cartoon*, 11 stycznia 1946, American Jewish Committee Papers, YIVO, Center for Jewish Research Archives; rysunki eksponowane na stronie Oviatt Library, California State University Northridge <http://digital-library.csun.edu/cdm/singleitem/collection/InOurOwnBackyard/id/28/rec/1>. (1.10.2014)

poszukiwać zawodowych scenarzystów filmowych gotowych przerobić i udokonać brudnopis<sup>33</sup> – pierwszym z nich był Dore Schary, dobrze znany w Hollywood, późniejszy przewodniczący Screen Writers Guild, a pod koniec życia prezes wytwórni MGM. Schary zwodził Horkheimera, że zajmie się na poważnie projektem, po przeczytaniu szkicu Adorna i Horkheimera zadeklarował wyraźnie swoje zainteresowanie, jednak zwlekał i zaczął symulować chorobę. Owa „choroba” Schary’ego mogła być przyczyną rezygnacji z jego usług przez AJC i frankfurckich badaczy pod koniec roku 1944. Następnym scenarzystą, który wyraził zgodę i przepracowywał tekst frankfurtczyków w styczniu i lutym 1945 roku, był Dalton Trumbo, jeden z czołowych scenarzystów MGM. Problematyczny stał się jednak po kilku miesiącach dla Horkheimera i Adorna jego związek z partią komunistyczną<sup>34</sup>, który spowodował włączenie go dwa lata później, w 1947 roku, do grona twórców filmowych znanych jako *Hollywood Ten*, wpisanych na tzw. czarną listę Hollywood, którzy weszli w konflikt z Komisją ds. Badania Działalności Antyamerykańskiej. *House „Un-american Activities Committee”* (HUAC) powstała wprawdzie jeszcze w 1938 roku i na początku zajmowała się inwigilacją nazistowską, ale rozwinęła szerszą działalność dopiero za czasów senatora Josepha McCarthy’ego, wzywając w latach 1947-1950 na przesłuchania ponad 300 osób podejrzewanych o przekonania lewicowe, pracujących w Hollywood, w tym m.in. Orsona Wellesa i Charlesa Chaplina, którzy odmówili składania zeznań i wyjechali do Europy. Po przesłuchaniu przez Komisję osób wpisanych na „czarną listę” Screen Writers Guild zdecydował o zwolnieniu Daltona Trumbo i pozostałych scenarzystów, co w rezultacie uniemożliwiło im pracę pod własnym nazwiskiem w Hollywood przez kolejnych kilkanaście lat<sup>35</sup>.

33 *Memorandum on Motion Picture Project*, datowane na 27 kwietnia 1943, Max Horkheimer Archiv II, 10, 397, podaje za: D. Jenemann *Adorno in America*, s. 129.

34 Dalton Trumbo trafił w 1950 roku do amerykańskiego więzienia za działalność komunistyczną, wypuszczony po roku wyemigrował do Meksyku; przez lata pisał scenariusze pod pseudonimem „Robert Rich”, za które otrzymał nawet dwie statuetki Oscara. W 2011 roku Amerykańska Akademia Filmowa przyznała oficjalnie po 58 latach, że jest on jedynym faktycznym autorem scenariusza nagrodzonych w 1953 roku *Rzymskich wakacji* w reżyserii William Wylera z Gregorym Peckiem i Audrey Hepburn. Pełna lista filmów, których autorstwo po latach „skorygowano”, przywracając je osobom z „czarnej listy Hollywood”: zob. [http://www.wga.org/subpage\\_writersresources.aspx?id=1958](http://www.wga.org/subpage_writersresources.aspx?id=1958) (1.10.2014)

35 Trumbo oficjalnie został skreślony z „czarnej listy Hollywood” w 1960 roku, gdy Otto Preminger zażądał, by wystąpił pod własnym nazwiskiem jako scenarzysta reżyserowanego przezeń *Exodusu*, epickiego filmu opowiadającego o narodzinach państwa Izrael w 1948 roku.

Osobą, która była bezpośrednio odpowiedzialna za zwolnienie Trumbo i jego przyjaciół, był ówczesny prezydent stowarzyszenia Screen Writers Guild – wspomniany wcześniej Dore Schary. Rozpoznanie, że przynależność polityczna Trumbo może w tej sytuacji ściągnąć na zespół frankfurcki kłopoty, doprowadziło do rewizji wcześniejszych decyzji<sup>36</sup> i, jak pisze David Jenemann, „Jumbo (Horkheimer) postanowił zwolnić Trumbo”<sup>37</sup>.

W jednej z kolejnych notatek dotyczących projektu filmowego, datowanej na marzec 1945 roku, jest mowa o nowym kontrakcie zawartym ze scenarzystą ekranowych romansów Gilbertem Gabrielem oraz bliżej nieznaną osobą określaną przez „American Jewish Committee” jako „Major Vorhaus”, na napisanie scenariusza filmu zatytułowanego *The Accident*, „przeznaczonego do badań naukowych”<sup>38</sup>. Pisarze-konsultanci mieli otrzymać po 1500 dolarów, by zająć się zarysem przygotowanym przez Maxa Horkheimera (tak rzecz ujęto w kontrakcie) i zwrócić w ciągu miesiąca kompletny scenariusz. Załączony szkic przygotowany *de facto* wspólnie przez Adorno i Horkheimera zawierał dosyć dokładne wskazówki dla scenarzystów<sup>39</sup>. David Jenemann relacjonuje, jak wyglądał szkic scenariuszowy na tym etapie, kiedy planowano film jako dydaktyczny krótki metraż. Obejmował on sceny dziejące się w nowojorskim metrze, w których biorą udział uschematyzowane postacie, scharakteryzowane jako „typy idealne” w nomenklaturze Maxa Webera.

Streszczenie noweli scenariuszowej wygląda następująco. W zatłoczonym wagonie metra jednonogi domokrażca zostaje podczas szarpnięcia kolejki popchnięty przez osobę „wyglądającą mu niewątpliwie na Żyda”<sup>40</sup>. Wśród pasażerów pociągu stoi kobieta w średnim wieku z odkurzaczem. W trakcie podróży między stacjami kolejki gaśnie na chwilę światło i „z niewyjaśnionych

36 Członkowie Instytutu Badań Społecznych w tym czasie byli, począwszy od 1941 roku, inwigilowani przez FBI jako *communist crew from Columbia*, donosy na ich temat przekazywał wyjątkowo gorliwie pracujący w Los Angeles dziennikarz Walter Winchell (1879-1972), którego materiały w archiwach FBI zajmują prawie 4000 stron. Zob. [https://vault.fbi.gov/search?SearchableText=Walter+Winchell\(1.10.2014\)](https://vault.fbi.gov/search?SearchableText=Walter+Winchell(1.10.2014)); Mike Forrest Keen podaje, że akta samego Herberta Marcusego z lat 40. obejmują w archiwach FBI ponad 500 stron, zob. tegoż *Stalking the Sociological Imagination. J. Edgar Hoover's FBI Surveillance of American Sociology*, Greenwood Press, London 1999, s. 202.

37 D. Jenemann *Adorno in America*, s. 136. Jumbo to przezwisko Horkheimera używane w przyjacielskim kręgu.

38 Tamże, s. 136.

39 Tamże.

40 Tamże, s. 137.

powodów” kobieta wypada z wagoniku na tory. Pociąg zatrzymuje się. Kobieta zajmuje się doktor, który był wśród pasażerów kolejki, jego zdaniem wstrząs psychiczny jest u poszkodowanej poważniejszy niż same obrażenia fizyczne, które odniosła. Domokrażca, który stale mamrocze antysemitki obelgi, a wcześniej został popchnięty przez „wątlego mężczyznę o wyglądzie Żyda”, próbuje teraz nastawić przeciwko niemu resztę pasażerów. Trwa kłótnia, atmosfera staje się coraz bardziej gorąca. Tłum sprzecza się o winę żydowskiego pasażera. Nieliczne osoby stają w jego obronie. Większość jest wobec niego wrogo usposobiona, czemu daje wyraz, popychając go i szarpiąc. Pojawia się dwóch oficerów policji, którzy udaremniają potencjalny lincz. W tym miejscu noweli scenariuszowej autorzy proponują nakręcenie dwóch osobnych wariantów. W a r i a n t 1 zawiera sugestię, że sprawcą jest nieżydowski pasażer, o winie postawnego, silnego mężczyzny przesądza poszkodowana kobieta, która wskazuje na niego, kiedy dochodzi do siebie. Tłum wydaje się w końcu podzielać jej opinię, jedyną nieusatysfakcjonowaną tym osobą jest jednynogi żebrak. W a r i a n t 2 implikuje winę żydowskiego pasażera, poszkodowana głośno domaga się zadośćuczynienia, nie interesując się specjalnie wymiarem moralnym sprawy i problemem winy. Pasażerów wagonu ogarnia antysemitka psychoza – przywódca tłumu, wzywającym do „wymierzenia sprawiedliwości”, staje się jednynogi żebrak. Na koniec filmu ekran się ściemnia i pojawia się plansza z przesłaniem skierowanym do „niewidzialnego odbiorcy” filmu: „Ty również byłeś naocznym świadkiem tego wypadku. Jakie jest twoje zdanie?”<sup>41</sup>. W dołączonych na końcu uwagach Horkheimer i Adorno sugerowali celowość nakręcenia dalszych wariantów scen, w których żydowski pasażer mógłby zostać zastąpiony przez a) „Murzyną” (*Negro*), b) Niemca, c) Anglika; owe warianty byłyby zdaniem obu autorów pomocne, ponieważ zwiększałyby „użyteczność filmu jako instrumentu wykrywania (i mierzenia) emocjonalnych reakcji”<sup>42</sup>.

W kwietniu 1945 roku Siegfried Kracauer został zaproszony jako konsultant filmu. Miał przedstawić uwagi mające służyć uzupełnieniu dialogów. Rozwinął przy okazji niektóre drugoplanowe postacie, włączając do scenariusza starszą panią z psem, kobietę w wytwornym futrze, intelektualistę. Włożył w usta tych bohaterów zdania wzięte dosłownie z radiowych kazań

41 [M. Horkheimer, T.W. Adorno] *Project of a Test Film*, marzec 1945, Max Horkheimer Archiv, IX, 150, 11a, podaję za: tamże, s. 137-138.

42 Tamże, s. 137.

pastora Martina Luthera Thomasa, pełnych rasistowskiej frazeologii<sup>43</sup>. Drugi wariant scenariusza został ukończony pod koniec kwietnia 1945 roku i zmienił tytuł na *Below the Surface*; łączy on ramową narrację z historią miłosną rozgrywającą się między przystojnym strauumatyzowanym żołnierzem, powracającym weteranem wojennym, i opiekującą się nim piękną pielęgniarką. Wśród osób, które czytały ten skrypt i spisały swoje sugestie, była także Margaret Mead. Zanotowała, że żydowski „intelektualista nie powinien być skarykatyzowany w tak typowo faszystowski sposób”<sup>44</sup>. Zareagowała tak na charakterystykę „mężczyzny o żydowskim wyglądzie”, przy której pojawia się znamieny komentarz Adorna o bliskich związkach antysemityzmu i antyintelektualizmu, o wiązaniu przez respondentów z warstwy robotniczej „żydowskości” z wyrafinowaniem i skomplikowaniem (*sophistication*)<sup>45</sup>. W lipcu awangardowy twórca filmowy Hans Richter, także niemiecki emigrant, został zaproszony jako konsultant z gażą 1200 dolarów, by zgłaszał poprawki do dialogów i formy wizualnej filmu. Richter określił skrypt jako *too hollywoodish*, sugerował następujące zmiany: „rytm kolei, ruch pociągu powinien mieć znaczenie, wiązać lub separować poszczególne wypowiedzi. Wówczas, kiedy pociąg się zatrzymuje, zmiana atmosfery będzie znacznie bardziej emocjonalnie odczuwana przez widownię”<sup>46</sup>.

W międzyczasie nowela scenariuszowa była przepisywana i udostępniana kolejnym osobom w Hollywood. Max Horkheimer otrzymał list od Alexandra Hackenschmiedta, informujący, że Elia Kazan interesuje się tym projektem, wspiera go i „wysoce rekomenduje nakręcenie filmu w Hollywood oraz zaleca poszukanie tam profesjonalnego pisarza”. Wśród zaproponowanych przez Kazana scenarzystów na pierwszym miejscu byli Alvah Cecil Bessie i Albert Maltz, dodał też nazwisko Daltona Trumbo. List jest bardzo interesujący, ponieważ wszyscy sugerowani przez Kazana scenarzyści należeli do oskarżonej grupy *Hollywood Ten*. W 1952 roku Elia Kazan wskazał te właśnie nazwiska jako „przyjazny” świadek podczas przesłuchania przed Komisją ds. Badania Działalności Antyamerykańskiej<sup>47</sup>. Także w czerwcu 1945 roku

43 S. Kracauer, *Suggestions for the Dialouge*, 4 kwietnia 1945, tamże, s. 139–140.

44 *Notes and Suggestions on Experimental Motion Picture*, tamże, s. 141–142.

45 *Project of a Test Film*, tamże, s. 138.

46 H. Richter, *Report about Film Script "Below the Surface"*, 7–8 lipca 1945, za: tamże, s. 137, 216.

47 Zob. [http://en.wikipedia.org/wiki/Hollywood\\_blacklist#The\\_Hollywood\\_Ten](http://en.wikipedia.org/wiki/Hollywood_blacklist#The_Hollywood_Ten) (dostęp: październik 2014).



Horkheimer otrzymał list z zaproszeniem na spotkanie u Jacka Warnera. Skrypt był dalej przerabiany i poszerzany przez kolejnych trzech autorów w 1946 roku: Marviną Borovsky'ego, Allena Rivkina i ponownie przez Dore Schary'ego. Ukończony scenariusz nosi nieliczne tylko ślady pierwotnego autorstwa Adorno i Horkheimera oraz leżącej u jego podstawy koncepcji badań naukowych. Ostatnia wersja filmowej noweli scenariuszowej jest bardzo tradycyjna, a nawet stereotypowa. Horkheimer i Adorno uznali, że po miesiącach przeróbek scenariusz jest tak zły, że nie mają co pokazać mogłom z Hollywood. Po wydaniu nań ponad pięćci tysięcy dolarów w kwietniu 1947 roku projekt filmu zniknął ostatecznie z planów frankfurckich myślicieli.

To jednak nie koniec historii, ponieważ w tym właśnie czasie wielkie wytwórnie filmowe Hollywood podjęły decyzję o nakręceniu filmów o antysemityzmie i uprzedzeniach rasowych. Tak się złożyło – i zapewne nie był to przypadek – że w ich powstaniu uczestniczyły osoby dobrze zaznajomione z projektem Adorna i Horkheimera, a nawet biorące udział w procesie rozwijania jego scenariusza. *Gentleman's Agreement* (1947) wyreżyserowany został przez Elię Kazana i zdobył Oscara dla najlepszego filmu. Drugim tytułem, który mam na myśli, był nominowany aż pięćci nagród Akademii film *Crossfire* (1947) Edwarda Dmytryka<sup>48</sup>. Producentem tego ostatniego był nie kto inny jak Dore Schary. Ponieważ istnieje kilka znaczących podobieństw między główną ideą noweli scenariuszowej frankfurckich autorów i wymienionymi powyżej realizacjami, Adorno i Horkheimer mieli prawo uwierzyć, że *Below the Surface* został im skradziony jako pomysł<sup>49</sup>. To doświadczenie potwierdziło zapewne przecucia Horkheimera i Adorna dotyczące „przemysłu kulturowego”. Interpretacja hollywoodzkiego procesu produkcji filmowej została wtedy właśnie włączona do *Dialektyki oświecenia*, która ukazała się w Amsterdamie, również w roku 1947. Na finał tej historii można jednak także spojrzeć w odmienny sposób – Horkheimer i Adorno ponieśli prawdziwą klęskę na niwie realizacji filmowej, ale skutecznie „sprzedali” Hollywood swoją ideę. Stało się tak dlatego, że nie tylko Frankfurt uważnie obserwował środowisko Hollywood, ale także Hollywood, w osobach swoich producentów, scenarzystów i reżyserów, obserwowało bacznie poczynania Frankfurtu – interesując się jego pracami, zaglądając mu przez ramię i poszukując jak zwykle świeżych i nowych idei. Powojenna teoria krytyczna ignoruje to doświadczenie, stara

48 Dmytryk to kolejna osoba, która znalazła się na wąskiej liście „Hollywood Ten”.

49 D. Jenemann *Adorno in America*, s. 146.



się o nim najwyraźniej zapomnieć, co wcale nie oznacza, że nie ujawniają się w tych konkretnych przypadkach warunki produkcji idei oraz struktura społeczna, która na nią „oddziaływała”<sup>50</sup>. Warunki możliwe do uchwycenia dla tych, którzy idee Szkoły Frankfurckiej gotowi są wiązać z perspektywą – nieobcego frankfurckim autorom – materializmu kulturowego. Wówczas oderwany bieg zdarzeń i reakcji na nie, nie tracąc nic z cech kontyngentnych, nabiera wyrazistości, choć nie jednoznaczności, właściwej dla teoretycznego modelu<sup>51</sup>.

## Abstract

---

**Tomasz Majewski**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

*Frankfurt writes for Hollywood: The Genesis of the Screenplays for Jacques Offenbach and Below the Surface*

This article discusses attempts by members of the Frankfurt School to establish collaborations with the American film industry. Kracauer's screenplay for the film *Jacques Offenbach* as well as Horkheimer and Adorno's screenplay for *Below the Surface* have both been preserved. They shed light on the processes of institutional negotiation, which lead to theory's critical position with respect to the cultural industry. Horkheimer and Adorno's idea for a film was rooted in their research on anti-Semitism. Their colleagues in Hollywood reworked this idea, and although their film was never produced, its premises inspired other productions about racial prejudice, such as *Gentlemen's Agreement* (1947). This case study reveals that contingency is a crucial factor for theoretical production, which suggests the possibility of a symmetrical relationship between theory and its 'passive' subject.

## Keywords

---

Siegfried Kracauer, Theodor Adorno, Frankfurt School, Hollywood, emigration, study of anti-Semitism, Jacques Offenbach

---

50 Por. S. Kracauer *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, s. 7.

51 Zob. tamże.