

Hollywood na frontach zimnej wojny

PATRYCJA WŁODEK

Zimna wojna – wbrew nazwie – elektryzowała amerykańskie społeczeństwo nie mniej niż wojny faktyczne. Stała się jednym z istotnych elementów amerykańskiej tożsamości XX w. i do dziś zajmuje poczesne miejsce w mitologii Stanów Zjednoczonych. Jest tematem budzącym emocje, a także stanowi punkt wyjścia dla współczesnych filmów, jak *Most szpiegów* (*The Bridge of Spies*, reż. Steven Spielberg, 2015). Owa atmosfera wynikała z jednej strony z nowego globalnego porządku – *pax Americana* – powojennego dobrobytu pokolenia *baby boomers* i *American way of life*. Z drugiej genetowała strach, niepewność jutra, lęk przed zagładą nuklearną, wyścig zbrojeń, afery szpiegowskie (jak słynna sprawa Rosenbergów) i makkartyzm¹.

Jednym z najgorętszych jej aspektów było trwające między 1947 a 1960 rokiem tzw. polowanie na czarownice w Hollywood, czyli rozgrywany przed kamerami telewizyjnymi i amerykańską publicznością spektakl poszukiwania komunistów wśród pracowników przemysłu filmowego. Trauma czarnych i szarych list oraz zwracania się ludzi kina przeciwko sobie pozostaje do dziś silna, na co wskazują reakcje na przyznanie Elii Kazanowi honorowego Oscara w 1999 r., podobnie jak pamięć o tych wydarzeniach, na przykład w filmie *Trumbo* (reż. Jay Roach, 2015).

Hollywood i zimna wojna

Historia polowania na czarownice, jeden z najbardziej wstydlivych okresów w dziejach amerykańskiej kinematografii, jest najczęściej – i słusznie – narracją o dobrowolnym bądź wymuszonym donosicielstwie, poniżaniu, łamaniu karier i życiorysów. *Jego dziedzictwem jest to, co się nie wydarzyło*² – nienakręcone filmy, nienapisane scenariusze, niezagrane role. Nie można jednak zapominać, że jest to też istotny epizod w historii przemysłu filmowego, wynikający zarówno z poziomu makro – zimnowojennej geopolityki i retoryki, jak też mikro – konfiguracji wpływów i relacji władzy w Hollywood. To także tam skutki makkartyzmu zostały odczute szczególnie, wpływając nie tylko na pojedyncze losy, ale także kształt produkcji w przedostatniej dekadzie złotego wieku Hollywood, czyli w latach 50.

Słynne pytanie: *Czy jest pan/pani lub kiedykolwiek był/a członkiem Partii Komunistycznej?* – które rzucało cień na życie społeczne w Stanach Zjednoczonych przełomu lat 40. i 50.³, w Hollywood służyło przede wszystkim sprawowaniu władzy przez wielkie wytwórnie. W okresie powojennym zmagaly się one z jednej strony ze strajkami pracowników (osiem miesięcy w 1945 r.) oraz rosnącą rolą związków i grup zawodowych, w tym lewicującej Screen Writers Guild, z drugiej

z kryzysem frekwencyjnym, który nastąpił po szczytowym 1947 r., oraz poddaniem wpływowi finansowemu Wall Street. Choć pierwsze – najsłynniejsze – przesłuchania przed HUAC odbyły się wiosną i jesienią 1947 r., sama Komisja działała dużo wcześniej. Jako komisja śledcza istniała już od 1938 r., a jej celem było badanie wpływów nazistowskich w Ameryce. W 1945 r., w wyniku interwencji jednego z jej członków, kongresmena Johna E. Rankina, znanego z antysemityzmu i rasizmu, zyskała rangę stałego (*standing*) organu senackiego i wtedy jej działania zostały przekierowane na poszukiwanie infiltracji komunistycznej. Było to wynikiem zarówno polityki wewnętrznej, jak i powojennego układu sił globalnych. Z jednej strony w 1946 r., po raz pierwszy od czasów sprzed Wielkiego Kryzysu, republikanie zdobyli większość w obu izbach Kongresu. Z drugiej Związek Radziecki – zawsze traktowany w Stanach Zjednoczonych z należytą rezerwą – znalazł się po drugiej stronie żelaznej kurtyny, a strach przed komunizmem stał się w Ameryce jednym z lęków dominujących przez wiele dekad, podsycanym wysiłkiem zbrojeń, sytuacją w Chinach i wojną w Korei.

Komisja senacka zainteresowała się Hollywood w 1947 r. i przesłuchania ludzi kina, owocujące między innymi powstawaniem czarnych i szarych (nieoficjalnych) list, okazały się najsłynniejszym rozdziałem działalności HUAC. Nie należy przypisywać jednak tego faktu nagłemu wzmożeniu propagandy komunistycznej w filmie, choć lęk przed subwersywnym wpływem wrogiego światopoglądu kamuflowanego w scenariuszach, gestach i aluzjach, był oczywiście powodem oficjalnym. Wprawdzie w Hollywood od 1944 r. działało Motion Pictures Alliance for the Preservation of American Ideals, którego konserwatywni członkowie śledzili lewicową propagandę w filmach kręconych podczas wojny, ale dla branży *en bloc* znacznie istotniejsze od ideologii były strajki popierane przez zrzeszenia (*gildie*) i związki zawodowe. Zagrażały one płynności produkcji i regularności dochodów, co miało szczególne znaczenie, ponieważ – jak wspomniałam – był to czas, gdy Hollywood stało się częściowo zależne finansowo od Wall Street, które zainwestowało w branżę wiele milionów. Stabilność wpływów była więc sprawą kluczową, a jej znaczenie pogłębiało się w latach 50., gdy zmiany stylu życia (rozrost przedmieść, konkurencja ze strony telewizji) oraz upadek wertykalnego (monopolistycznego) systemu łączącego produkcję i dystrybucję coraz silniej zagrażały pozycji Hollywood. Strajki pracowników uderzyły zwłaszcza w wytwórnie Disney i Warner Bros., nic więc dziwnego, że członkowie Motion Pictures Alliance – podobnie jak FBI od lat inwigilujące Hollywood (na przykład Charlesa Chaplina) – zachęcali Komisję do zwrócenia baczniejszej uwagi na środowisko filmowców. Z kolei członkom HUAC, w tym J. Parnellowi Thomasowi, zależało na *udramatyzowaniu czerwonego zagrożenia*⁴, co było użytecznym narzędziem do rozprawiania się z przeciwnikami w Waszyngtonie. Komisja kierowała się również banalniejszymi motywacjami – Hollywood oznaczało sławę i blichtr, przesłuchiwanie słynnych ludzi budziło ekscytację (także wśród członków Komisji) i przyciągało uwagę. Jeszcze w 1956 r., gdy przed komisją miał stanąć Arthur Miller wówczas związany z Marilyn Monroe, Sherman Walters, przewodniczący HUAC, obiecywał, że jeśli gwiazda się z nim sfotografuje, Miller nie będzie musiał zeznawać. Zbliżały się wybory i takie zdjęcie mogło mu zyskać wiele głosów (Monroe i Miller nie zgodzili się)⁵.

„Przyjaźni” i „nieprzyjaźni”

Choć przesłuchania ciągnęły się przez ponad dekadę, a sama Komisja została rozwiązana w 1975 r. (w 1969 r. zmieniono jej nazwę na House Committee on Internal Security), w zbiorowej świadomości zapisały się dwie serie zeznań z 1947 r., gdy do Waszyngtonu wezwano grupę świadków „przyjaznych” i „nieprzyjaznych”. Wśród tych pierwszych byli szefowie wielkich wytwórni i niektóre gwiazdy filmowe o konserwatywnych poglądach udzielający informacji zarówno na temat własnego stosunku do komunizmu, jak i członków oraz sympatyków Partii Komunistycznej Stanów Zjednoczonych. Pierwszym był szef MPA (Motion Picture Association of America) Eric Johnston, który jeszcze w kwietniu 1947 r. przyznał, że w Hollywood pracują komuniści, zaznaczył jednak, że każdy ma prawo do swych przekonań tak długo, jak długo nie nawołuje do obalenia rządu. John Rankin stwierdził wówczas, że *jeśli ci, którzy kontrolują przemysł filmowy, nie chcą go oczyścić z komunistów, Kongres zrobi to za nich*⁶. W związku z tym kolejna grupa świadków pojawiła się w Waszyngtonie w październiku tego samego roku. Wśród zeznających znaleźli się między innymi Jack Warner, Walt Disney, Louis B. Meyer, Sam Wood, Robert Montgomery, Adolph Menjou, Leila Rogers (matka Ginger), Robert Taylor i Ronald Reagan (ówczesny przewodniczący Screen Actors Guild). Przyjaźni świadkowie często są pamiętani przede wszystkim jako ci, którzy – zgodnie z sugerowanym oczekiwaniem HUAC – *wymieniali nazwiska*, choć ich zeznania wyglądały różnie i nie wszystkie miały jednoznaczny charakter (Gary Cooper powiedział na przykład, że niewiele wie o komunizmie, ale to, co wie, mu się nie podoba, ponieważ nie jest rozsądne⁷; Adolph Menjou i Jack Warner wypowiedzieli się ostro przeciw komunizmowi, ale także przeciwko czarnym listom, przynajmniej publicznie⁸). Poza podsuwaniem komisji nazwisk tych, którzy zdaniem przyjaznych świadków byli ideologicznie podejrzani, zeznania koncentrowały się na mechanizmach domniemanego działania komunistów w Hollywood oraz ich potępieniu, były więc raczej przewidywalne, co dotyczyło też aplauzu dla najbardziej znanych gwiazd, takich jak Robert Taylor.

Ze względu na przebieg, zaskoczeniem – dla publiczności i zapewne samych członków Komisji – mogły być przesłuchania nieprzyjaznych świadków, prowadzone w kolejnym tygodniu. Na liście dziewiętnastu nazwisk znaleźli się przede wszystkim scenarzyści, reżyserzy i producenci, głównie aktualni lub byli członkowie Partii Komunistycznej Stanów Zjednoczonych. Należy pamiętać, że choć Partia faktycznie istniała i – zwłaszcza w latach 30. w okresie Wielkiego Kryzysu i narastającego w Europie faszyzmu – cieszyła się popularnością, o tyle jej wpływ w Hollywood oraz na treści filmów był nikły. Związki zawodowe, jeśli już, były uzależnione raczej od mafii⁹, a możliwość przemykania wywrotowych treści w filmach ograniczona ze względu na organizację pracy – zwłaszcza dla scenarzystów. Zresztą samo rozumienie komunizmu w Stanach Zjednoczonych, także wśród jego zwolenników, było specyficzne i z oczywistych względów całkowicie oderwane od realiów. Można spotkać się wręcz z określeniami, że ludzie kina *bawili się komunizmem*¹⁰ i szybko ową zabawę porzucali – wielu pod wpływem informacji o prawdziwym obliczu Związku Radzieckiego i z powodu radykalizmu w szeregach partyjnych (przykładem Elia Kazan). Jak notuje biograf Humphreya Bogarta, *nie było dowodów, że w stolicy filmu było więcej niż garść członków Partii, w dodatku na ostatnich stanowiskach*¹¹.

Dziesięciu z Hollywood

Przesłuchania „nieprzyjaznych” świadków okazały się niezwykle burzliwe, wręcz konfrontacyjne i z tego powodu ich ocena nadal wzbudza kontrowersje. Strategia przyjęta przez całą grupę odrzucała powołanie się na Piątą Poprawkę mówiącą, że nikt nie może zostać zmuszany do zeznań na swoją niekorzyść (później była to opcja wybierana przez wezwanych przed HUAC „nieprzyjaznych”). W jej miejsce wybrano Pierwszą Poprawkę głoszącą (między innymi) wolność słowa i religii oraz ustalono, że każdy z przesłuchiowanych odczyta oświadczenie (na co Komisja pozwoliła wcześniej „przyjaznym”). Miało ono dotyczyć *przekonań politycznych, wiary w amerykańskie wartości, stosunku do niesprawiedliwych i nielegalnych praktyk Komisji oraz powodów własnej odmowy zeznań*¹². Jako pierwszy został wezwany John Howard Lawson, któremu jednak odmówiono prawa do przedstawienia tekstu; Lawson podjął próbę wygłoszenia oświadczenia, po czym, na polecenie przewodniczącego został siłą wyprowadzony (*Proszę się odsunąć od mikrofonu... (...) Proszę usunąć tego człowieka z sali, nie będzie tu żadnych demonstracji*¹³). Podobnie emocjonalny przebieg miały przesłuchania kolejnych świadków, z których każdy został w efekcie skazany na więzienie za obrazę Kongresu (od sześciu miesięcy do roku) – wywlekany z sali Dalton Trumbo krzyczał, że w taki sposób rozpoczyna się obóz koncentracyjny Ameryki¹⁴. To był chyba najistotniejszy powód, dla którego „nieprzyjaźni” nie zyskali lub stracili sympatię prasy oraz publiczności, początkowo raczej sceptycznie nastawionej do Komisji. Nawet przeciwnicy przesłuchań byli krytyczni – John Huston wspominał, że *było to żalosne przedstawienie (...) Nie akceptowałem tego, co robiono nieprzyjaznym świadkom, ale odrzucałem też ich zachowanie*¹⁵. Dodał: *wcześniej stosunek prasy [do Dziesięciu] był bardzo przyjazny. Potem się to zmieniło*¹⁶. Ta wolta i podobne opinie wskazują, że już wówczas, w 1947 r., od racji i oceny działań HUAC, dążącej do wprowadzania zakazów pracy w Hollywood ze względu na poglądy polityczne, istotniejszy okazał się oparty na panice moralnej PR.

Wspomniana grupa przeszła do historii jako Dziesięciu z Hollywood (*The Hollywood Ten*). Byli to scenarzyści: Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz i Dalton Trumbo¹⁷, reżyserzy Herbert Biberman i Edward Dmytryk oraz producent Adrian Scott. Po ich zeznaniach posiedzenie zostało przerwane, w związku z czym pozostałych ośmiu uniknęło zeznań przed Komisją i kary na tamym etapie, HUAC o nich bowiem nie zapomniała. Byli to: Lewis Milestone, Robert Rossen, Irving Pichel, Larry Parks, Richard Collins, Waldo Salt, Howard Koch i Gordon Kahn. Ostatni z dziewiętnastki, Bertolt Brecht, wyłamał się z ustalonej strategii, zgodnie z prawdą zaprzeczył, że był członkiem Partii Komunistycznej Stanów Zjednoczonych, i nie zwlekając polecał do Europy, by już nigdy nie wrócić do Stanów Zjednoczonych¹⁸.

Prawdziwy cios przyszedł jednak nie ze strony Kongresu ani nawet Sądu Najwyższego, który odrzucił skargę Dziesięciu związaną z powołaniem się na Pierwszą Poprawkę (przypadek zdecydował, że akurat w tamtym czasie zmarło dwóch liberalnych sędziów), ile ze strony branży. O ile pierwsza reakcja znacznej części środowiska w stosunku do HUAC była zdecydowanie negatywna, o tyle później uległo to odgórnej zmianie, a miejsce Komitetu na Rzecz Pierwszej Poprawki do Konstytucji zajęły czarne listy. Komitet – założony przez Myrnę Loy, Williama Wylera,

Johna Hustona i scenarzystę, a zarazem prawnika Philipa Dunne'a – powołano na okoliczność przesłuchań, a atmosfera wokół pierwszych spotkań była optymistyczna i ożywiona. Jedną z przyczyn był fakt, że Hollywood miało już raz do czynienia z HUAC, gdy Martin Dies – pierwszy przewodniczący – w 1940 r. najpierw publicznie oskarżał filmowców o sympatie komunistyczne, by się potem wycofać. Spodziewano się, że tym razem będzie podobnie¹⁹, a zadaniem Komitetu miała być *obserwacja, (...) a nie atakowanie komisji i obrona świadków*²⁰. Wiadomo było jednak, że członkowie Komitetu to ludzie o przekonaniach liberalnych (między innymi Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Henry Fonda, Gene Kelly, John Garfield, Katharine Hepburn, Judy Garland, Billy Wilder, Groucho Marx). Publicznie ogłoszona deklaracja Komitetu ujmowała zresztą istotę rzeczy: *uwazamy, że te przesłuchania są moralnie niewłaściwe: każde śledztwo, którego przedmiotem są przekonania polityczne jednostek są sprzeczne z podstawowymi zasadami naszej demokracji*²¹.

Jednak wizyta przedstawicieli Komitetu w Waszyngtonie w 1947 r. nie zatrzymała sympatii opinii publicznej przy Dziesięciu. Co więcej, już sama przynależność do Komitetu zaczęła się wiązać z presją ze strony wytwórni oraz podejrzeniami, których przyczyną była zarówno szybko narastająca atmosfera antykomunistycznych lęków, jak i przynależność niektórych jego członków do Partii (jak Sterling Hayden). Już wkrótce widzowie w Karolinie Północnej mieli rzucać kamieniami w ekran, gdy grano film z Hepburn²², niektórzy członkowie Komitetu oficjalnie wycofali swe poparcie (jak Bogart i Garfield wzywany później przez Komisję), kolejni stali się z czasem świadkami „przyjaznymi” (jak Robinson i Hayden, który podkreślał później, że wstydi się swojego zeznania). Inni zostali zmuszeni do złożenia pisemnej deklaracji o braku jakichkolwiek związków z komunizmem (Wyler, który w 1954 r. napisał oficjalny list do szefa Paramountu)²³. Pod wpływem takiej atmosfery, presji konserwatywnych widzów i wytwórni Komitet musiał się wycofać z krytyki Komisji. Wpisany na czarną listę Joseph Losey wspominał po latach, że atmosfera narastającego strachu i tłumionego protestu była jednym z najgorszych aspektów tamtych czasów²⁴.

Trzeba pamiętać, że przesłuchania nieprzypadkowo miały upokarzający i opresyjny charakter. Wnikano nie w ewentualną działalność Partii Komunistycznej, ale w prywatne przekonania obywateli oraz oczekiwano wymieniania nazwisk w „rytuale poniżania” warunkującym dalsze zatrudnienie. Członkowie HUAC doskonale wiedzieli, kto i w jakich latach należał do Partii – FBI dostarczyło im bowiem akta członków (w latach 40. agencja dokonała włamania do siedziby Partii i skopiowała listy). Dlatego wzywanie kolejnych ludzi na przesłuchanie nie było niczym więcej niż publicznym pręgierzem, narzędziem łamania karier i charakterów. Przesłuchiwany kilkakrotnie w 1951 r. Elia Kazan określił to jako *ceremonię degradacji, w której donosicielstwo było znacznie ważniejsze niż same informacje. Bez wątplenia znali wcześniej nazwiska, o które pytali*²⁵. Skłonienie do współpracy akurat jego było zresztą kolejnym przejawem myślenia PR-owego po stronie Komisji. Jako jeden z najbardziej uznanych reżyserów hollywoodzkich swoim zeznaniem legitymizował niejako słuszność jej działania.

Czarne listy

Po pierwszych przesłuchaniach grupa Dziesięciu nie cieszyła się wprawdzie poparciem społecznym, ale popularności i zrozumienia nie zyskali też senatorowie,

których agresję i arogancję oceniano równie źle, jak nerwowość świadków (przesłuchania w Hollywood wznowiono zresztą dopiero po trzech latach, już bez udziału kamer). Tym boleśnieszym zaskoczeniem okazało się zachowanie włodarzy Hollywood motywowane lękiem przed Waszyngtonem, troską o wpływy finansowe oraz o stabilność układu sił w branży. Szefowie wytwórni z jednej strony obawiali się bojkotu ze strony konserwatywnych widzów, z drugiej dostali użyteczne narzędzie pacyfikowania protestów i obcinania pensji.

Szczególnie brzemienne w skutki okazała się Deklaracja Waldorf (od hotelu Waldorf-Astoria w Nowym Jorku, gdzie ją podpisano), czyli ogłoszone już w listopadzie 1947 r. porozumienie sześciu wielkich wytwórni (nie sygnowało go United Artists, wyłamali się też niektórzy szefowie, w tym Dore Schary, Sam Goldwyn, Walter Wagner). Nowa polityka wytwórni przywracała do kontraktów klauzule moralności, pierwotnie wprowadzone jeszcze w latach 20. Wówczas pozwalały one zerwać umowę z pracownikiem (każdej grupy zawodowej), który „źle się prowadził” – chodziło głównie o relacje seksualne, ale też o narkotyki i wszelkie skandale obyczajowe. Pod koniec lat 40. zasadę tę zastosowano do szeroko definiowanych komunistów. Oznaczało to nie tylko, że żaden z Dziesięciu nie mógł znaleźć zatrudnienia w Hollywood, dopóki nie wyrzeknie się sympatii politycznych i nie zmieni zeznań przed Komisją, ale też, że studia sygnujące Deklarację *Waldorf nie zatrudnią świadomie żadnego komunisty, członka Partii ani innych organizacji nawołujących do obalenia rządu Stanów Zjednoczonych*. De facto był to oczywiście początek praktyk znanych jako czarne listy²⁶, które decydowały o zawodowym być albo nie być twórców filmowych aż do lat 60.²⁷

Przyczyny trafiania na indeks były różne. Nie należało do nich bynajmniej realne zagrożenie ze strony ludzi kina dla demokracji w Stanach Zjednoczonych – Leila Rogers, jedna z „przyjaznych”, za wywrotowe uznała zdanie *Dzielcie się – to demokracja*, przewidziane w scenariuszu *Czulego towarzysza (Tender Comrade)*, reż. Edward Dmytryk, 1943) dla jej córki Ginger²⁸. Polityka czarnych list obejmowała nie tylko obecnych i byłych członków Partii, ale także ludzi o lewicowych sympatiach, których rozrzut mógł sięgać od otwartego stalinizmu po grupy wspierające integrację rasową w lidze bejsbolowej²⁹. Podejrzany był sprzeciw wobec społecznego *status quo*, a inkryminowano treści filmów na równi z ewentualnymi przekonaniami politycznymi ich autorów, które przestały być sprawą prywatną i chronioną przez konstytucję. Pierwsi, którzy znaleźli się w kręgu zainteresowania Komisji, faktycznie należeli do Partii Komunistycznej, jednak znaczące są przede wszystkim filmy ich autorstwa. Wezwanie Edwarda Dmytryka i Adriana Scotta jest więc związane z faktem, że stworzyli *Krzyżowy ogień (Cross Fire)*, 1947, Edward Dmytryk) piętnujący antysemityzm w szeregach amerykańskiej armii³⁰. Paradoksalnie, w tym samym 1947 r. został on nominowany do pięciu Oscarów (w tym za film, reżyserię i scenariusz³¹). Także listy późniejszych przesłuchiwanym wskazują, że były podejrzane przede wszystkim dzieła pokazujące gorsze strony *American way of life*, trudne problemy społeczne oraz kwestie podziałów klasowych, genderowych i rasowych³². *Szólnie wrogo traktowano realizm społeczny (...)* i *niepochlebny obraz codzienności*³³. W kręgu zainteresowań komisji znaleźli się więc, między innymi, Charles Chaplin intensywnie inwigilowany przez FBI przez większość swego pobytu w Stanach Zjednoczonych; Abraham Polonsky, scenarzysta i reżyser społecznie zaangażowanych filmów *Ostatnia runda (Body and*

Soul, reż. Robert Rossen 1947; Rossen także znalazł się na czarnej liście) i *Siła zła* (*Force of Evil*, reż. Abraham Polonsky, 1948), a także grający w nich John Garfield, który nigdy nie należał do Partii; Joseph Losey, twórca *Chłopca z zielonymi włosami* (*Boy With the Green Hair*, 1948) – pacyfistycznej pochwały tolerancji i odmienności – który odmówił reżyserii propagandowego filmu *Poślubiłam komunistę* (*I Married a Communist/ Woman on Pier 13*, reż. Robert Stevenson, 1949); Jules Dassin, autor *Brutalnej siły* (*Brute Force*, 1947) ukazującej faszyzm w amerykańskim więzieniu³⁴; Elia Kazan, twórca piętnujący antysemityzm i rasizm w *Dziennikarskiej umowie* i w *Pinky* (1949).

To, czy ktoś dostawał wezwanie i – ewentualnie – znajdował się na liście, zależało od różnych kwestii. Wystarczyła obecność w *Red Channels* i *Counterattack*, czyli anonimowo redagowanych książkach i gazetach zawierających „podejrzane” nazwiska. Późniejsze analizy wskazują, że – poza chęcią wyrównywania własnych rachunków w sytuacji, gdy oskarżanie bez dowodów natychmiast stawało się prawdą³⁵ – zauważalnym powodem wezwań była też przynależność etniczna i religijna, a uzasadnienie znajduje twierdzenie o antysemitycznym i antyimigranckim charakterze Komisji³⁶. Istotne było oczywiście to, jak wezwani przed komisję przechodzili rytuał zeznań – złożenie satysfakcjonujących HUAC zeznań bądź ich zmiana i podanie nazwisk skutkowało przywróceniem do pracy; na taki krok zdecydował się jeden z Dziesięciu – Edward Dmytryk (już po odbyciu kary więzienia). Nie bez znaczenia był też względnie dobry PR bądź popularność. Prawnik nieukrywającej lewicowych przekonań pisarki Lilian Hellman wezwanej przed HUAC w 1950 r., wspominał, że trzy postawione przez nią warunki: uniknięcie więzienia, podawania nazwisk oraz niepowołanie się na Piątą Poprawkę, były tak naprawdę kwestią PR-u. *Jeśli następnego dnia nagłówek w „New York Times” będzie brzmiał „Hellman odmówiła podania nazwisk”, wygramy*³⁷. Nagłówek brzmiał: *Hellman gardzi Komisją*, a elementem owego PR-u był ogłoszony w tamtym czasie przez pisarkę słynny list, w którym deklarowała, że *nie przytnie sumienia do tegorocznej mody*³⁸ i odpowie na każde pytanie dotyczące jej samej, ale nie wymieni nazwisk. Przysporzyło to jej sympatii i – aczkolwiek nie uchroniło od wpisania na czarną listę – nie skończyło się więzieniem.

Znaczenie miał też czas składania zeznań – w drugiej połowie lat 50. i na początku 60. Komisja straciła popularność i moc sprawczą, a poczucie zagrożenia komunizmem spadło. Za przykład może posłużyć przykład Arthura Millera, który w 1956 r. odmówił podania nazwisk. Był już wówczas znany nie tylko jako lewicujący pisarz, ale też autor *Czarownicy z Salem* (1953), czytelnej metafory literackiej antykomunistycznej historii ery makkartyzmu. Jednak Miller nie poniósł poważnych publicznych skutków swojej postawy przede wszystkim dlatego, że jego ówczesnej narzeczonej, a wkrótce żonie – Marylin Monroe – udało się schronić go w blasku swojej popularności (za obrazę Kongresu skazano go na pięćset dolarów grzywny i trzy dni więzienia, wpisano go też na czarną listę, ale wyrok umorzono w 1958 r.). Było to celowo zaplanowane działanie – ich zaręczyny ogłoszono w dniu zeznań, potem Monroe udzielała wielu wywiadów, które odciągnęły uwagę opinii publicznej od kwestii politycznych³⁹. W drugiej połowie lat 50. stało się to już możliwe – jeszcze dekadę wcześniej presji ulegały gwiazdy o podobnym statusie, by wymienić tylko Humphrey’a Bogarta i innych członków Komitetu na Rzecz Pierwszej Poprawki do Konstytucji.

Najbardziej paradoksalnym powodem znalezienia się kręgu zainteresowań HUAC było współtworzenie filmów pokazujących w dobrym świetle Związek Radziecki. W historii Hollywood był tylko jeden taki moment – okres drugiej wojny światowej, gdy politycy i rząd w Waszyngtonie domagali się ocieplenia wizerunku alianckiego sojusznika w walce z państwami osi. Wymienić tu należy *Misję w Moskwie* (*Mission to Moscow*, reż. Micheal Curtiz, 1943,) według scenariusza Howarda Kocha, *Blask na wschodzie* (*The North Star*, reż. Lewis Milestone, 1943) – scenariusz Lillian Hellman – i *Pieśń o Rosji* (*Song of Russia*, reż. Gregory Ratoff, 1944) na podstawie scenariusza Paula Jarrico i Richarda Collinsa. Film ten jest zresztą dobrym przykładem na to, jak niewyszukanie wyglądała owa rzekoma prokomunistyczna propaganda – w kolchozie pracują wyfiokowane robotnice o aparycji hollywoodzkich gwiazdek, a w jednej ze scen bohater grany przez Roberta Taylora („przyjaznego” świadka z pierwszych przesłuchań) dziwi się, że ludzie w Związku Radzieckim też się uśmiechają, prawie jak Amerykanie. Komisji nie udało się zresztą nigdy ustalić, że komunistyczna propaganda faktycznie przenikała do kina hollywoodzkiego⁴⁰.

Tak naprawdę dla Komisji i republikańskiego Kongresu ten aspekt przesłuchań był orężem w walce politycznej z rządzącą przed nimi ekipą demokratów i dziełnictwem kadencji prezydenta Franklina D. Roosevelta. Dlatego na cenzurowanym znalazła się nie tylko Rosja radziecka, ale też era New Dealu (lata 30. i wychodzenie z Wielkiego Kryzysu), co znalazło wyraz w wypowiedzi Roberta Montgomery’ego (jednego z „przyjaznych” świadków): *zbyt długo krzykliwa mniejszość zwodziła opinię publiczną, jakoby większość aktorów z Hollywood była radykałami, pomyłkami albo New Dealowymi Demokratami*⁴¹. W ten sposób spectrum subwersywnych tematów i filmów gwałtownie się poszerzyło, obejmując także – między innymi – *Czulego towarzysza* według scenariusza Daltona Trumbo, *Wilsona* (reż. Henry King, 1944; film o prezydencie Wilsonie), *Dumę marynarki* (*The Pride of the Marines*, 1945, D. Daves)⁴² z Johnem Garfieldem, *Urodzonych wczoraj* (*Born Yesterday*, reż. George Cukor, 1950), a nawet *Najlepsze lata naszego życia* (*The Best Years of Our Lives*, reż. William Wyler, 1946)⁴³ – do dziś uważane za jedno z najwybitniejszych osiągnięć kinematografii amerykańskiej lat 40.

Zimna wojna na ekranie

Nastroje antykomunistyczne nie tylko odbiły się na kształcie kina kolejnej dekady, ale znalazły też całkiem bezpośredni wyraz na ekranach. Najczęściej jest opisywany szeroki wpływ, jaki czarne listy i lęk przed komunizmem wywarły na tematy filmowe – przyczyniły się chociażby do narodzin science fiction i jego licznych podgatunków (jak *monster movies*). W filmach klasy B o potworach z kosmosu (*Earth vs. the Flying Saucers*, reż. Fred E. Sears, 1956) lub popromiennych mutantach (*One! /Them!/,* reż. Gordon Douglas, 1954) kanalizowano lęki przed szeroko rozumianymi obcymi oraz konsekwencjami wojny atomowej i zagrożeniem nuklearnym ze strony Związku Radzieckiego. Z kolei *Inwazja porywaczy ciała* (*Invasion of the Body Snatchers*, reż. Don Siegel, 1956) i tym podobne, przestrzegały przed istotami, które pozornie „są takie same jak my” i dążą nie do fizycznej zagłady ludzkości, ale do przejęcia umysłów, a zarazem i ciał tak, aby w efekcie wszyscy byli identyczni, jednolici – ta fabuła miała wiele wariantów. Niezwykła popularność tego typu obrazów w latach 50. jest tłumaczona ich otwartością na sprzeczne interpretacje. Bowiem owo dążenie do uni-



Czuby towarzysz, reż. Edward Dmytryk (1943)



Mój syn John, reż. Leo McCarey (1952)

fikacji mogło być odczytywane jako zagrożenie komunistyczne, ale też jako konformistyczne wtłaczanie w wąskie ramy *American way of life* ery Eisenhowera – jedyne go modelu życia przewidzianego dla wszystkich: identycznych domów na przedmieściach i mężczyzn we flanelowych szarych garniturach będących w owych czasach symbolem korporacji⁴⁴.

Jednocześnie w Hollywood zostały nieco przytłumione tematy społeczne⁴⁵ – Eric Johnston w 1947 r. wręcz zadeklarował, że *nie będzie więcej filmów pokazujących wstrętne strony amerykańskiego życia*⁴⁶. Akcent przeniesiono więc na czystą rozrywkę (jak epickie kino biblijno-antyczne) bądź szeroko rozumianą psychologię (niezwykła popularność psychoanalizy wpisanej na przykład w emblematyczny dla lat 50. melodramat rodzinny). Te akurat zjawiska zaszyby i tak, ponieważ były konsekwencją zarówno polowania na czarownice, jak i rozwoju telewizji i stylu życia, który dał jej pierwszeństwo jako masowej rozrywki⁴⁷. Zmiana atmosfery oraz odchodzenie od zapalnych kwestii społecznych na przełomie lat 40. i 50. były jednak wynikiem polityki zastraszania, a fenomenalna popularność psychoanalizy miała wskazywać, że to nie ze społeczeństwem jest coś nie tak, ale z niedostosowaną jednostką. William Wyler pod koniec lat 40. wyraził przekonanie, że *nie mógłby obecnie zrobić filmu takiego, jak „Najlepsze lata naszego życia”* („*The Best Years of Our Lives*” (1946), i że *nie będzie już więcej dzieł na podobieństwo „Gron gniewu”* („*The Grapes of Wrath*”, reż. John Ford, 1940) bądź *„Krzyżowego ognia”* („*Crossfire*”, reż. Edward Dmytryk, 1947)⁴⁸.

Przy okazji polowania na czarownice pamięta się najczęściej o filmach, które mierzyły się z tym tematem w sposób metaforyczny. Najbardziej oczywiste przykłady to *W samo południe* (*High Noon*, reż. Fred Zinnemann, 1952) i *Na nabrzeżach* (*On the Waterfront*, reż. Elia Kazan, 1954). Dzieło Zinnemanna – klasyczny western, w którym szeryf (Gary Cooper) samotnie musi się zmierzyć z zagrożeniem, porzucony przez tchórzliwych mieszkańców miasteczka – jest interpretowane jako odbicie sytuacji „nieprzyjaznych” świadków, prześladowanych i z dnia na dzień znajdujących się w próżni społecznej, bez znajomych i pracy⁴⁹. Dzieło Kazana reprezentuje drugą stronę. Marlon Brando⁵⁰ gra rolę Terry’ego Malloya, młodego pracownika portowego postawionego przed dylematem: czy donieść na mafijnych przyjaciół, którzy pod przykrywką związków zawodowych prowadzą działalność przestępczą i są winni morderstwa. Trudno nie dostrzec tu świadomego wybielania i budowania analogii do sytuacji Kazana, którą on sam zaznaczał też w wywiadach⁵¹. Jedynym dziełem nakręconym w tamtych latach potępiającym makkartyzm wprost jest *Storm Center* (reż. Daniel Taradash, 1956), w którym młodziasteczkowa bibliotekarka (Bette Davis) zostaje zwolniona z pracy ponieważ odmawia wycofania z księgozbioru książki *The Communist Dream*.

Natomiast znacznie rzadziej są wspomniane filmy faktycznie rzucone przez Hollywood na fronty zimnej wojny, czyli bezpośrednio ukazujące zagrożenie komunistyczne (tzw. *Red scare propaganda*)⁵². Przyczyną ich słabego wpisania w zbiorową świadomość jest zapewne to, że – choć obsadzano w nich znane gwiazdy (Elizabeth Taylor, Robert Taylor, Janet Leigh, Ray Milland, John Wayne) – były one z reguły nie najlepsze i podporządkowane ostentacyjnie wymowie propagandowej. Drugim powodem może być to, że nie tworzyły spójnego nurtu. Powstały wprawdzie, co oczywiste, w podobnym czasie i choć było ich sporo, twórcy ani nie odwoływali się do jednego wzorca, ani nie stworzyli własnego. Nie sposób

więc analizować hollywoodzkiej propagandy antykomunistycznej analogicznie do – na przykład – cyklu gotyckiego *noir* z lat 40. bądź filmów rock’n’rollowych z lat 50. Niemniej warto pochylić się nad nimi i zawartymi w nich mechanizmami. Walka z komunizmem była wpisana (mniej lub bardziej celowo) w rozmaite konwencje: melodramat w *Czerwonym Dunaju* (*The Red Danube*, reż. George Sidney, 1949); melodramat połączony z elementami gotyckiego *noir* w *Konspiratorze* (*Conspirator*, reż. Victor Saville, 1949) i *Poślubiłam komunistę*; wzorcowy film socrealistyczny (sic!) w *Wielkim Jimie McLainie* (*Big Jim McLain*, reż. Edward Ludwig, 1952); eksperymentalny w formie kryminał – *Złodziej* (*The Thief*, reż. Russel Rouse, 1952); science fiction w *Red Planet Mars* (reż. Harry Horner, 1952); film rodzinny – *Mój syn John* (*My Son John*, reż. Leo McCarey, 1952).

Choć obrazy te wiele dzieli, wyłania się z nich dość konsekwentny obraz komunistycznego zagrożenia, spójny z dyrektywami HUAC. Jedna z najważniejszych dyrektyw przyświecających polowaniu na czarownice mówiła, że każdy komunista lub sympatyk jest sowieckim agentem, co więcej – owo osądzanie miało charakter wsteczny. Przekaz był prosty – nie należy wierzyć nikomu, kto miał wątpliwe poglądy lub był kiedykolwiek związany z Partią. Szczególnie dobitny pod tym względem jest film *Poślubiłam komunistę*, którego bohater (znany z *Krzyżowego ognia* Robert Ryan) przekonuje się, że choć on sam nie chce mieć z komunistami nic wspólnego, Partia nie zapomina i nikogo nie wypuszcza ze swoich szponów. Kto raz miał z nią styczność, jest na zawsze nie tylko skażony, ale też zagrożony. Takie podejście z jednej strony racjonalizowało wyciąganie kart partyjnych ludziom, których przynależność była epizodyczna, z drugiej – przestrzegało przed naiwnością postawy zaufania bądź wybaczenia. Film ten, ze względu na dobór środków i typ postaci, jest zaliczany do nurtu *noir*, co jest też spójne ze sposobem przedstawiania komunistów. W latach 50. zajęli oni niejako miejsce gangsterów⁵³, choć w przeciwieństwie do nich nigdy nie budzili sympatii. Co interesujące, według twórców *Czerwonej planety Mars* nawet komuniści w samym Związku Radzieckim wyglądają jak amerykańscy gangsterzy, w trenczach i fedorach. Partia jest więc jak mafia pod każdym względem (tyle że całkowicie antyamerykańska) – podobnie zostaje zarysowana hierarchia i sieć powiązań, choć brutalność i bezwzględność są zintensyfikowane. Dobrze ilustruje to interesujący pod względem formalnym *Złodziej*. Ważną rolę grają tu tzw. dźwięki naturalne/tła – jak oznaczający wywieranie presji dzwonek telefonu – ale nie pada żadne słowo, co paradoksalnie pogłębia uczucie zamknięcia i niemożność ucieczki z komunistycznej pułapki.

To – wraz z zagrożeniem bezpieczeństwa Stanów Zjednoczonych i *American way of life* – uzasadniało nawoływanie do wzmożonej czujności. Nikomu nie należało ufać, nawet najbliższym. W wielu filmach z tego cyklu zwracano przeciwko sobie rodziny – małżonków, rodzeństwo, rodziców i dzieci. Wątek ten stanowił oś jednego z wczesnych „dorosłych” filmów Elizabeth Taylor, wcześniej dziecięcej gwiazdy. W *Konspiratorze* gra ona młodą żonę odkrywającą, że jej mąż (Robert Taylor) jest radzieckim szpiegiem. Ten, pod wpływem miłości i wyrzutów sumienia, woli w finale popełnić samobójstwo, niż ją zabić, co nakazuje mu Partia. Pojawia się tutaj dodatkowy element – ofiary (o ile komuniści nie likwidują siebie nawzajem) są uosobieniem słodyczy i niewinności, a role te obsadzano w kluczu *America’s sweetheart* (Elizabeth Taylor, Janet Leigh w *Czerwonym Dunaju*, John Agar w *Poślubiłam komunistę*).



Figurant, reż. Martin Ritt (1976)

Rodziców i syna konfrontują twórcy *Mojego syna Johna* (Robert Walker), który ginie z rąk własnych zdradzieckich towarzyszy. Ten wątek najdobitniej jest jednak ukazany w filmie nakręconym pod auspicjami jednego z najsłynniejszych antykomunistów Hollywood, Johna Wayne, czyli w *Wielkim Jimie Maclainie*. Tu ojciec donosi na swojego syna-wywrotowca, idąc drogą wyznaczoną przez radzieckiego bohatera, Pawkę Morozowa. Jest to tylko jeden z powodów, dla którego film Wayne'a jest chyba najbardziej paradoksalnym obrazem antykomunistycznym. Wraz z kilkoma innymi elementami, ten wątek składa się bowiem na wzorcowy film zrealizowany w konwencji socrealizmu, tylko z odwróconymi wektorami. Jest to tym bardziej uderzające, że *Wielki Jim Maclain*, w przeciwieństwie do innych wymienionych, nie odwołuje się do żadnej innej konwencji, która złagodziłaby to wrażenie (jak *noir* w *Poślubiłam komunistę*).

Według Tadeusza Lubelskiego kino socrealistyczne charakteryzowało się przede wszystkim perswazyjnym oraz klarownym podziałem na dobro i zło, nawoływaniem do politycznej czujności, a także określonymi typami postaci. Byli to: stojący po stronie dobra mistrz (funkcjonariusz UB lub sekretarz partyjny), adept (bohater przechodzący proces dojrzewania ideologicznego), satelita (wahający się) i wróg – przedstawiciel przedwojennej arystokracji, inteligencji, Zachodu, szpieg⁵⁴. Także w amerykańskiej propagandzie antykomunistycznej podejrzany był stereotypowo ukazywani jako inteligenci (*Poślubiłam komunistę*, *Mój syn John*), co z kolei było zbieżne ze szczególnym zainteresowaniem, jakim HUAC darzyła scenarzystów, niezależnie od ich pośledniego wpływu na ostateczny kształt filmu (w obliczu producenckiego systemu pracy). Komunistami często byli też „obcy”, jak Azjaci w *Wielkim Jimie Maclainie*. Ról mistrza pełnili z kolei agenci FBI i przedstawiciele rządu (w *Czerwonej planecie Mars* pojawiają się wojskowi, a nawet prezydent), zawsze ukazywani w jednoznacznie pozytywnym świetle i ratujący sytuację. Filmem najbardziej emblematycznym dla tego wątku (przekształconym potem



Figurant, reż. Martin Ritt (1976)

w słuchowisko radiowe) okazał się *Byłem komunistą dla FBI (I Was a Communist for the FBI)*, reż. Gordon Douglas, 1951), historia tajnego agenta FBI infiltrującego szeregi partii, postrzeganego jednak przez najbliższych jako prawdziwy komunista. Łatwo też wskazać odpowiedniki typów adepta i satelity, co – wraz z innymi wymienionymi cechami – sprawia, że po obu stronach żelaznej kurtyny propaganda wyglądała bliźniaczo i po żadnej nie zapisała się jako przykład dobrego kina (choć brak ograniczeń estetycznych typowych dla socrealizmu nieco ratuje *Poślubiłam komunistę*, *Złodzieja*, a nawet *Czerwony Dunaj*).

Pokłosie makkartyzmu

Wspomniany powyżej *Storm Center* był jedynym filmem nakręconym w okresie polowań na czarownice, w którym wprost, a nie jedynie aluzyjnie (jak we *W samo południe* bądź *Królu w Nowym Jorku /A King in New York*, reż. Charles Chaplin, 1957/), odnoszono się do tych wydarzeń. Metaforyzowanie makkartyzmu dominowało także w kolejnej dekadzie i dziełach twórców w różnych rejestrach mierzących się raczej z pewnymi ramami sytuacji autorytaryzmu, antykomunistycznej hysterii i inwigilacji (*Siedem dni w maju /Seven Days in May*, reż. John Frankenheimer, 1964/, *Dr. Starngelove*, reż. Stanley Kubrick, 1967) niż wracających do konkretnych wypadków niedawnej historii. Te pojawiły się w latach 70. i od tamtego czasu są obecne w kinie Hollywood z pewną regularnością, czego przykładem mogą być chociażby dokumenty (jak *Hollywood przed sądem /Hollywood on Trial*, reż. David Helfern, 1976/ i nominowany do Oscara *Red Scare* /reż. Jim Klein, Julia Reichert, 1983/), a zwłaszcza dwa najsłynniejsze filmy fabularne na ten temat, czyli *Figurant (The Front)*, reż. Martin Ritt, 1976) i *Czarna lista Hollywood (Guilty by Suspicion)*, reż. Irwin Winkler, 1991). W pierwszym Woody Allen gra tytułową postać człowieka, który użycza swego nazwiska wpisanym na czarną listę scenarzystom, jednak równie istotna jak fabuła, jest w tym wypadku lista płac. *Figurant* to bowiem dzieło ofiar makkartyzmu, poczynając od reżysera, Martina Ritta, i scenarzysty, Waltera Bernsteina –

w napisach ich nazwiskom towarzyszy rok, w którym zostali wpisani na czarną listę. Także film Winklera – na przykładzie fikcyjnego bohatera granego przez Roberta de Niro – pokazuje mechanizmy zastraszania rządzące przemysłem filmowym w tamtym okresie⁵⁵.

Błędem byłoby jednak utrzymywać, że przykładów tych jest bardzo wiele – może nawet mniej niż filmów należących do cyklu *Red scare propaganda*. Być może okaże się znamienne, że czasy te wracają w Hollywood i w kinie głównego nurtu współcześnie, czego najdobitniejszym dowodem jest nominowana do Oscara za rolę męską (Bryan Cranston) i wspomniana na początku biografia Daltona Trumbo. W tym samym roku, co *Trumbo* premierę miał jednak film o wiele bardziej interesujący, choć niekoniecznie doceniony (zapewne ze względu na swoją – nie każdemu dostępną – autotematyczność). *Ave! Cezar! (Hail, Caesar!, 2015)*, stworzony przez braci Coen przewrotnie kinofilski hołd dla Hollywood, zwłaszcza lat 50. (choć należałoby rozszerzyć to na całe amerykańskie kino klasyczne), za oś fabularną przyjmuje bowiem wydarzenia związane właśnie z polowaniem na czarownice. Historia porwania Bairda Whitlocka (George Clooney), największej gwiazdy Hollywood, przez grupę komunizujących scenarzystów nie jest oczywiście filmem historycznym (choć znakomita większość pokazanych w nim sytuacji, nawet absurdalnych, ma autentyczny pierwowzór⁵⁶). Można go rozumieć jako perfidne i złośliwe oddanie wyobrażeń, jakie mogli mieć hollywoodzcy zwolennicy makkartyzmu na temat zagrożenia komunistycznego (zwłaszcza biorąc pod uwagę, co konkretnie zrozumiał uprowadzony gwiazdor z wykładanych mu idei Marksa i Engelsa). Wskazują na to choćby sceny *rzadkich momentów wytchnienia* doświadczanych przez (pocziwych przeciw) scenarzystów-komunistów, na które składa się czytanie magazynu „Soviet Life”, kaligrafowanie kart członkowskich zdobnych w sierp i młot (data widoczna w kadrze to 1952 rok) oraz wyrazy dumy z subtelnego przemykania subwersywnych treści do scenariuszy. Absurdalność i ostentacja tych fragmentów, zwieńczonych wynurzeniem się radzieckiego statku podwodnego u brzegów Malibu, oczywiście doskonale pasują do komediowej, przerysowanej konwencji, w jakiej utrzymany jest film, są też nieodłącznym elementem stylu braci Coen. Pamiętając jednak, jak wyglądały przesłuchania przed HUAC i filmy *Red scare propaganda* w latach 50., można domniemywać, że twórcy postanowili zwizualizować i udosłownić koszmary senne Johna Wayne’a, Heddy Hooper i innych hollywoodzkich antykomunistów, co nieuchronnie musiało prowadzić do wyeksponowania ich śmieszności. Jest to strategia w Polsce znana chociażby z *Misia* (1980) Stanisława Barei. Zarazem wątki związane z porwaniem i komunizmem są zanurzone w historii – Whitlocka „odbija” sympatyczny gwiazdor westernów, Hobie Doyle (Alden Ehrenreich), nieufający ludziom, o których *nie wiadomo co myślą*. Choć Hobie przynajmniej częściowo jest wzorowany na Elvisie Presleyu, to znając historię kina trudno nie odnosić go także do księcia (The Duke) westernów i zacieklego antykomunisty, Johna Wayne’a. Z kolei Whitlock, postać nieco tępa, z fascynacją chłonąca hasła o własności środków produkcji i popkulturze jako machinie ideologicznej – występuje w eposie antycznym (tytułowym *Ave, Cezar!*) o nawróceniu rzymskiego trybuna pod wpływem spotkania z Chrystusem. Jednym z pierwowzorów tej postaci musiał być więc Robert Taylor grający Marka Winicjusza w *Quo Vadis* (1951, reż. Mervyn LeRoy) – przyjazny świadek podczas pierwszych przesłuchań HUAC.

* * *

Dalton Trumbo postulował po latach, aby w erze polowania na czarownice nie doszukiwać się złych i dobrych, słabych i silnych – są tylko ofiary⁵⁷. Po makkartyzmie w Hollywood pozostały bowiem kontrowersje, polaryzacja polityczna, niesmak i wstyd – także dlatego, że studia filmowe nie stanęły w obronie „swoich”, a ludzie filmu zwrócili się przeciwko sobie. Czarne listy – w całych Stanach Zjednoczonych – to też przyczynek do upadku kolejnego mitu lat 50. jako „ostatniej dekady amerykańskiej niewinności”. Ofiary pojawiły się jednak także w znaczeniu bardziej dosłownym, co na równi z samym procederem i charakterem przesłuchań przyczyniło się do postrzegania tamtego okresu jako czasu antykomunistycznej histerii i krucjaty, a przede wszystkim dramatów osobistych. Wśród nich należy wymienić setki przerwanych karier – *mniej niż dziesięć procent spośród (...) artystów, których nazwiska pojawiły się w zapisach z przesłuchań HUAC, powróciło do robienia filmów*⁵⁸. Wśród najbardziej znanych „straconych talentów” wymienia się Abrahama Polonsky’ego, który swój kolejny po *Sile zła* obraz *Był tu Willie Boy (Tell Them Willie Boy Was Here)* zrobił dopiero w 1969 roku, a w międzyczasie pisywał dla telewizji.

Wielu twórców, zwłaszcza tych, którzy nie mogli pracować anonimowo (jak scenarzyści), wyjechało do Europy – Lewis Milestone, Joseph Losey, Jules Dassin, Charles Chaplin (wrócił do Stanów Zjednoczonych tylko raz, w 1972 r., by odebrać honorowego Oscara⁵⁹). Polowanie na czarownice miało też swoich męczenników – nękanie przez Komisję zmarli przedwcześnie na serce: bokser i aktor Canada Lee, aktor J. Edward Bromberg oraz John Garfield. Ten ostatni nigdy nie należał do partii, ale był związany z lewicowym Group Theatre (podobnie jak Bromberg) i grał w „niesłusznych” filmach Polonsky’ego i Rossena, dostał więc wezwanie i po odmowie współpracy był poddawany szykanom – zmarł mając trzydzieści dziewięć lat. Polonsky powiedział o nim: *stworzył go Group Theatre, rozsławiły filmy, zabiła czarna lista*⁶⁰.

Z jednej strony *czarne listy przyczyniły się do rujnacji życia, uciszonych głosów, spadku demokratycznych i kosmopolitycznych wątków w amerykańskiej popkulturze. Pamięć Wielkiego Kryzysu opadła, konflikt zastąpił konsensus klasowy, a „autorytet” i „obowiązki domowe” [domesticity] stały się nową dewizą*⁶¹. Jednocześnie twórcy od zawsze wyćwiczeni w języku podtekstów i metafor potrafili sprawić, że kino lat 50. nie było aż tak jednolite i oczywiste, jak chcieliby tego zwolennicy czarnych list.

PATRYCJA WŁÓDEK

¹ Makkartyzm – jednoznacznie negatywne określenie okresu poszukiwania „wewnętrznego zagrożenia komunizmem” w Stanach Zjednoczonych, nazwanego tak od nazwiska senatora Josepha McCarthy’ego i obejmującego niedemokratyczne metody działania; jednym z narzędzi makkartyzmu była Komisja do spraw Badania Działalności Antyamerykańskiej (The House Un-American Activities Committee/ HUAC) prowadząca przesłuchania w Hollywood.

² Cyt. za *Nikt nie jest bez grzechu. Arthur Miller, Elia Kazan i czarna lista Hollywood (None Without Sin. Arthur Miller, Elia Kazan and the Blacklist, reż. Michael Epstein, 2003)*.

³ Należy pamiętać, że komunistów poszukiwano nie tylko w Hollywood, makkartyzmem była dotknięta większość grup zawodowych w tamtych latach.

⁴ T. Schatz, *Boom and Bust. American Cinema in the 1940s*, University of California Press, Los Angeles 1999, s. 307.

- ⁵ *Nikt nie jest bez grzechu*, dz. cyt.
- ⁶ T. Schatz, *Boom and Bust. American Cinema in the 1940s*, dz. cyt., s. 307.
- ⁷ *Nikt nie jest bez grzechu*, dz. cyt.
- ⁸ R. Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, Vintage Books, New York 1994, s. 261.
- ⁹ Wiadomo jednak, że Partia Komunistyczna starała się zdobywać wpływy w już istniejących organizacjach hollywoodzkich; także działacze związkowi – w konflikcie o to, kto będzie reprezentował poszczególne grupy zawodowe (CSU vs. IATSE) – sięgali po argumenty o komunistycznej infiltracji konkurencji; por. tamże, s. 258-259.
- ¹⁰ *Nikt nie jest bez grzechu*, dz. cyt.
- ¹¹ S. Kanfer, *Tough Without a Gun*, Faber and Faber, London 2011, s. 124.
- ¹² E. Dmytryk, *Odd Men Out. A Memoir of the Hollywood Ten*, Southern Illinois University Press, Edwardsville 1996, s. 54.
- ¹³ Za: I. Hamilton, *Writers in Hollywood*, Carrol & Graff, New York 1991, s. 288.
- ¹⁴ S. Kanfer, *Tough Without a Gun*, dz.cyt., s. 126.
- ¹⁵ Za: T. Schatz, *Boom and Bust. American Cinema in the 1940s*, dz. cyt., s. 311.
- ¹⁶ S. Kanfer, *Tough Without a Gun*, dz. cyt., s. 126.
- ¹⁷ Wpisany na czarną listę Dalton Trumbo – jak wielu innych scenarzystów – nadal tworzył, posługując się nazwiskami figurantów i za ułamek wcześniejszej pensji. W czasie obowiązywania zakazu dostał jedyne w swej karierze Oscary – za *Rzymskie wakacje* (*Roman Holiday*, reż. William Wyler, 1953), nagrodę odebrał scenarzysta Ian McLellan Hunter, który użył Trumbo nazwiska, oraz za *The Brave One* (reż. Irving Rapper, 1956) jako Robert Rich. Hunter sam został później wpisany na czarną listę.
- ¹⁸ Jedyńm scenariuszem napisanym przez Brechta w Hollywood był *Kaci także umierają* (*Hangmen Also Die*, reż. Fritz Lang, 1943), film o wymowie antyfaszystowskiej, co było powodem wezwania go przed komisję.
- ¹⁹ Wówczas jednak człowiek wysuwający podejrzenia nie należał branży, producenci oparli się atakom, a oskarżeni mogli oczyścić się prywatnie, nie w blasku fleszy (...) w drastycznie zmiennej atmosferze powojennej oskarżali ważni ludzie ze środowiska, R. Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, dz.cyt., s. 257.
- ²⁰ Za: T. Schatz, *Boom and Bust. American Cinema in the 1940s*, dz. cyt., s. 310-311.
- ²¹ J. Herman, *A Talent for Trouble. The Life of Hollywood's Most Acclaimed Director*, William Wyler, Da Capo Press, New York 1995, s. 299.
- ²² I. Hamilton, *Writers in Hollywood*, dz. cyt., s. 293.
- ²³ P. Lev, *The Fifties. Transforming the Screen, 1950-1959*, dz. cyt., s. 70, 72.
- ²⁴ I. Hamilton, *Writers in Hollywood*, dz. cyt., s. 296.
- ²⁵ Tamże, s. 298; Elia Kazan do dziś pozostaje najsłynniejszym twórcą przesłuchiwanym przez HUAC. Za pierwszym razem odmówił podania nazwisk, co skończyło się wywieraniem na niego presji – faktycznie groził mu zakaz pracy, musiał więc dokonać wyboru: dalsza kariera czy lojalność. Skontaktował się z niektórymi ze swych znajomych, by uzyskać ich zgodę i podczas drugiego przesłuchania wymienił siedemnaście osób. Kontynuował błyskotliwą karierę, za którą zapłacił jednak dożywotnimi kontrowersjami, niesławą wokół nazwiska, niechęcią i rozczarowaniem wielu (wcześniejszy przyjaciel, Arthur Miller, nie odzywał się do niego przez dziesięć lat). Wielokrotnie potem przyznawał prawo Komisji do inwigilacji przekonań i poglądów – po raz pierwszy uczynił to kilka dni po złożeniu zeznania, w oświadczeniu gazetowym. Zapewne ten przykry gest stanowił przyczynę większej niechęci do reżysera niż samo wymuszone zeznanie.
- ²⁶ Wpisywanie na czarne listy było w Kalifornii nielegalne, stąd wybieg z klauzulami moralności.
- ²⁷ W 1960 r. na ekranie ponownie pojawiło się nazwisko Daltona Trumbo – w czołówkach *Spartakusa* (reż. Stanley Kubrick) i *Exodusu* (reż. Otto Preminger). Był to oficjalny koniec czarnych list, chociaż np. Michael Wilson i Carl Foreman czekali ponad trzydzieści lat by ich nazwiska znalazły się w czołówce *Mos-tu na rzece Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, reż. David Lean, 1957).
- ²⁸ I. Hamilton, *Writers in Hollywood*, dz. cyt., s. 285; scenariusz napisał Dalton Trumbo.
- ²⁹ S. Kanfer, *Tough Without a Gun*, dz. cyt., s. 127.
- ³⁰ Dmytryk i Scott zostali dołączeni w ostatniej chwili w związku z „Krzyżowym ogniem”, P. Lev, *The Fifties. Transforming the Screen, 1950-1959*, Berkeley-Los Angeles-London 2003, s. 66.
- ³¹ Co jeszcze bardziej ironiczne – *Krzyżowy ogień* przegrał z *Dzientelmeńską umową* (*The Gentleman's Agreement*, 1947) Elii Kazana, także przesłuchiwanego przez Komisję.
- ³² Por. *Czerwone Hollywood* (*Red Hollywood*, reż. Thom Andersen, Noël Burch, 1996).
- ³³ P. Lev, *The Fifties. Transforming the Screen, 1950-1959*, dz. cyt., s. 70.

- ³⁴ I. Hamilton, *Writers in Hollywood*, dz. cyt., s. 284.
- ³⁵ R. Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, s. 266.
- ³⁶ Por. J. Litvak w *The Un-Americans. Jews, the Blacklist and Stoolpigeon Culture*, Duke University Press, Durham–London 2009.
- ³⁷ R. Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, s. 297-298.
- ³⁸ I. Hamilton, *Writers in Hollywood*, dz. cyt., s. 297.
- ³⁹ *Nikt nie jest bez grzechu*, dz. cyt.
- ⁴⁰ R. Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, s. 265.
- ⁴¹ Za: T. Schatz, *Boom and Bust. American Cinema in the 1940s*, dz. cyt., s. 310.
- ⁴² O *Dumie marynarki* podczas przesłuchania mówił Jack Warner: *niektóre kwestie mają podteksty i podwójne znaczenia – trzeba by studiować osiem lub dziesięć lat prawo na Harvardzie, żeby je zrozumieć*, za: I. Hamilton, *Writers in Hollywood*, dz. cyt., s. 287.
- ⁴³ J. Herman, *A Talent for Trouble. The Life of Hollywood's Most Acclaimed Director, William Wyler*, dz. cyt., s. 299.
- ⁴⁴ *Między paranoją a science-fiction w Hollywood (Science-fiction et paranoïa. La culture de la peur aux Etats-Unis*, reż. Clara i Julia Kupenberg, 2011).
- ⁴⁵ Nie ze wszystkich kontrowersyjnych tematów się jednak wycofano – to na lata 50. przypadł początek kariery Sidneya Poitier, a zarazem kontynuacja filmów poruszających kwestię dyskryminacji rasowej w Stanach Zjednoczonych.
- ⁴⁶ P. Lev, *The Fifties. Transforming the Screen, 1950–1959*, dz. cyt., s. 67.
- ⁴⁷ Filmy prywatyzujące problemy społeczne i przekuwające je w indywidualne emocje często poruszały tematy zbyt kontrowersyjne dla małego ekranu, kino było więc jedynym miejscem, gdzie można było je zobaczyć.
- ⁴⁸ T. Schatz, *Boom and Bust. American Cinema in the 1940s*, dz. cyt., s. 383.
- ⁴⁹ Aktorka Madelaine Sherwood wspominała, że na widok osób wpisanych na czarną listę niedawni znajomi przechodzili ze strachu na drugą stronę ulicy, *Nikt nie jest bez grzechu*, dz. cyt.
- ⁵⁰ Brando początkowo nie chciał ponownie pracować z Kazanem z powodu jego zeznań, zmienił jednak zdanie po lekturze scenariusza; rola przyniosła mu pierwszego z dwóch Oscarów.
- ⁵¹ Paradoksalnie, scenariusz *Na nabrzeżach*, napisany przez innego przyjaznego świadka, Buda Schulberga, powstał na podstawie wspólnego projektu Kazana i Arthura Millera, *The Hook* (o związkach zawodowych w nowojorskich dokach), został odrzucony przez wytwórnię Columbia na początku lat 50. z powodu obaw o lewicowe treści; *Nikt nie jest bez grzechu*, dz. cyt.
- ⁵² Zostało to zresztą zasugerowane przez HUAC już podczas przesłuchań w 1947 r.; A. Dowdy, *The Films of the Fifties: The American State of Mind*, William Morrow and Co., New York 1973, s. 22.
- ⁵³ W *Na nabrzeżach* z kolei gangsterzy symbolizują komunistów.
- ⁵⁴ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, „Videograf II”, Katowice 2009, s. 150.
- ⁵⁵ Fakt, że to właśnie Roberta de Niro i (także grającego w *Czarnej liście Hollywood*) Martina Scorsese poproszono, by wręczyli honorowego Oscara Elii Kazanowi, wydaje się więc nieprzypadkowy (nawet pomijając to, że Scorsese był prywatnie przyjacielem i wielbicielem twórczości Kazana). Do sprawy jego zeznań przed HUAC Scorsese odnosi się w swoim dokumencie *List do Elii [A Letter to Elia, 2010]*.
- ⁵⁶ Dla przykładu – bohaterka grana przez Scarlett Johanson jest częściowo wzorowana na Lorecie Young, która faktycznie adoptowała własne nieślubne dziecko, by uniknąć skandalu obyczajowego.
- ⁵⁷ *Nikt nie jest bez grzechu*, dz. cyt.
- ⁵⁸ D. Parkinson, *100 idei, które zmieniły film*, przeł. M. Dera, Top Mark Centre, Raszyn 2012, s. 129.
- ⁵⁹ Chaplinowi pozwolono przyjechać w 1952 r. na premierę *Światel rampy (Limelight)*, pod warunkiem że złoży zeznania, na co się nie zdecydował.
- ⁶⁰ P. Lev, *The Fifties. Transforming the Screen, 1950–1959*, dz. cyt., s. 75.
- ⁶¹ Tamże, s. 86.