

Kontrowersyjna wolność

Elia Kazan w amerykańskim przemyśle filmowym

ANNA MISIAK

Wprowadzenie

Elia Kazan, jeden z najbardziej kontrowersyjnych reżyserów amerykańskich, zmarł 28 września 2003 roku. Ten syn emigrantów greckich, przybyłych do USA z Turcji, w dwojaki sposób wpisał się w amerykańską kulturę filmową i środowisko twórcze Hollywood. Z jednej strony był genialnym twórcą, któremu w swoim czasie udało się wyreżyserować wiele arcydzieł, z drugiej postrzegano go jako cynika, którego zachowania często wzbudzały niesmak nie tylko opinii publicznej, ale także jego najbliższych współpracowników i przyjaciół. Choć Kazan niewątpliwie miał nieoceniony wkład w kulturę amerykańską, bo obok pracy reżyserskiej w Hollywood odnosił także sukcesy na Broadwayu i był dosyć dobrym pisarzem, czego świadectwem było powodzenie jego utworów wśród widzów i czytelników, to pozostaje faktem, że nie zawsze był on podziwiany i szanowany, a przez większą część życia zajmował pozycję outsidera.

Część społeczności filmowej Hollywood pewnych zachowań Kazana nie tolerowała. Najpierw pojawiły się szeroko przez niego nagłościone problemy z wewnętrzną hollywoodzką cenzurą, potem jego zeznanie w Senacie Stanów Zjednoczonych na początku lat 50., które wzbudziło z jednej strony radość antykomunistów, z drugiej jednak, ze względu na podawanie nazwisk w trakcie przesłuchania, pogrzyżyło go w oczach nie tylko innych twórców, ale także wielu postronnych obserwatorów tamtych wydarzeń. Kazan do końca swoich dni pozostał człowiekiem z zewnątrz i często nie liczył się z opinią bliskich mu osób. Kierował się zawsze swoimi dążeniami i przekonaniami, wśród których uwydatniło się marzenie o wolnej i nieskrępowanej pracy twórczej.

Za tego rodzaju indywidualizm przyszło jednak słono płacić. Kazan-reżyser musiał walczyć o wolność twórczą i często potyczki takie przegrywał, bezsilny wobec nakazów wytwórni, które z kolei, choć w sposób zapośredniczony, stanowiły realizację oddolnych nacisków społecznych. W najwięcej starć z amerykańską moralnością, ciągle jeszcze w połowie XX wieku posługującą się standardami wywiedzionymi wprost z purytanizmu, Kazan był wmieszany właśnie wtedy, kiedy pracował w przemyśle filmowym. Nieustannie czuł, iż jego wolność twórcza jest w ten czy inny sposób ograniczana. O pracy nad jednym ze swoich ostatnich wielkich filmów, zatytułowanym *Ameryka, Ameryka (America, America, 1963)*, odczytywanym nieraz jako testament filmowy twórcy, powiedział: *Zrozumiałem, że w czasie moich doświadczeń z „Ameryką, Ameryką”, szczególnie podczas miesięcy spędzonych na reżyserowaniu za granicą, gdy codziennie podejmo-*

wałem kluczowe decyzje, poczułem się w pełni sobą jak nigdy dotąd. W tym filmie cała produkcja rozpoczęła się od moich dyrektyw i plan każdego dnia był uzależniony od moich życzeń. Zawsze chciałem tak pracować, być jedynym i niepodważalnym źródłem wszelkich działań. Zdałem sobie sprawę, że od tego momentu będę w stanie pracować jedynie w taki sposób. Osiągnąłem cel, do którego zawsze dążyłem: byłem sam sobie panem. Dłużej już nie mogłem współpracować z innymi¹.

Dopiero w roku 1963 Kazan osiągnął wolność twórczą. Wcześniej jego osobiste wizje w pracy nad ruchomymi obrazami były często tłumione przez rozmaite metody rozwiniętej kontroli stosowane w wielkich wytwórniach, z którymi podpisywał kontrakty.

Studyjny system produkcji filmów, jakkolwiek miał wiele niekwestionowanych zalet, był zdominowany przez wewnętrzną cenzurę, która, choć generalnie niezgodna z pierwszą poprawką do amerykańskiej konstytucji, zbierała obfite żniwo przez cały niemalże klasyczny okres istnienia kina, gdyż była aprobowana nie tylko przez producentów, ale co może ważniejsze, przez większość społeczeństwa amerykańskiego. Ta właśnie ciemna strona demokracji, gdy głosy większości obywateli popierające funkcjonowanie instytucji z gruntu niedemokratycznej stały się bardziej znaczące niż wszelkie zapisy prawne, była bolączką i problemem dla Kazana przez cały okres jego przygody z filmem.

Gdyby jedynym problemem reżysera było przeforsowanie własnej wizji w kinie, z pewnością nie odszedłby od pracy w Hollywood i dalej próbowałby swych sił w kolejnych produkcjach, podobnie jak Alfred Hitchcock, który także jako człowiek z zewnątrz w pewnym momencie całkiem nieźle nauczył się funkcjonować w restrykcyjnym systemie produkcji studyjnej². O późniejszym odejściu z kina zadecydowały w przypadku Kazana w dużej mierze czynniki polityczne. Infiltracja polityczna w Hollywood pogrążyła go w oczach wielu pracowników przemysłu filmowego. W przesłuchaniach senackich, sprowokowanych przez senatora Josepha McCarthy'ego w 1952 roku, a mających na celu rzekome wyeliminowanie aktywistów i szpiegów komunistycznych z życia społecznego Ameryki, Kazan, który w latach 30. należał do partii komunistycznej, wystąpił jako „przyjazny” świadek i podał nazwiska innych osób zaangażowanych w działalność komunistyczną. Było to posunięcie poważne, bo osoby oskarżone musiały albo podać kolejne nazwiska, albo zgodnie z ówczesną praktyką straciły prawo do pracy w przemyśle filmowym. Elia Kazan został zapamiętany jako człowiek nielojalny wobec swoich przyjaciół i jako zdrajca, który za cenę ratowania własnej skóry pogrążył innych.

Hollywoodzki system kontroli kinematografii połączony z polityką doprowadził Kazana do konfliktu z częścią społeczności filmowej. Gdy w latach 70. zaczęto potępiać publicznie makkartyzm, Kazan znalazł się w trudnej sytuacji, przestał pracować w Hollywood i zdecydował się poświęcić pisarstwu. Potępienie i niesmak przyćmiły wszystkie jego wcześniejsze osiągnięcia, a kontrowersje przetrwały lata, co potwierdziła ceremonia wręczenia nagród Amerykańskiej Akademii Filmowej z 1999 roku, kiedy to honorowego Oscara otrzymał właśnie Kazan. Część obecnych na sali gości nie wstała z miejsc podczas wręczania mu nagrody, wyrażając w ten sposób sprzeciw wobec decyzji członków Akademii³. Choć zapewne za swoją twórczość reżyser zasłużył na nagrodę, to pamięć o 1952 roku zachowała się w świadomości ludzi kina.

Ponad trzydzieści lat pracy w Hollywood pozostaje najbardziej kontrowersyjnym okresem z życia Elia Kazana, a oceny jego zachowań wahają się od skrajnie negatywnych do takich, w których pobrzmiwa nuta podziwu dla człowieka kierującego się jedynie własnym sumieniem. Powstaje pytanie: czy przyczyny istnienia tych dwóch twarzy Elia Kazana nie są raczej wynikiem nadużyć amerykańskiego systemu demokracji opiewającego wolność w pismach ideologicznych i zapisach prawnych, a w praktyce niejednokrotnie ją ograniczającego, a nie jak się często twierdzi podwójnej moralności reżysera, który skłonny był walczyć o odrobinę wolności w kinie, a w tym samym czasie potrafił wydać swoich najbliższych przyjaciół?

Walka o wolność słowa

Swoją pierwszy hollywoodzki kontrakt Elia Kazan podpisał z wytwórnią 20th Century-Fox w 1944 roku. Do przemysłu filmowego wszedł jako znany już reżyser teatralny z Broadwayu. Umowa została zawarta na okres pięciu lat i zobowiązywała go do kręcenia jednego filmu rocznie. W tym czasie większość wielkich wytwórni była zrzeszona w stowarzyszeniu Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA, od 1945 roku przemianowanego na Motion Picture Producers of America (MPPA)). Członkowie stowarzyszenia byli zobligowani do przestrzegania reguł Kodeksu Produkcyjnego⁴ będącego w mocy od lat 30. Egzekucją spisanych standardów zajmowała się specjalnie do tego powołana przez MPPDA instytucja zwana Production Code Administration, którą kierował Joseph Breen, zastąpiony na tym stanowisku w 1954 roku przez Geoffreya Shurlocka. W żargonie pracowników wytwórni PCA początkowo określano mianem Biura Breena, a potem Biura Shurlocka, uznając tym samym jej kolejnych szefów za naczelnych cenzorów Hollywood.

Oficjalnie system sprawowania kontroli i wprowadzania modyfikacji do poszczególnych filmów nazywano samoregulacją (*self-regulation*), niemniej jednak, jak wynika z dokumentów archiwalnych takich jak listy, pamiętniki, artykuły prasowe i autobiografie, dla tych, którzy musieli walczyć o swoje wizje, był on niewątpliwie cenzurą, podobnie jak wszelkie ingerencje w ostateczny kształt filmów narzucane przez same wytwórnie bądź szczególnie aktywny Kościół rzymskokatolicki ze swoją organizacją zajmującą się wyłącznie ruchomymi obrazami zwaną Legionem Przyzwoitości (Legion of Decency). W założeniu PCA miało stanowić formę hollywoodzkiej obrony przed oskarżeniami kierowanymi pod adresem filmowców o szerzenie zła w społeczeństwie. Katolicy amerykańscy już od lat 30. prowadzili bowiem wyjątkowo aktywną *krucjatę przeciwko filmowi*⁵. Legion ustanowił swój system klasyfikacji: każdy film pojawiający się na ekranach zaliczano do jednej z trzech kategorii A, B lub C, przy czym pierwsza oznaczała filmy zalecane, a ostatnia potępiane. Miało to służyć jako system wytycznych i wskazówek dla wyznawców Kościoła. Jak się okazało, sprawdzał się on znakomicie, bo filmy z grupy C zazwyczaj nie przynosiły zysków, gdyż pobożni widzowie woleli ich nie oglądać. W ten sposób wywierano nacisk na Hollywood, który nastawiony na zyski, za wszelką cenę chciał unikać kontrowersji. Cenzura wewnętrzna, z jaką zmagał się w swoim czasie Elia Kazan, miała zatem oddolne źródła.

KONTROWERSYJNA WOLNOŚĆ



Tramwaj zwany pożądaniem, reż. Elia Kazan (1951)



Różnica między pracą w teatrze a reżyserowaniem filmów była w owym czasie niebagatelna. W teatrze reżyser był twórcą od początku do końca, natomiast reżyser filmowy funkcjonował w Hollywood jedynie jako jeden z zatrudnionych w wytwórni pracowników mających jak najlepiej wykonywać swoje obowiązki za godziwą zapłatę. Kazan dotkliwie odczuł ten rozdźwięk między przygotowywaniem przedstawienia na scenę i na ekran już w czasie reżyserowania swojej pierwszej hollywoodzkiej produkcji *Drzewko na Brooklynie* (*A Tree Grows in Brooklyn*, 1945) w wytwórni Foxa. Pracę utrudniał mu niezwykle ścisły podział ról, który był regułą w ówczesnej fabryce snów.

Odwrotnie niż w teatrze, gdzie Kazan często miał możliwość konsultowania swojej wizji scenicznej z dramaturgiem, tu nie spotykał scenarzystów. Scenariuszy zwyczajowo nie zmieniano, gdyż ich treść wcześniej już była uzgodniona przez wytwórnię z pracownikami PCA. Film miał stanowić dokładne niemal odwzorowanie scenariusza. Jak zauważył biograf Kazana Thomas H. Pauly: *Studyjni eksperci mieli raczej za zadanie mówić nowo przybytemu pracownikowi, jaka jest praktyka i procedura robienia pewnych rzeczy, niż rozważać alternatywne rozwiązania przez niego sugerowane*⁶. W czasie pracy nad drogimi w owym czasie produkcjami reżyserzy byli skrupulatnie kontrolowani. Najprawdopodobniej właśnie z tego powodu *Drzewko na Brooklynie* niewiele przypomina inne prace Kazana teatralne czy filmowe. Kolektywny system produkcji nie pozwalał reżyserowi w pełni rozwinąć skrzydeł, a restrykcje studyjne ograniczały jego talent, który w debiucie filmowym ujawnił się tylko w niewielkim stopniu.

Kryzys finansowy, jaki w związku ze znacznym obniżeniem frekwencji w kinach uderzył w wytwórnię hollywoodzką już około roku 1947, okazał się zbawczy dla reżysera. Niskobudżetowa produkcja *Boomerangu!* (1947) przyniosła mu o wiele więcej satysfakcji twórczej, gdyż pozostawiono mu margines wolności. Choć przez następne dwadzieścia lat Elia Kazan będzie z upodobaniem pracował w filmie, wciąż będzie musiał się zmagać z mechanizmami kontroli. W latach 40. z tego powodu ciągle jeszcze waha się między filmem i teatrem, mimo iż pracuje w równym stopniu dla kina i dla sceny. Jego niechęć do niemal przemysłowego systemu produkcji w Foxie i kontroli filmowców, której podlegał zgodnie z przyjętymi regułami, zauważają również krytycy teatralni.

W 1947 roku w czasopiśmie „Theatre Arts” napisano: *Kazan skarży się, że kręcenie filmów ma w sobie zbyt wiele cech wspólnego przedsięwzięcia. Tylko w teatrze może poczuć się całkowicie wolny, dlatego nieustannie do niego powraca*⁷. W miarę upływu lat Kazan zaczyna się zajmować głównie filmem, ale wciąż napotyka trudności. A są one tym większe, im bliższy jest mu temat danej produkcji. W 1947 roku pozycja Kazana w Foxie jest na tyle mocna, że jego producent Darryl Zanuck pozwala mu na modyfikacje scenariusza. Kazan w pewnym sensie wygrywa z kontrolą wewnątrz studia, ale wkrótce okaże się, że musi się zmierzyć z silniejszym przeciwnikiem, mianowicie z PCA. *Dżentelmeńska umowa* (ang. *Gentlemen Agreement*, 1947) była opowieścią o dziennikarzu (Gregory Peck), który chcąc poznać sytuację amerykańskich Żydów, sam udaje, iż jest jednym z nich. Wszechobecny antysemityzm, którego bohater nie dostrzegłby nigdy bez tej gry, komplikuje jego życie prywatne. Cenzorzy nie mieli nic ani przeciwko tematowi filmu (choć wiadomo, że prezentacja postaw

kompromitujących białych amerykańskich chrześcijan nie była przez nich zazwyczaj mile widziana) ani przeciw przedstawieniu oszustwa, jakiego obiektywnie rzecz ujmując, dopuszcza się główny bohater w dążeniu do poznania prawdy. Pracownicy PCA dopatrzyli się niemoralnych elementów w prezentacji związku miłosnego głównego bohatera, który nawiasem mówiąc, jest w filmie wystawiony na próbę ze względu na eksperyment przeprowadzany przez postać kreowaną przez Gregory'ego Pecka. Najwięcej zarzutów Joseph Breen wysunął w odniesieniu do tematu rozwodu. W swoim liście do Zanucka napisał: *Nie może być żadnych sugestii istnienia niezalegalizowanego związku miłosnego waszych głównych bohaterów Phila (Gregory Peck) i Kathy (Dorothy McGuire). (...) Radzimy również, aby Kathy nie była kobietą rozwiedzioną. Może ten bohater, który jest jej byłym mężem, powinien zostać zmieniony*⁸.

Rozwód był czymś, czego katolicka publiczność nie chciała oglądać na ekranie. Breen upierał się tak długo, aż w końcu wytwórnia poszła na ustępstwa i zmieniła sporny element fabuły. Reżyser musiał się na to zgodzić.

Później jednak Kazan popadł w poważniejszy konflikt z PCA, było to jeszcze za czasów Breena. Starcie rozpętało się wokół adaptacji sztuki Tennessee Williamsa pod tytułem *Tramwaj zwany pożądaniem* (*A Streetcar Named Desire*, 1951) dla wytwórni Warnera. W 1950 roku Breen napisał do Jacka Warnera, twierdząc, że Kazan musi usunąć z filmu perwersję seksualną, nimfomanię bohaterki imieniem Blanche oraz scenę gwałtu⁹. W czasie długich negocjacji Breen zdołał przekonać reżysera do wprowadzenia niektórych poprawek, ale było to trudne, bo Kazan zawzięcie bronił swojego projektu. W wyniku nacisków wytwórni jednak musiał iść na ustępstwa, opuścić scenę gwałtu i zmienić zakończenie. Zamiast Stanleya wkładającego z uśmiechem rękę pod bluzkę swojej żony, wprowadził Stellę mówiącą do dziecka: *Nigdy już nie wrócimy, nigdy!* Reszta sztuki została obroniona i *Tramwaj zwany pożądaniem* otrzymał certyfikat w 1951 roku, a Kazan opuścił Hollywood i wyjechał do Nowego Jorku.

Wkrótce jednak wytwórnia otrzymała informację, iż Legion film potępił. Warner, znając swoje prawo do wprowadzania zmian w filmie bez porozumienia z reżyserem i scenarzystą, postanowił je wykorzystać w celu zmiany klasyfikacji Legionu na B. Kazan tak skomentował to zdarzenie w opublikowanym liście do „Timesa”: *Wiedziałem, że montażysta David Weisbart wrócił do Hollywood ze zmienioną kopią, która albo miała dostać, albo już dostała upragnioną kategorię B. Wtedy mi pozwolono go zobaczyć...*

*Mój film został pocięty, aby go dopasować do specyficznych ustaleń jakiegoś kodeksu [katolickiego – A. M.], który nie jest moim kodeksem ani nie jest kodeksem uznanym przez przemysł filmowy, ani też nie jest kodeksem większości widzów. Wydaje mi się, że widzowie – wszyscy widzowie – którym pokazano by to, co zostało wycięte z „Tramwaju zwanego pożądaniem”, dla obrony moralności katolickiej części publiczności, byliby bardzo zdziwieni*¹⁰.

W sumie bez wiedzy reżysera w filmie zrobiono dwanaście cięć, dzięki czemu usunięto cztery minuty.

Prawie każdy kolejny film Kazana przynosił problemy cenzorskie. Legion Przyzwoitości był wyczulony na jego *niskie standardy moralne*. Po weryfikacji scenariusza *Baby Doll* (1956) Shurlock napisał do Warnera: *Stwierdzamy, że zawiera on poważne nadużycia dotyczące Kodeksu Produkcyjnego. Pierwszym*



Tramwaj zwany pożądaniem, reż. Elia Kazan (1951)

z nich jest usprawiedliwione cudzołóstwo, na które wskazuje scenariusz. Drugi element stanowi nieskonsumowane małżeństwo pomiędzy Baby Doll i Archiem¹¹. Kazan przystał na niektóre sugestie, ale w jednym przypadku pozostał przy swojej wersji: Wyeliminuję wszystko, czego chce Biuro Shurlocka, poza jedną rzeczą. Jeślibym ją wyciął, to cały film byłby do wyrzucenia. (...) Nie mogę zredukować frustracji seksualnej Archiego Lee, ale mogę Cię zapewnić, że pokażę ją w sposób delikatny. (..) W ogóle, Jack, wydaje mi się, że skoro coraz mniej ludzi odchodzi od ekranów telewizyjnych i wychodzi z domów po kolacji, my musimy, my MUSIMY walczyć o wyjątkowe tematy i ciekawą ich prezentację. Jednym słowem, jesteśmy teraz zobowiązani, ABY PRZETRWAĆ, pokazywać na ekranach kin TYLKO to, czego nie da się zobaczyć w telewizji. Nasz przemysł jest w rozpaczliwej sytuacji i musimy być odważni, by walczyć o swoje życie¹².

W podobny sposób w połowie lat 50. zaczęło myśleć więcej filmowców, dlatego Shurlock miał coraz trudniejsze zadanie. Po kilku trudnych spotkaniach z twórcami *Baby Doll* PCA w końcu wydała im certyfikat, ale podobnie jak w przypadku *Tramwaju*, Legion przyznał filmowi kategorię C, wyjaśniając: *Choć film ten jest oczywistym pogwałceniem Kodeksu Produkcyjnego, to jednak ma zagwarantowany certyfikat. To wskazuje, iż administratorzy Kodeksu kompletnie lekceważą jego zapisy*¹³. Był to pierwszy w historii film, który został oficjalnie potępiony przez Legion, mimo iż posiadał aprobatę cenzury hollywo-

odzkiej. Przypadek *Baby Doll* pogłębił konflikt między PCA i Legionem Przyzwyczajenia, jeśli chodzi o filmy amerykańskie. Wcześniej w 1950 roku wystąpiła niezgodność między tymi dwiema instytucjami w związku z włoskim filmem *Złodzieje rowerów* (brak certyfikatu i B), który to przypadek filmoznawcy Leff i Simmons uznali za symptom zerwania umowy dżentelmeńskiej między katolikami, a cenzurą hollywoodzką¹⁴. Od połowy lat 50. te dwie instytucje będą w stanie wojny i często będą klasyfikować filmy jedna wbrew drugiej. Breen umiał utrzymać dobre stosunki z katolikami, Shurlock sobie z tym nie radził; często kierował się standardami przeciwnymi do tych, jakie mieli wyznawcy religii katolickiej. Inaczej niż pięć lat wcześniej Kazan obronił *Baby Doll* i nie wyraził zgody na żadne zmiany, które miałyby usatysfakcjonować Legion. Film został potępiony.

W 1960 roku Kazan znowu napotkał problemy z Legionem, który potępił jego kolejny film *Wiosenna bujność traw* (*Splendor in the Grass*, 1961). Wytwórnia już wcześniej w porozumieniu z reżyserem zaznacza na plakatach, że mogą go oglądać jedynie widzowie, którzy ukończyli szesnasty rok życia. Ale wizja potępienia przez Legion sprawia, iż zgodnie z życzeniem katolików za zgodą wytwórni wycięto scenę pływania nago. W zamian za ustępstwa film otrzymuje kategorię B. Reżyser wpadł w wściekłość, gdy się o tym dowiedział i nazwał cenzurę *obrazą dorosłych*. Choć cenzura nie zmieniła się tak szybko jak obyczaje w Ameryce, to jednak za czasów Shurlocka PCA dużo łagodniej traktowała filmy, niż miało to miejsce za jego poprzednika i to właśnie wzbudzało protesty katolików.

Elia Kazan mógł dyskutować i spierać się o swoje prawa z producentem, ale w dobie klasycznego Hollywood decyzje PCA były nieodwołalne; z samoregulacją i z cenzurą katolicką wygrać nie mógł. W swojej karierze jeszcze kilkakrotnie miał okazję przekonać się o wpływach Kościoła w Hollywood. Każdy film Kazana nosił znamiona walki o prawo do ekspresji twórczej. Był on trudnym przeciwnikiem dla hollywoodzkiego cenzora. Wkrótce jednak w jego filmowe życie wkroczyły inne interwencje z zewnątrz. W ramach studyjnego systemu produkcyjnego cenzurowano nie tylko jego dzieła. Polityka weszła w życie osobiste oraz zawodowe i podobnie jak kontrola filmu modyfikowała przekazywane treści, tak oskarżenie o powiązania komunistyczne zmodyfikowało późniejszy życiorys Elii Kazana. Mimo iż twierdził, że odszedł z Hollywood i zajął się pisaniem, gdyż potrzebował wolności, jaką mógł się cieszyć w samodzielnej pracy twórczej, której namiastkę poznał, gdy kręcił film *Ameryka, Ameryka*¹⁵, to zapewne pewien wpływ na jego decyzję miały niesnaski wciąż obecne w Hollywood i powracające echa z lat 50.

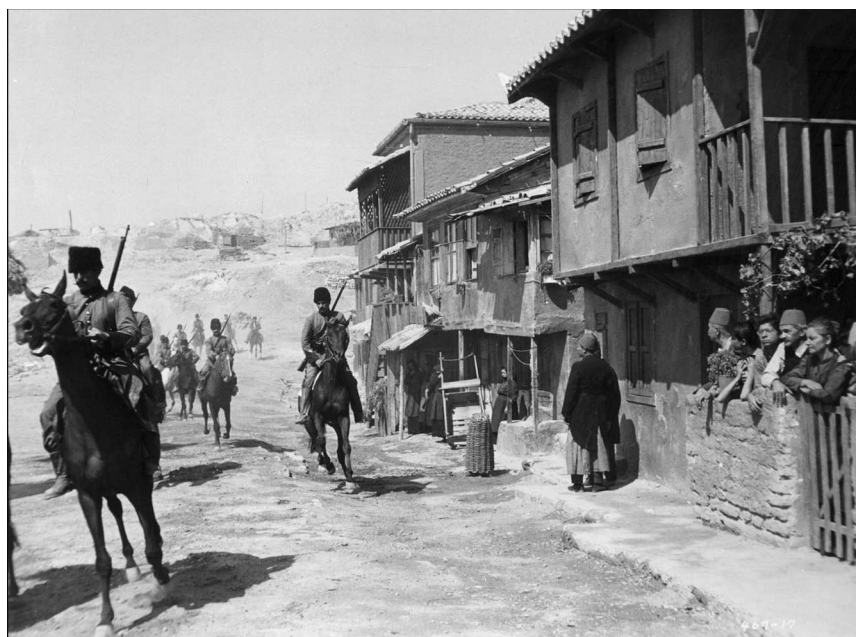
Kontrowersje polityczne

Celem PCA było dostosowanie produkcji amerykańskich do wymogów Legionu i stanowych komisji cenzorskich. Po zakończeniu drugiej wojny światowej, czyli wkrótce potem, jak Elia Kazan zaczął pracować w Hollywood, w amerykańskim przemyśle filmowym rozpoczął się okres zmian. Nadzieje na liberalizację standardów cenzorskich przyniosło przejście na emeryturę Willa H. Haysa, dotychczasowego szefa MPPDA i inicjatora stworzenia Kodeksu Produkcyjnego w 1945 roku. Przyczyniły się do tego jego konflikty z szefami wy-

twórni, którzy zmienili się w ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat. Hays miał coraz więcej trudności z egzekwowaniem swoich decyzji. W końcu ustąpił. Stanowisko szefa MPPDA objął po nim Eric Johnston, kolejny człowiek ze świata polityki w przemyśle filmowym. Gdy zaproszono go do pracy, zajmował stanowisko szefa Izby Handlu. Nie bez przyczyny to właśnie jego wybrano. Pod koniec wojny Izba Handlu była jedną z instytucji ostrzegających społeczeństwo przed komunizmem. W swoim raporcie stwierdzała, że Związek Scenarzystów w fabryce snów jest zdominowany przez komunistów. Przez Hollywood w tym czasie przeszła fala strajków. Liczono na to, że Johnston załagodzi konflikty i zmieni wizerunek filmowców, dementując ich powiązania z komunizmem. Chcąc się odciąć od starej struktury, nowy szef zmienił nazwę stowarzyszenia na Motion Picture Association of America. System pracy instytucji pozostał jednak nienaruszony, podobnie jak rola PCA. Breen dalej tkwił na swoim posterunku, a jego Biuro przetrwało jeszcze następnych dwadzieścia lat.

Obawy przed oskarżeniami o komunizm w przemyśle filmowym nie były bezpodstawne. Już dwa lata później rozpoczynają się pierwsze kłopoty. Amerykański entuzjazm po zwycięstwie wojennym wkrótce zmienił się w zaangażowanie w politykę zimnowojenną. Antykomunizm był popierany przez większość prawniczych organizacji, stowarzyszenia katolickie i weteranów wojennych. Hollywood stanął w obliczu oskarżeń o komunistyczne powiązania, a pozycja Johnstona nie zdołała odwrócić ogólnopañstwowej atmosfery nagonki od przemysłu filmowego. Jak zauważył Robert Sklar: *Prawie każdy wierzył w dobie pretelewizyjnej, że filmy mają większy wpływ na wartości w społeczeństwie niż jakiegokolwiek inne medium. Jedynie kilku obserwatorów wraz z ofiarami [polowania na komunistów – A.M.] rozpoznało, że atak na komunizm w Hollywood, jeśli się uda, osiągnie to, czego grupy nacisku domagały się od pół wieku – efektywny zewnętrzny system kontroli treści filmów i personelu*¹⁶.

Już na początku lat 40. pojawiła się w USA groźba polowania na komunistów, jednak wybuch wojny spowodował, że punkt ciężkości w poszukiwaniach wroga demokracji prowadzonych przez US House of Representatives Un-American Activities Committee (HUAC) został przesunięty na faszystów. Jednak gdy tylko skończyła się wojna, HUAC powrócił do Hollywood. Jakkolwiek Garth Jowett sugeruje, że atak na przemysł filmowy był najprostszym dla tej instytucji sposobem zdobycia popularności oraz metodą na rozpowszechnienie działalności¹⁷, to większość badaczy stwierdza, iż przyczyny tego, że to właśnie przemysł filmowy, a nie żadna inna instytucja czy branża gospodarki, znalazł się pod ostrzałem, leżały wewnątrz Hollywoodu. Problemy ekonomiczne i strajki irytowały właścicieli wytwórni. Poszukiwali oni antagonisty, który zakłócał ich działalność. Prawdziwie czy nie, podejrzenia padły na komunistów. Jesienią 1947 roku szefowie wielkich wytwórni: Jack Warner, Walt Disney i Louis B. Meyer, zdecydowali się zeznawać jako „przyjaźni” świadkowie w przesłuchaniach antykomunistycznych w Kongresie Stanów Zjednoczonych. Oprócz tego rodzaju zeznających w procesie wezmą udział także „nieprzyjaźni” świadkowie, czyli osoby podejrzane o współpracę z komunistami. Tych drugich miało być początkowo dziewiętnastu, ale doszło jedynie do jedenastu przesłuchań. W tej grupie znalazł się Bertolt Brecht, który wkrótce po zakończeniu przesłuchań wyjechał do wschodnich Niemiec. Pozostałych dziesięć osób odmówiło odpowiedzi na



Ameryka, Ameryka, rež. Elia Kazan (1963)



pytanie: *Czy był Pan związany z komunistami?* Wszystkich skazano na karę więzienia. Wyrok ten został zatwierdzony przez Kongres Stanów Zjednoczonych. Choć wiadomo skądinąd, że przyznanie się oznaczało uniknięcie kary, żaden z pytanym tego nie zrobił, gdyż potwierdzenie oznaczało podawanie nazwisk (*naming names*¹⁸). Wszyscy pozostali lojalni wobec innych podejrzanych. Dodatkowo odmowa odpowiedzi na pytania oskarżycieli stanowiła protest przeciwko polowaniu na komunistów naruszającemu ewidentnie demokratyczne prawo do wolności przekonań.

Jeszcze w czasie przesłuchań niektórzy pracownicy przemysłu filmowego protestowali przeciw nagonce. Powstała nawet organizacja aktorów (Committee for the First Amendment) próbujących przekonać społeczeństwo o bezpodstawności i niesłuszności procesów w Senacie, która oddelegowała Humphreya Bogarta i Laureen Bacall, aby wspomogli Johnstona w jego przemówieniu broniącym przemysłu filmowego przed atakami. Wkrótce jednak po wydaniu wyroku zwolennicy wolności w kinematografii pod presją pracodawców porzucili swój cel. Głośne wypowiadanie poglądów mogło się skończyć zwolnieniem z pracy, a gdy spadała frekwencja w kinach, znalezienie nowej roli w filmie mogło graniczyć z cudem. Bogart, który miał podpisany stały kontrakt z Warnerem, został zmuszony do wycofania się z walki.

Przesłuchania obfitowały w niezgodności i sprzeczne zeznania świadków „przyjaznych”. Najlepszym przykładem takich niejasności jest postawa Jacka Warnera, który w tajnym zeznaniu w maju 1947 roku stwierdził, że zwolnił z pracy tuzin scenarzystów ze względu na ich komunistyczne poglądy, a w czasie publicznych przesłuchań w październiku powiedział: *Ja nigdy nie widziałem komunisty, a nawet gdybym jakiegoś widział, to i tak bym go nie rozpoznał*¹⁹. Jakże naprawdę były zamiary osób zeznających przeciwko domniemanym komunistom i które z wielu ich sprzecznych zeznań odzwierciedlały ich poglądy, pozostało tajemnicą. Niemniej tego typu przypadki świadczą o tym, na jak śliskim, niezbadanym i nierównym gruncie HUAC formułował swoje wyroki.

HUAC zaproponował szefowi wytwórni stworzenie czarnej listy komunistów, którzy nie mogli być zatrudniani w Hollywood, ale Eric Johnston był początkowo przeciwny temu pomysłowi, uznając go za niedemokratyczny. Jednak kiedy zapadł wyrok w procesie kongresowym, a grupy nacisku zaczęły bojkotować kina i przemysł filmowy, czarna lista „Hollywood Ten” została podpisana 24 listopada 1947 roku przez członków MPAA w hotelu Waldorf-Astoria w Nowym Jorku. Od tej pory żadna ze skazanych dziesięciu osób nie mogła być zatrudniona w przemyśle filmowym. Była to pierwsza z serii czarnych list. Penetracja Hollywood w 1947 roku dopiero się rozpoczęła, a apogeum osiągnęła na początku lat 50., kiedy to Senator Joseph McCarthy rozpętał w całym kraju polowanie na komunistów. Wielu pracowników wytwórni filmowych, obawiając się represji, przyznaje się do byłego członkostwa w partii komunistycznej, wśród nich także Elia Kazan, który podaje także nazwiska innych osób zaangażowanych kiedyś w podobną działalność. Ci, którzy odmawiają zeznań, trafiają na czarne listy i na długi czas zostają wyeliminowani z przemysłu filmowego.

Kazan zeznawał dwukrotnie. Po raz pierwszy w styczniu 1952 roku wyznał przed komisją, iż faktycznie był członkiem partii komunistycznej w okresie Wielkiego Kryzysu w latach 1934-1936. Odpowiedział na wszystkie zadane mu

pytania, odmawiając jedynie podania nazwisk innych znanych mu komunistów. Wiadomo skądinąd, że reżyser opuścił partię komunistyczną zaledwie po dwóch latach od momentu wpisania się w poczet członków, ponieważ uznał, iż komuniści wykorzystują niewłaściwie swoją pozycję obrońców ludu i pod przykrywką poparcia dla równości, demokracji i braterstwa próbują objąć kontrolę nie tylko nad umysłami swych członków, ale w zamierzeniu nad całym społeczeństwem.

Po pierwszych zeznaniach Kazan znalazł się pod presją ludzi ze studia Foxa. Kierownictwo wytwórni rozpoczynało właśnie szeroką dystrybucję jego nowego filmu zatytułowanego *Viva Zapata!* (1951) opowiadającego o meksykańskim rebeliancie. Część krytyków i widzów, wbrew zamierzeniom reżysera, odczytywała ten obraz jako gloryfikację komunizmu. Szefowie w Foxie na czele z Darrylem Zanuckiem i Spyrosem Skourasem zaczęli naciskać na Kazana, iż ten powinien być podać w Senacie nazwiska swoich byłych współpracowników, aby oczyścić się z podejrzeń o zakamuflowaną działalność komunistyczną. Kiedy dodatkowo w prasie zaczęły pojawiać się artykuły potępiające milczenie reżysera w HUAC i podające szczegóły jego działalności w partii, Darryl Zanuck zaczął ostro nalegać: *Podaj nazwiska na miłość boską! Za kogo do cholery chcesz iść do więzienia? Ty będziesz siedział, a ktoś inny na pewno i tak te nazwiska poda! Kogo ty chcesz ocalić?*²⁰ Było jasne, że te próby nakłonienia Kazana do zeznań nie tyle miały na celu wyratowanie go od kary za odmowę zeznań, ile ratowanie reputacji wytwórni. Jeśli bowiem opinia publiczna uznałaby Foxa za studio przyjazne komunistom, zyski zapewne zmniejszyłyby się drastycznie. Jak wprowadzanie zmian w filmach, tak nakłanianie Kazana do współpracy z HUAC miało jeden cel: zachowanie finansowego *status quo* wytwórni.

Czarne listy miały podobny cel jak Kodeks Produkcyjny. Widzowie mieli wrócić do kin, a rząd odstąpić od zewnętrznych interwencji w Hollywood. Żadnego z tych dążeń nie udało się zrealizować. Po pierwsze w 1949 w Stanach Zjednoczonych pojawiła się telewizja i ci, którzy chcieli oglądać ruchome obrazy, nie musieli już wychodzić z domu i płacić za bilety. Po drugie proces HUAC otworzył drogę do nowych oskarżeń, które będą się jeszcze ciągnęły przez całą następną dekadę, a wraz z nimi będą powstawały coraz to nowe czarne listy. Tym samym pojawił się nowy rodzaj cenzury, nie kontroli treści filmów, ale weryfikacji nazwisk. Ta nie potrzebowała żadnej osobnej instytucji, porównanie nazwisk pracowników z czarną listą nie było pracochłonne i łatwo można je było przeprowadzić wewnątrz studia.

Elia Kazan początkowo nie wyraził woli spełnienia życzeń nalegającego Zanucka, twierdząc, iż nie ma zamiaru być zdrajcą. Wkrótce jednak dotarło do niego, że zaczyna być postrzegany jako komunista w oczach całego niemal społeczeństwa amerykańskiego, co na początku lat 50. w USA było o tyle poważne, że mogło się równać z zakończeniem jego kariery nie tylko w przemyśle filmowym, ale także w teatrze. Po dokładnym rozważeniu wszystkich za i przeciw Kazan zdecydował się na współpracę z HUAC i dobrowolnie zgłosił się na przesłuchanie już 10 kwietnia tego samego roku, tym razem podając nazwiska osób ze swojego środowiska, o których wiedział, iż miały afiliacje z komunistami. Wśród wymienionych znaleźli się także jego byli współpracownicy z Group Theatre z lat 30.: J. Edward Bromberg, Morris Carnovsky, Phoebe Brand, Clifford Odets i Pamela Miller²¹.

Przemówienie wygłoszone w czasie drugiego przesłuchania Kazan przygotował wcześniej. Włączył do niego także streszczenia swoich filmów, chcąc udowodnić, że wszystkie stanowiły raczej potępienie komunizmu niż jego gloryfikację. O *Viva Zapata!* powiedział: *To jest film antykomunistyczny*²². Dodatkowo, pragnąc oczyścić się w oczach społeczeństwa, uciekł się do tego samego zabiegu, którego użył w czasie cenzorskich problemów *Tramwaju znanego pożądanem*. Uznając prasę za najlepszy sposób komunikacji z szerszymi rzeszami społeczeństwa, dwa dni po swoim zeznaniu, 12 kwietnia 1952 roku na łamach „New York Timesa” opublikował artykuł, w którym po opisie swoich negatywnych doświadczeń z komunistami konkludował: *Nie wolno nam pozwolić, by komuniści przekonali nas, że występują w obronie tego, co zabijają w swoich krajach. Mówię tu o wolności słowa, wolnej prasie, prawach do własności, równości rasowej i ponad wszystko o prawach obywatelskich. (...) Filmy, które zrobiłem i sztuki, które wyreżyserowałem, są najlepszym dowodem moich przekonań. Mam nadzieję, że będę mógł dalej reżyserować takie filmy i takie przedstawienia*²³.

Kazan rzeczywiście, nie bez racji, był przekonany, że komunizm jest ideologią niszczycielską. Fakt jednak, że w Senacie podał nazwiska swych dawnych przyjaciół, w oczach wielu pozostaje godny nagany. Nie działał bezrefleksyjnie, choć po ujawnieniu nacisków wytwórni jest posądzany, że zrobił to jedynie w obronie własnej pozycji w Hollywood. Takie głosy pojawiły się już w kwietniu 1952 roku, kiedy magazyn „Nation” napisał: *Człowiek musi być naprawdę bardzo chcieć pracować w filmie, żeby był w stanie tak poniżyć się publicznie*²⁴.

Cenzurowanie życia filmowców i odmawianie im prawa do głoszenia dowolnych poglądów politycznych nie było jedynie inicjatywą polityków, ale znalazło szerokie poparcie w społeczeństwie, siłą rzeczy szczególnie w kręgach prawicowych. Czasami wystarczyła plotka, aby wywołać bojkot, a protestowano nie tylko przeciw filmom, w których występowali aktorzy mający komunistyczną przeszłość, bowiem szczegółowo śledzono informacje na temat reżyserów, producentów i innych pracowników przemysłu filmowego. W 1952 roku członkowie organizacji Catholic War Veterans pikietowali przed kinem w Waszyngtonie w związku z projekcjami filmu *Urodzeni wczoraj* (ang. *Born Yesterday*, reż. George Cukor, 1950), uznając na podstawie plotek, że gwiazda Judy Holliday była komunistką. Proces, który odbył się wkrótce potem, nie potwierdził tego faktu²⁵.

Paradoksy wynikające z polowania na komunistów, zwanego także *witch hunt* od porównania do szesnastowiecznego słynnego procesu czarownic z Salem wprowadzonego przez Arthura Millera w sztuce *Czarownice z Salem* (ang. *The Crucible*), były niezliczone. Ponieważ na czarnych listach znajdowali się głównie scenarzyści, szybko znaleziono sposób na obejście przepisu zakazu zatrudnienia i dalszą pracę. W Hollywood powstał czarny rynek scenariuszy. Autor za procent od sprzedaży utworu zatrudniał kogoś, kto pod swoim nazwiskiem przedstawiał jego tekst wytwórni. Przeważnie wybierano takie osoby, które też zajmowały się scenariuszami, bo ktoś przecież musiał wprowadzać poprawki sugerowane najpierw przez studio, a potem przez PCA. Czarna lista spowodowała między innymi, że Oscara za scenariusz do *Rzymskich wakacji* (ang. *Roman Holiday*, reż. William Wyler, 1953), otrzymał Ian McLellan Hunter, który jedynie pisał poprawki, prawdziwym zaś autorem był Dalton Trumbo – jeden z „Hollywood Ten”²⁶.

Elia Kazan nie był głupcem i miał świadomość, jakie mogą być konsekwencje zeznań. Czemu zatem dał się sterować producentom z Hollywood? Dlaczego naraził się na to, że potem uważano go za zdrajcę? Wiadomo przecież, że najbliżsi jego przyjaciele, a wśród nich dramaturg Arthur Miller, jeszcze przed kwietniowym przesłuchaniem wyrażali dezaprobatę dla Kazana, gdy zdecydował, że będzie podawał nazwiska²⁷. Mimo to ten wydał bliskie mu niegdyś osoby. Co nim kierowało?

Oprócz obaw o swoją przyszłość, bo przecież mógł utracić prawo do pracy w Hollywood, na jego kontrowersyjną decyzję miał wpływ przynajmniej jeszcze jeden czynnik. Elia Kazan był potomkiem emigrantów i uwiodły go amerykańskie wartości oraz ideologia demokracji. Choć odniósł sukces w USA, nadal kierował się mentalnością emigranta, zawsze miał poczucie, że musi się bardziej starać, by odnieść sukces, niż ludzie już urodzeni w Ameryce. Wysiłki te miały na celu zdobycie akceptacji społecznej, potrzebnej, by poczuć się pełnoprawnym obywatelem. Wszelkie ataki na postawę moralną emigrantów dyskredytują ich w oczach opinii publicznej i mogą doprowadzić do wykluczenia ze społeczeństwa. W latach 50. takie obawy wstrząsnęły środowiskiem emigrantów zatrudnionych w filmie, po tym jak wcześniej Charlie Chaplin został zmuszony do pozostania w Europie, a Bertolt Brecht wrócił do Niemiec. Kazan uważał Stany Zjednoczone za swoją ojczyznę i chciał w niej pozostać. Miał jednak świadomość komplikacji, jakie wynikały z jego statusu syna emigrantów. W autobiografii wspomina o tym przy okazji opisywania rodziny innego Greka, który zdołał się przebić w przemyśle filmowym – producenta Spyrosa Skourasa: *W duszy pozostali przybyszami do Ameryki z całą niepewnością, jaka jest udziałem emigrantów. (...) Często publicznie potwierdzali ich obywatelską i narodową lojalność, choć nikt jej nie stawiał pod znakiem zapytania. Kryzysy wywoływały w nich poczucie zagrożenia. Jak większość emigrantów, bronili się wtedy przez podkreślanie swojego patriotyzmu. Ja sam również nie mogłem się odciąć od tej charakterystyki*²⁸.

W dążeniu do pokazania, że jest prawym obywatelem amerykańskim, Kazan stał się zdrajcą, lecz on także padł ofiarą swoich posunięć. Po latach wyznał: *Nikt, kto zrobił to, co ja zrobiłem, jakiejkolwiek były tego powody, nie wyszedł z tego bez uszczerbku. Ja nie wyszedłem. Oto ja, trzydzieści pięć lat później, wciąż o tym myślę*²⁹. Od lat 70. Elia Kazan wielokrotnie był publicznie krytykowany za swoją postawę w okresie makkartyzmu. Większość jego adwersarzy nie zważa na to, czym kierował się w swoim działaniu i powtarza niemal dosłownie za Johnem Proctorem, wydawcą sztuk Arthura Millera, którego nazwisko jako jednego z byłych komunistów Kazan wymienił w Senacie, a który stwierdził: *Zawsze uważałem, że to, dlaczego ktoś się zachował, tak jak się zachował, może być przedmiotem studium medycznego, natomiast właściwą podstawą oceniania osoby jest to, jak się zachował*³⁰. Ci, którzy Kazanowi nie przebaczyli, odrzucają wszelkie usprawiedliwienia.

Zrozumienie sytuacji informatora czasem jednak przychodzi z najbardziej nieoczekiwanej strony. Dalton Trumbo, który bezpośrednio padł ofiarą nagonki antykomunistycznej, stwierdził: *Nic dobrego nie wynika z poszukiwania łotrów i bohaterów, czy świętych i diabłów, ponieważ takich nie było. Były tylko ofiary*³¹. Te słowa stanowią najlepsze podsumowanie procesów HUAC, najbardziej wstydliwych wydarzeń w historii amerykańskiej demokracji w XX wieku, które objęły nie tylko przemysł filmowy. Jak pokazują dalsze losy Kazana, nawet

informatorzy znaleźli się w pewnym momencie na pozycjach ofiar. Podobnego zdania jest historyk filmu David A. Cook, który wspominając erę makkartyzmu napisał: *Dla informatorów moralna katastrofa samego procesu informowania okazała się tak samo destrukcyjna jak konsekwencje bycia wpisanym na czarną listę*³². Najważniejszą jednak ofiarą była amerykańska demokracja, która przegrała w starciu z fałszywie rozumianą kontrolą społeczną i polityczną.

Zakończenie

Zanim Kazan ukończył pisanie scenariusza filmu *Ameryka, Ameryka*, w 1962 roku opublikował swą pierwszą powieść pod tym samym tytułem. Film został po raz pierwszy wyświetlony w grudniu 1963 roku. Tak książka, jak i jej ekranowa wersja były oparte na historii wuja reżysera imieniem Joe, który odbył podróż z Turcji do swojej Ziemi Obiecanej – Stanów Zjednoczonych. Bohater był jednym z anatolijskich Greków znajdujących się w tym czasie (historia zaczyna się w 1896 roku) pod panowaniem tureckim. Choć bohaterem *Ameryki, Ameryki*, najbardziej osobistego ze wszystkich filmów Kazana, nie jest sam reżyser, można się w nim dopatrywać wątków autobiograficznych. O możliwości takiego odczytania widz dowiaduje się już na samym początku projekcji. Zanim pojawiają się na ekranie pierwsze zdjęcia, słychać głos reżysera informujący: *Nazywam się Elia Kazan, jestem Grekiem z krwi, Turkiem z urodzenia i Amerykaninem, ponieważ mój wuj odbył podróż*.

Film był efektem długich poszukiwań artystycznych i równocześnie ucieleśnieniem spełnionych marzeń o wolności twórczej. Podobnie jak wuj Joe, wiedziony marzeniem o dotarciu do Ameryki, Elia Kazan w swoich doświadczeniach w przemyśle filmowym także odbył podróż. Stany Zjednoczone dla bohatera filmu są symbolem sukcesu i wolności i takie też znaczenie miały dla samego reżysera. Sen o wolności nawiedzał go przez lata. Obydwaj mieli zatem podobny cel, z tą różnicą, że wuj Joe podróżował w sensie dosłownym do realnego celu, a dla Kazana była to wędrówka w sensie metaforycznym, droga do osiągnięcia ideału. Odbył on podróż od kontrolowanego całkowicie przez wytwórnię *Drzewka na Brooklynie*, przez problemy z cenzurą i przesłuchania przed komisją HUAC, by wreszcie uzyskać pełnię wolności, pracując nad osobistym dziełem. W tym sensie osiągnął sukces. W finalnej sekwencji *Ameryki, Ameryki* wuj Joe dociera do Ellis Island w Nowym Yorku. W 1962 roku Kazanowi udaje się stworzyć takie warunki pracy, kiedy jak mówi, *sam jest sobie panem*.

Thomas H. Pauly zauważa, że cały film stanowi złożoną refleksję nad własną walką reżysera o sukces³³. Podobnie jak jego bohater Kazan musiał na swojej drodze pokonać wiele trudności, aby wreszcie stać się w pełni autorem filmowym. Tak jak młody emigrant z filmu reżyser doszedł do celu, gdyż dziś, obok Otto Premingera, jest uważany za filmowca, który bardzo wcześnie wykazywał bezzasadność istnienia Kodeksu Produkcyjnego i przyczynił się do jego obalenia. Choć potrafił się wyrwać z ryz studyjnej kontroli, wymagało to wielu ofiar z jego strony. *Ameryka, Ameryka* jest także opowieścią o poświęceniu. Wuj Joe poświęca swoje małżeństwo, aby dostać się do USA, a jakby tego było mało, w pewnym momencie, kiedy desperacja sięga szczytu, musi posunąć się do zbrodni, by móc kontynuować podróż. Zmusiły go do tego warunki, w jakich się znalazł – zabija

swego podstępного kompana, gdyż jest to jedyne racjonalne wyjście z sytuacji. Przesłuchania w HUAC mogą być widziane jako tego rodzaju poświęcenie. By poczuć się w pełni wolnym autorem swoich filmów, Kazan musiał przystać na oferowane mu warunki i przyjąć najbardziej nieetyczną, według niektórych, postawę, by móc kontynuować pracę. Była to ofiara na poczet przyszłych sukcesów, dzięki której miał dotrzeć do swojej Ameryki.

Widzowie zostawiają bohatera filmu, w momencie gdy spełnia się jego marzenie i staje na amerykańskiej ziemi. O jego późniejszych losach poinformowani są jedynie lakonicznie głosem spoza ekranu. Na tym etapie kariery, na jakim znalazł się Kazan w 1962 roku, wydawało mu się, że także odniósł sukces, w swojej podróży do wolności, lecz potem przyjdzie mu zapłacić za błędy, które wcześniej popełnił. W końcowej sekwencji filmu jego bohater mówi: *Najbardziej pragnąłbym zacząć tę podróż od nowa. To prawda. Po prostu zacząć ją od nowa*. Pozostaje nam jedynie snuć przypuszczenia, czy pragnienie otrzymania drugiej szansy w odniesieniu do biografii Kazana miałoby na celu naprawienie popełnionych błędów. Jedno wszak pozostaje pewne: Elia Kazan był reżyserem, który za wszelką cenę chciał spełnić się twórczo przez cały okres swojej hollywoodzkiej kariery. A błędy? Oczywiście, że je popełnił i ponosi za nie winę, ale jego życiorys jest dla nas w pewien sposób pouczający. Wolność w Ameryce nie zawsze jest tak doskonała i pełna, jak by tego chcieli ci, którzy wyznają wartości amerykańskiej demokracji. W połowie XX wieku okazała się ona raczej iluzoryczna, gdy człowiek, który walczył o wolność artystyczną, padł ofiarą nagonki politycznej i został uwięziony w jej ryzach.

Przypadek Elia Kazana znakomicie demonstrowa paradoks demokracji i kultury amerykańskiej, która dzięki uzależnieniu od woli większości, może mieć destrukcyjny wpływ nawet na jej najbardziej zagorzałych miłośników. Elia Kazan walczący o prawo do ekspresji twórczej z hollywoodzką cenzurą i Elia Kazan podający nazwiska przed komisją HUAC to jeden i ten sam reżyser chcący być w pełni autorem swoich filmów, którego amerykańska demokracja postawiła w obliczu tak trudnego wyboru, że musiał poświęcić swoich przyjaciół, by móc dalej tworzyć. Ani istnienie instytucji ograniczającej wolność słowa, ani stawianie ultimatum wolnemu obywatelowi nie należą z pewnością do praktyk demokratycznych. Podobnie rzecz się ma z wszelkiego rodzaju nagonkami. Makkartyzm był jedną z nich.

ANNA MISIAK

¹ E. Kazan, *A Life*, Anchor Books, Doubleday, New York 1989, s. 660.

² S. Rebello, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, Dambner Books, New York 1990, s. 78.

³ T. Jopkiewicz, *Elia Kazan*, „Film” 1999, nr 4, s. 95.

⁴ Pełny tekst Kodeksu Produkcyjnego znajduje się w: L. J. Leff i J. L. Simmons, *The Dame in the Kimono: Hollywood Censorship and*

the Production Code, Second Edition, Lexington, University of Kentucky Press, Kentucky 2001, s. 285-300.

⁵ Por. G. D. Black, *The Catholic Crusade Against Movies 1940-1975*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

⁶ T. H. Pauly, *An American Odyssey: Elia Kazan and American Culture*, Temple University Press, Philadelphia 1983, s. 96.

- ⁷ V. Stevens, *Elia Kazan*, „Theatre Arts” 31, Dec. 1947, 21, cyt za: T.H. Pauly, dz. cyt. s. 115.
- ⁸ Cyt. za: G. Gardner, *The Censorship Papers: Movie Censorship Letters from the Hays Office, 1934 to 1968*, Dodd, Mead & Company, New York 1987, s. 178.
- ⁹ Por. D. B. Sova, *Forbidden Films: Censorship Histories of 125 Motion Pictures*, Checkmark Books, New York 2001, s. 286.
- ¹⁰ E. Kazan, *Pressure problems, Director Discusses Cuts Compelled in „Streetcar Named Desire”*, „Times”, 21 października 1951, *Streetcar Named Desire*, Warner Brothers’ Archives, University of Southern California, Los Angeles, CA, USA.
- ¹¹ List Geoffreya Shurlocka do Jacka Warnera, 24 października 1955, *Baby Doll*, Special Collections, MPAA Files, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Beverly Hills, California, USA. Materiał niepublikowany.
- ¹² List Elii „Gadge’a” Kazana do Jacka Warnera, 15 listopada 1955, *Baby Doll*, Special Collections, MPAA Files, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Beverly Hills, California, USA. Materiał niepublikowany.
- ¹³ *Statements regarding „Baby Doll”*, 28 listopada 1956, *Baby Doll*, Warner Brothers’ Archives, University of Southern California, Los Angeles, CA, USA. Materiał niepublikowany.
- ¹⁴ Por. L. J. Leff i J. L. Simmons, dz. cyt., s. 165.
- ¹⁵ Por. E. Kazan, dz. cyt., s. 660-781.
- ¹⁶ R. Sklar, *Movie Made America: A Cultural History of American Movies*, Vintage Books, New York 1994, s. 257.
- ¹⁷ G. Jowett, *Film: The Democratic Art*, Little, Brown & Company, Boston 1976, s. 393-396.
- ¹⁸ Por. V. S. Navasky, *Naming Names*, Viking, New York 1980.
- ¹⁹ Cyt. za: R. Sklar, dz. cyt., s. 261.
- ²⁰ E. Kazan, dz. cyt., s. 455.
- ²¹ T. H. Pauly, dz. cyt., s. 57.
- ²² V. S. Navasky, dz. cyt., s. 203.
- ²³ V. S. Navasky, dz. cyt., s. 206.
- ²⁴ „Nation” 174 (April 26, 1952), s. 394.
- ²⁵ J. Cogley, *The Mass Hearings*, w: *The American Film Industry*, red. Tino Balio, The University of Wisconsin Press, Madison 1976, s. 429-430.
- ²⁶ Por. J. Smith, *A Good Business Proposition: Dalton Trumbo, „Spartacus”, and the End of the Blacklist*, w: *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*, red. Matthew Bernstein, Rutgers, New Brunswick 1999, s. 211.
- ²⁷ V. S. Navasky, dz. cyt., s. 202.
- ²⁸ E. Kazan, dz. cyt., s. 451.
- ²⁹ Tamże, s. 465.
- ³⁰ V. S. Navasky, dz. cyt., s. 219.
- ³¹ Tamże, s. 371.
- ³² D. A. Cook, *A History of Narrative Film*, Third Edition, Norton & Company, New York 1996, s. 457.
- ³³ T. H. Pauly, dz. cyt., s. 3.



Ameryka, Ameryka, reż. Elia Kazan (1963)