

Batóg, Włodzimierz

Niebezpieczne związki : Hollywood, Komunistyczna Partia USA i Komisja do Badania Działalności Antyamerykańskiej 1947-1951

Dzieje Najnowsze 33/1, 135-161

2001

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Włodzimierz Batóg

Kielce

Niebezpieczne związki. Hollywood, Komunistyczna Partia USA i Komisja do Badania Działalności Antyamerykańskiej 1947-1951

W drugiej połowie lat czterdziestych amerykański przemysł filmowy przeżywał okres bardzo dynamicznego rozwoju. Kino stało się jedną z najważniejszych form rozrywki powojennej Ameryki i powstającego powoli „bogatego społeczeństwa” (*affluent society*). W 1946 r. co tydzień sale odwiedzało 90 mln ludzi, wyprodukowano 378 filmów długometrażowych, Hollywood zatrudniał 132 producentów, 160 reżyserów, 264 scenarzystów, a liczba pracowników zatrudnionych przy produkcji filmów wynosiła 24 tys. Była to także bardzo dochodowa dziedzina sztuki — rok 1946 zamknął się bilansem dwukrotnie przewyższającym zyski z roku poprzedniego — wynosił 190 mln dol. Najwięcej zarobiły wytwórnie Paramount Pictures — 39 mln dol., Warner Bros. — 22 mln, Metro Goldwyn Mayer — 18 mln i Radio-Keith-Orpheum (RKO) — 12 mln dol.

Dochody przemysłu filmowego dawały 0,5% produktu krajowego brutto, a w przeliczeniu na zyski wszystkich przedsiębiorstw wypracowywał on 1,5% całości. Kino stanowiło w tamtym czasie podstawową formę rozrywki Amerykanów i szacuje się, że już w 1937 r. 75% wydatków na rozrywkę przeznaczone było właśnie na oglądanie filmów.

Produkcja i dystrybucja zdominowane były przez dwa porozumienia obejmujące najważniejsze studia filmowe. W 1929 r. powstała tzw. Wielka Piątka: Paramount, Loew's (spółka kontrolująca wytwórnię Metro-Goldwyn-Mayer), Warner Bros, Fox i RKO. Każda z nich miała własne studia i sieć ok. 3000 kin. Oprócz Wielkiej Piątki istniała również tzw. Mała Trójka: Universal, Columbia i United Artists, które przede wszystkim zajmowały się produkcją i dystrybucją. Oba porozumienia studiów ściśle współpracowały ze sobą w ramach stowarzyszenia producentów i dystrybutorów Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), istniejącego od 1922 r. W 1934 r. wytwórnie MPPDA zawarły umowę, zgodnie z którą wymieniano scenariusze i filmy, pokazywane następnie w salach „Piątki” i „Trójki”. W praktyce oznaczało to, że do produkcji i na ekrany mogły być dopuszczone tylko te obrazy, które zaakceptowane zostały przez stowarzyszenie. W szczególności zwracano uwagę, aby filmy nie zawierały nadmiaru seksu, polityki, przemocy i akcentów religijnych. Nadzorem zajmowała się kierowana przez Josepha I. Breena agenda MPPDA — Production Code Administration.

W 1945 r. istniało 18 413 kin. 25% wszystkich miejsc należało do „Piątki”, natomiast oba alianse kontrolowały 70% miejsc w kinach 92 największych miast amerykańskich, w których wyświetlano filmy na pokazach premierowych. Istniało także porozumienie dzielące USA na „strefy wpływów” poszczególnych wytwórni: Paramount kontrolował sale Nowej Anglii, Środkowego Zachodu i Południa, Fox głębokiego Zachodu, RKO i MGM — Nowy Jork i New Jersey, a Warner stany środkowe i położone nad Atlantykiem¹.

Komunistyczna Partia Stanów Zjednoczonych, istniejąca od 1919 r., nie była zainteresowana zdobywaniem wpływów w Hollywood i Kalifornii do 1934 r. Składało się na to kilka przyczyn: walki frakcyjne, ciągle reorganizacje partii i zamieszanie nimi spowodowane, koncentrowanie działalności partii na środowiskach robotniczych dużych miast przemysłowych oraz ewidentna słabość organizacyjna komunistów. Także samo środowisko filmowe nie było zainteresowane ideologią lewicy, podobnie jak hollywoodzkie związki zawodowe.

Pierwsze, nieśmiało raczej, próby zainicjowania działalności lewicowej w Kalifornii podjął Lincoln Steffens, znany dziennikarz, wslawiony opisami afer korupcyjnych nękających Amerykę na przełomie wieków. Początkowo liberał i zwolennik ruchu progresywnego, po 1908 r. bliski sufrażystkom, socjalistom i anarchistom, nawrócił się na komunizm po pobycie w Rosji w 1917 r. Przebywał w niej jeszcze kilkakrotnie, a broniąc rewolucji bolszewickiej stwierdził: „Widziałem przyszłość i to się sprawdza” („I have seen the future, and it works”). Był bardzo dobrym i przemawiającym do wyobraźni przykładem intelektualisty, który publicznie popierał radykalną lewicę. Szczególną rolę odegrał jego wspomnienie (*The Autobiography of Lincoln Steffens*), pokazujące etapy odchodzenia od ruchu progresywnego. Steffens formalnie nie należał do partii, był doskonałym przykładem tzw. fellow traveller, osoby, której z komunizmem jest „po drodze”. Po zawale serca, który przeszedł w 1933 r., wycofał się z aktywnej działalności, ale miał dość sił, aby przekształcić swoją rezydencję w Carmel (Kalifornia) w ośrodek lewicowego fermentu w tym stanie, przyciągający osoby zbliżonego pokroju m.in. dziennikarkę Annę Louise Strong, działacza związkowego Jeffa Kibre, czy komunistycznego kandydata na urząd gubernatora stanu Sama Darcy. Współwydawał także „Pacific Weekly”, pismo, które w 1932 r. przekształciło się w „Western Worker”, a następnie, w 1938 r., w „People's World”, oficjalny organ kalifornijskiej organizacji KP USA².

Polityka prezydenta Roosevelta, zmierzająca do wydostania Stanów Zjednoczonych z załości gospodarczej, uwzględniała przede wszystkim walkę z bezrobociem, które w 1934 r.

¹ D. Gomery, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, University of Wisconsin Press 1992, s. 4-13, 23; J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. VI, 1946-1953, Warszawa 1990, s. 113-114. Jako ciekawostkę można podać, że na zyski składała się również niezwykle dochodowa sprzedaż prażonej kukurydzy, która w hurcie kosztowała 3 centy, a w kinie 15. W 1947 r. 90% kin sprzedawało kukurydzę i Coca-Colę; znacznie wzrosły także uprawy — z 60 tys. akrów w 1920 r. do 300 tys. w 1948 r.; D. Gomery, *Shared Pleasures...*, s. 21.

² Lincoln Steffens (hasło) w: *Biographical Dictionary of the American Left*, ed. B. K. Johnpoll and H. Klehr, New York, Westport, Connecticut, London 1986, s. 370-371; *The Communist Party Press in the United States*, July 8, 1954, s. 11-17, 18-21, 27-33, w: *The Communist Party, USA, and Radical Organizations, 1953-1960*. FBI Reports from the Eisenhower Library, General Editors M. Naison and M. Isserman, University Publications of America, Bethesda MD, 1991, Reel 6, *Report of Subversive Activities Control Board*, H. Brownell jr., Attorney General of the United States, Petitioner, vs. Communist Party of the United States of America, Respondent. Report of the Board Presented by Mr McCarran, Washington, April 23, 1953, s. 61-64, *The American Radical Press 1880-1960*. Edited with an Introduction by J. R. Conlin, Vol. 1, Westport, Conn., 1977, s. 213-301.

sięgało 10 mln osób. W jej ramach utworzono tzw. Works Progress Administration (WPA), która miała zajmować się wdrażaniem robót publicznych i finansowaniu pomocy dla środowisk twórczych. WPA występowała jako państwowy mecenas sztuki, zatrudniając bezrobotnych aktorów, pisarzy, rzeźbiarzy do prac publicznie użytecznych w rodzaju pisania przewodników regionalnych czy do różnych zadań o charakterze studialnym. W ramach WPA działały agendy skupiające muzyków, artystów, pisarzy i aktorów. Ci ostatni działali w ramach Federalnego Programu Teatralnego (Federal Theatre Project). Największe znaczenie miał oddział nowojorski FTP, gdyż miasto to odznaczało się ogromnym zróżnicowaniem i bogactwem kulturalnym. Było również siedzibą najsilniejszego liczebnie okręgu partyjnego, a także siedzibą centralnych władz KP USA. Komunistom udało się zdobyć wpływy w nowojorskim oddziale FTP, z którego wyszli później prawie wszyscy bardziej znani hollywoodzcy komuniści.

Zadanie zorganizowania tej grupy otrzymał Victor Jerome, występujący jako V J. Jerome, odpowiedzialny w latach trzydziestych za „odcinek” kulturalny i ideologiczny KP USA. Jerome urodził się na ziemiach polskich w 1896 r. jako Jerome Isaac Romaine, następnie wyemigrował do Wielkiej Brytanii, a potem do USA, gdzie w 1944 r. zmienił nazwisko. Po studiach w New York City College wstąpił do KP USA, w której zajmował się sprawami propagandy. W 1936 r. przeniesiony został do Hollywood, gdzie przebywał przez 9 miesięcy. Komisja do Badania Działalności Antyamerykańskiej, przesłuchująca go w 1951 r., chciała wiedzieć, czy w tym czasie współpracował z Ligą Antynazistowską, wygłaszał wykłady na temat stosunku komunistów do sztuki oraz czy w porozumieniu w sekcją partii z Los Angeles prowadził werbunek prominentnych figur środowiska filmowego do organizowanej przez niego sekcji hollywoodzkiej. Jerome zasłonił się prawem odmowy zeznań (5 poprawka do konstytucji), ale przyznał, że przebywał w Hollywood 1936 i 1937 roku. Meldunek FBI z początków tego roku pokazuje, że tamtejsza komórka partyjna stawiała dopiero pierwsze kroki, próbując wy badać środowisko i zainteresować je ideologią lewicy. Federalne Biuro Śledcze identyfikowało Jerome'a jako George'a H. Shoafa i wskazywało, że interesowano się nim od 1934 r. Jednak w 1937 r. agenci Biura nie wiedzieli, na czym dokładnie polegały związki Jerome'a z kręgami filmowymi. Ustalono jedynie, że w jego mieszkaniu odbywały się spotkania gwiazd Hollywood z liderami KP USA — Williamem Fosterem, Earlem Browderem i Johnem Fordem, co wiązano z kampanią wyborczą 1936 r. Kierujący placówką FBI w San Francisco W. L. Listerman sugerował, że partia spodziewała się wsparcia finansowego ze strony komunizujących aktorów czy scenarzystów³.

Przypuszczenia Listermana były słuszne. Rzeczywiście, jednym z ważnych celów infiltracji środowiska filmowców mogły być ewentualne zyski ze składek. Ale, spoglądając na wpływowy, doskonale zorganizowany i prosperujący przemysł i ogromną popularność gwiazd, wydaje się, że partia potrzebowała także ludzi, których popularność i poglądy mogłyby zwrócić uwagę widzów na radykalną lewicę, pomagając w tworzeniu jej przyjaznego oblicza. Komuniści z pewnością dostrzegli, że aktorzy także mają sympatie polityczne i choć żaden z nich nie przyznawał się do komunizmu, to wielu miało przekonania liberalne i dlatego na pewno

³ V S. Navasky, *Naming Names*, New York 1980, s. 78; V J. Jerome, *Communist Infiltration of Hollywood Motion Picture Industry Part I*. Hearings before Committee on Un-American Activities House of Representatives, 82d Congress, 1st Session, Washington 1951, s. 56-72, W. L. Listerman, S[pecial] A[gentin] C[harge], FBI, San Francisco do H. R. Oldfield, A[ssistant] C[hief of] S[taff], G-2, Department of War, March 24, 1937, *U. S. Military Intelligence Reports. Surveillance of Radicals in the United States*, ed. R. Boehm, University Publications of America, Frederick, MD, 1984. Reel 34.

rozważano ich ewentualne zaangażowanie po stronie lewicy. Do wzmocnienia nastrojów prokomunistycznych przyczyniła się również zmiana taktyki Kominternu, który od 1935 r. propagował politykę frontu ludowego, stanowiącego zapórę przed rozwijającym się faszyzmem. Wojna w Hiszpanii dodatkowo utwierdziła komunistów w przekonaniu, że należy aktywnie przeciwstawiać się tej ideologii. Amerykańscy komuniści tymczasem dopracowali się własnej wersji polityki Międzynarodówki. Opierając się na hasła kierującego partią Earla Browdera „Komunizm to dwudziestowieczny amerykańizm”, rozpoczęli energiczną kampanię propagandową, popularyzującą komunizm w USA. Jedną z jej form było tworzenie tzw. organizacji frontowych — stowarzyszeń, których członkowie, nie należąc formalnie do partii, rozpowszechniali bliskie KP USA poglądy. Potrzebowano więc osób o znanych nazwiskach. Do realizowanego w Stanach Zjednoczonych frontu ludowego przyłączyła się początkowo tylko niewielka grupa osób z branży filmowej: hollywoodzka Liga Antynazistowska (Anti-Nazi League) i Komitet Artystów Filmowych (Motion Picture Artists' Committee). Ich działalność polegała początkowo na kwestjach, dyskusjach i samokształceniu, ale wraz z rozwojem sytuacji międzynarodowej stopniowo radykalizowała się: Liga organizowała np. bojkot wizyty syna Benito Mussoliniego, prezesa efemerycznej włoskiej spółki produkcyjnej, towarów japońskich, apelowała do prezydenta Roosevelta o ostrzejsze postępowanie wobec Niemiec, czy entuzjastycznie witała uchodzącego z Niemiec Tomasza Manna. Dlatego w 1938 r. przewodniczący Komisji do Badania Działalności Antyamerykańskiej (HUAC), kongresman Martin Dies z Teksasu, oskarżył Ligę o prokomunistyczne sympatie. Tym samym Komisja po raz pierwszy zainteresowała się tym środowiskiem⁴.

Okres 1941-1945 znacznie wzmocnił hollywoodzkich komunistów. Sympatia filmowców powszechnie lokowała się po stronie ZSRR, już nie przeciwnika, ale sojusznika, podziwianego także przez bardziej konserwatywnie nastawionych ludzi z branży. W kategoriach politycznych, społecznych, a nawet towarzyskich proradzieckie opinie były dobrze widziane i odbierane zgola jako wyraz patriotyzmu. Nic więc dziwnego, że zainteresowało się nimi także Federalne Biura Śledcze.

Raporty z lat 1942-1950 wskazują, że Biuro znało organizację KP USA w Hollywood, wiedziało, kto z poszczególnych wytwórni należy do partii, wiedziało ilu członków liczą poszczególne oddziały partyjne, kto kieruje partią, jak wysokie są dochody i jak dzielone są składki. Środowisko było więc dokładnie rozpracowane i władze bezpieczeństwa dobrze orientowały się w jego sile.

Powstanie zorganizowanej grupy komunistycznej w sercu amerykańskiego przemysłu filmowego eksperci Federalnego Biura Śledczego łączyli z pobytem V.J. Jerome'a w Hollywood i spotkaniem, które odbyło się 13 i 14 listopada 1936 r. w San Francisco. Zwołał je Harry Carlisle, członek KP USA i kierownictwa frontowej organizacji pod nazwą Liga Pisarzy Amerykańskich. W obecności znanych w środowiskach filmu osób, a także Johna Steinbecka i Uptona Sinclair'a, podjęto decyzję o zorganizowaniu hollywoodzkiej komórki partii. Sądząc po fakcie wydzielenia go z okręgu nr 13 (Kalifornia) i bezpośredniego podporządkowania Komitetowi Centralnemu w Nowym Jorku jako podokręgu, szykowano mu szczególną rolę. W 1942 r. miał on zarejestrowanych 1750 członków. W 1943 r. 21 oddziałów należących do sekcji hollywoodzkiej (Northwest Section) liczyło około 324 członków. Wytwórnie MGM, Fox, Paramount, Warner i Columbia zatrudniały 24 scenarzystów, o związkach których

⁴ J. Cogley, *Report on Blacklisting*, Part 1, *Film*, New York 1955, s. 24, 30, 35-37.

z KP USA wiedziało FBI⁵. Wpływami objęte zostały także związki scenarzystów, reżyserów, muzyków, dekoratorów i techników. O prokomunistyczne nastawienie podejrzewano w 1943 r. 30 osób z pierwszej grupy: w tym Lestera Cole'a, Paula Jarrico, Walto Salta, Edwarda Chodorova, 18 z drugiej (m.in. Ernsta Lubitscha, Franka Tuttle, Herberta Bibermana i Johna Forda) oraz 36 muzyków, 9 dekoratorów i 15 techników⁶.

W czerwcu 1943 r. organizację hollywoodzką zreformowano, najwyraźniej w klimacie odwilżowych powiewów polityki Earla Browdera, który widział partię jako radykalne, ale nieformalne i nie scentralizowane organizacyjnie skrzydło partii demokratycznej. Miała ona 14 oddziałów, obejmujących również wymienione wcześniej grupy zawodowe. Szkielet partii oparty został jednak o kryterium miejsca zamieszkania członków (tzw. *community line*), a nie jak dotychczas o sztywny schemat wykonywanego zawodu. Organizacja podzielona była na 5 sekcji — organizacyjną, spraw członkowskich, finansową, propagandową i zajmującą się kolportażem prasy. W listopadzie 1943 r. liczyła 443 członków (zarejestrowanych było jednak 319 — pozostali opłacili najwyraźniej tylko pierwszą składkę), a w grudniu 1943 r., według „źródła H”, 545 osób. Według informacji FBI w sierpniu 1944 r. Northwest Section miała 12 oddziałów i 600 członków. Wydzielono z niej grupę aktorów, którzy nie byli zmuszani do przynależności do swojej organizacji podstawowej (wtedy zwanej *club*). W styczniu 1945 r. roku utworzono z nich 13 tzw. grup kulturalnych, które skupiały 350 osób. Całością kierował John Howard Lawson (Jacob Levy), który przybył do Hollywood z Nowego Jorku w 1937 r. W ocenie FBI Lawson zajął miejsce V J. Jerome'a i wraz z Herbertem Bibermanem od 1941 r. przewodniczył komunistom w Hollywood⁷.

W styczniu 1945 roku siłę komórki hollywoodzkiej szacowano na 600 osób, natomiast w grudniu tego samego roku na 900 osób. 600 z nich reprezentowało wszystkie zawody i branże przemysłu filmowego. Z liczby tej zweryfikowano jedynie połowę, co oznacza, że 300 osób opłacało składki. Raport FBI z sierpnia 1947 r. wspomina, że grupa filmowców, ze względu na swoją specyfikę, powinna być wydzielona z innych grup zawodowych⁸.

Osoby zatrudnione w studiach i wytwórniach filmowych zrzeszone były we własnych związkach zawodowych. Ułatwiała im to przyjęta przez Kongres w 1935 r. ustawa Wagnera, korzystnie regulująca sprawy przynależności do organizacji pracowniczych. Do największych i najważniejszych z nich należały: International Alliance of Theatrical Stage Employees (IATSE), powstały w 1893 r., Conference of Studio Unions (zał. 1941 r.), związek aktorów

5 SAC, L[os] A[ngeles] do Dyrektora FBI, November 21, 1942, Communist Infiltration of the Motion Picture Industry — Internal Security C, JGF Mch 1000-15732, s. 3-6, w: *Federal Bureau of Investigation Confidential Files. Communist Activity in the Entertainment Industry. FBI Surveillance Files on Hollywood, 1942-1958*, ed. Daniel J. LEAB, University Publications of America, Bethesda, MD 1990, Reel 1, D. M. Ladd do Dyrektora, FBI, 16 September 1943, Communist Infiltration of the Motion Picture, LW: dh: em 100-138754, s. 2, 4-6, ibidem, Reel 1.

6 Ibidem; S[pecial] A[gent] [— nazwisko usunięte w oryginale — WB], LA, 8/25/43, Communist Infiltration of the Motion Picture Industry — Internal Security — C, 100-15732, s. 8, ibidem, Reel 1.

⁷ Raport [—nazwisko usunięte w oryginale — WB], LA, 2/16/44, Communist Party USA, District No. 13, Internal Security — C, 100 1763, s. 3-9, ibidem, frame 556n, SAC, LA do Dyrektora, FBI, June 3, 1944, Communist Infiltration of the Motion Picture Industry, VIP: AH 100 — 15732, ibidem, Reel 1, frame 620, Hoover do Vaughana, May 4, 1945, Communist Infiltration in the Motion Picture Industry, s. 4, ibidem, Reel 2.

⁸ SAC, LA, do Dyrektora FBI, August 5, 1947, Communist Infiltration into the Motion Picture Industry — Internal Security — C, JCE-AB 100-15732, s. 20-29, ibidem, Reel 2.

(Screen Actors Guild, zał. 1933, uznany w 1937 roku) i scenarzystów (Screen Writers Guild, zał. 1933, uznany w 1938 r.) oraz Muzyków. Również pracownicy administracyjni mieli swoje własne organizacje. W 1946 r. w Hollywood było 46 różnych związków, które skupione były w dwie federacje — wspomniane wyżej IATSE i Conference of Studio Unions (CSU). IATSE, zwane także IA, liczyło 10 tys. członków i skupiało głównie pracowników niezbędnych do prowadzenia zdjęć. Natomiast CSU, liczące ok. 7 tys. członków, miało wpływy przede wszystkim wśród techników i pracowników potrzebnych do organizacji rozpoczęcia zdjęć filmowych.

Stosunki pomiędzy związkami a pracodawcami układały się harmonijnie, ponieważ do czasu wprowadzenia ustawy Wagnera określał je kompromis zawarty w 1921 r. Na jego mocy producenci uznali 5 najważniejszych związków i wypracowali mechanizm ugody w wypadku kryzysu i sporów. Studia miały w nim lepszą pozycję, gdyż mogły zatrudniać ludzi spoza związku (był system zwany *open shop*), niwelując tym samym groźbę strajku — w każdej chwili można było zwolnić protestujących i przyjąć nowe osoby.

Związki aktorów i scenarzystów powstały jako konsekwencja konfliktu pomiędzy tymi grupami a producentami, którzy winili je za spadek zysków na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych i w 1933 r. znacznie zredukowali wynagrodzenie. Szczególnie ważny jest tu przykład związku scenarzystów, kierowanego przez Johna Howarda Lawsona. Walcząc o lepszą pozycję dla swoich członków, Lawson żądał, aby kontrakty pomiędzy studiami a autorami scenariuszy dawały tym ostatnim większy wpływ na proces produkcji obrazu. Szczególnie chodziło o powstanie organizacji związkowej scenarzystów, współpracę ze związkiem dramaturgów i innymi, skupiającymi osoby piszące dla filmu i wreszcie o możliwość udziału w zyskach z tytułu praw autorskich, przez co mieliby oni większy wpływ na ostateczny kształt scenariusza i filmu, stając się w pewnym stopniu jego współwłaścicielem⁹.

Chociaż lata wojny wytlumiły nieco konflikty między CSU a IATSE, obie organizacje nie darzyły się wzajemną sympatią, zwalczając się i ostro konkurując o wpływy. Stały się także przedmiotem rozgrywek zewnętrznych. Dotyczyło to przede wszystkim CSU, popieranej przez Amerykańską Federację Pracy (AFL), która tym samym zwalczała IA. Komuniści z kolei widzieli w CSU możliwą odskocznicę do uzyskania wpływów w kręgach filmowych, studia obawiały się ich liczebności, natomiast Herbert Sorrell, jego komunizujący przewodniczący, traktował związek jako początek własnej kariery politycznej.

Dlatego strajk, który wybuchł w 1945 r., będący przejawem wspomnianej konkurencji, należy traktować jako wydarzenie kluczowe dla zrozumienia obecności Komisji do Badania Działalności Antyamerykańskiej w Hollywood w 1947 r.

Jego przyczyną była sprawa przynależności, a raczej afiliacji związkowej dekoratorów, którzy założyli swój własny związek zawodowy w 1937 r., a w dwa lata potem uzyskali poparcie IA. Ponieważ związek nie był uznany przez Krajową Radę Stosunków Pracy (NLRB), producenci odmówili żądaniom IA w sprawie renegotjacji wynagrodzenia dla dekoratorów. Ci w odpowiedzi opuścili IA i w 1943 r. przenieśli do CSU. Także i tym razem producenci odmówili podwyżek dla dekoratorów, a do sporu wmieszał się IA, który upominał się o część związku dekoratorów nadal przy nim afiliowaną. Sytuacja zaostrzyła się pod koniec 1944 roku, kiedy Sorrell zażądał uznania dekoratorów i w razie odmowy zagroził przerwaniem pracy. Jednak mimo arbitrażu i interwencji władz federalnych konflikt zaogniał się i w rezultacie zakończył się strajkiem, do którego wezwał Sorrell w marcu 1945 r.¹⁰

⁹ *The American Film Industry*, ed. T. Balio, Madison-London 1985, s. 271-275.

¹⁰ J. Cogley, *Report on Blacklisting*, s. 60-61, L. Ceplair, S. Englund, *The Inquisition in Hollywood. Politics*

Stosunek Komunistycznej Partii USA do akcji CSU był dwuznaczny i początkowo wrogi. Wynikało to z faktu, że komuniści popierali nieformalne moratorium strajkowe, które realizowali od drugiej połowy 1941 r. Polegało ono na zawieszeniu akcji protestacyjnych w przemyśle z powodu mobilizacji wszystkich sił na potrzeby frontu i wsparcia walczącego ZSRR. W marcu 1945 wojna jeszcze trwała i partia czuła się zobligowana do przestrzegania niepisanego zakazu strajków. Branżowe pismo przemysłu filmowego, „Variety”, opublikowało apel Johna Howarda Lawsons o powrót do pracy. Natomiast po ogłoszeniu krytyki dotychczasowego sekretarza generalnego partii, Earla Browdera, przez francuskich komunistów w 1945 r. i odsunięcia go od kierowania KP USA, komuniści dokonali zwrotu i natychmiast poparli akcję Sorrella. Jeden z członków zarządu związku scenarzystów, William Pomeranc, zwrócił się nawet z apelem, aby związek zrewidował swą politykę i aktywnie udzielił wsparcia CSU. Sorrell tymczasem zaostrzył protest: widząc, że studia nie odpowiadają na jego żądania oraz zatrudniają łamistrajków z IATSE postanowił wybrać jedno z nich, aby poprzez zmasowaną akcję pikiet i demonstracji zmusić pozostałe do uległości. 5 października wytwórnia braci Warnerów stała się miejscem manifestacji i gwałtownych zamieszek z udziałem policji, ochrony wytwórni, demonstrantów oraz gazów łzawiących i armatek wodnych. W tej sytuacji związek scenarzystów wydał apel z poparciem dla CSU i zapowiedział, że w obliczu brutalności i łamania praw obywatelskich scenarzyści nie będą współpracować z Warner Bros¹¹.

Prokomunistyczne sympatie SWG znane były powszechnie, ale wiedza ta nie była wykorzystywano przeciw strajkującym. Argumentem tym posłużono się jednak, jak się wydaje, w celu zdyskredytowania kierującego strajkiem Herberta Sorrella i CSU. Padł on bowiem ze strony Roya Brewera, przewodniczącego IATSE, który dostrzegał z pewnością, że w tym sporze jego związek stoi na przegranej pozycji. Dlatego biuletyny IA wychodzące od końca marca 1945 roku ukazywały „prawdziwą” rolę Sorrella w strajku i demaskowały „rzeczywistych” beneficjentów protestu. Przypominano mu dwuznaczną postawę w czasie wojny, zbyt proradzieckie stanowisko oraz sympatie komunistyczne¹².

Ostatecznie strajk, popierany — także przez udział w pikietach — przez znaczące wtedy osoby Johna Howarda Lawsons i Lestera Cole'a, zakończył się pod koniec października 1945 r. sukcesem CSU — związek dekoratorów stał się częścią Conference of Studio Unions. Jednak rok później, w październiku 1946 r., wybuchł kolejny strajk — tym razem wywołany przez IA, który chciał objąć swą afiliacją związek stolarzy, powstały z inicjatywy Brewera w czasie poprzedniego protestu. CSU wezwała do bojkotu tego związku, gdyż składał się on z łamistrajków z 1945 r., a afiliowane przy CSU związki malarzy odmówiły malowania dekoracji wnoszonych przez budowlanych z IATSE. Tym razem przewodniczący IATSE nie wdawał się w dyskretne sugestie o kryptokomunistycznym charakterze CSU — związek poddano bezwzględnemu, zmasowanemu atakowi propagandy ze strony IA. Odnosił on spodziewany skutek, gdyż żaden hollywoodzki związek zawodowy nie udzielił nawet słownego poparcia Sorrellowi. Scenarzyści, mimo apeli i akcji pomocy, przygotowywanych przez Lestera Cole'a, również jako związek nie opowiedzieli się za CSU.

Wydaje się, że ten stan rzeczy spowodowany był zmieniającą się sytuacją polityczną w USA. Coraz silniejsze były nastroje antykomunistyczne, antylewicowe i antyradzieckie. Nie bez znaczenia były także wybory do Kongresu (5 listopada 1946 r.), które po raz pierwszy od

in the Film Community, New York 1980, s. 216-217.

¹¹ L. Ceplair, S. Englund, *The Inquisition in Hollywood...*, s. 220.

¹² J. Cogley, *Report on Blacklisting*, s. 63-64.

14 lat wygrali republikanie. Dla związkowców miało to bardzo wielkie znaczenie, gdyż wkrótce potem, w marcu 1947 r., Kongres przyjął ustawę Tafta-Hartley'a, która w opinii konserwatywnie nastawionych członków Izby ukrócić miała rooseveltowską związkokrację¹³.

Przedłużające się konflikty nie pozostały bez wpływu na zyski przemysłu filmowego. Produkowano mniej filmów, liczba widzów gwałtownie spadła, do 67 mln tygodniowo, a studia obawiały się planowanego od 1938 r. ustawodawstwa antytrustowego (zakładającego odebranie „Piątce” i „Trójce” dystrybucji, co uderzało w pozycję wytwórni w sieci kin, do nich należących) oraz zmiany warunków zawierania kontraktów z aktorami¹⁴. Przemysł odczuwał te straty i liczył się z możliwością dalszych, dlatego każdy, kto przeciwstawiał się zmianom, które mogły oznaczać początek następnych, stawał się automatycznie jego sojusznikiem. W ten sposób nastąpiło sprzężenie interesów właścicieli wytwórni i przeciwników lewicy w Hollywood. Kolejnym ważnym składnikiem tego procesu była chęć ograniczenia wpływów organizacji pracowniczych przez republikańskich kongresmanów. W momencie gdy Jack Tenney, przewodniczący kalifornijskiej stanowej komisji do badania działalności antyamerykańskiej, w przeszłości aktywny członek związku zawodowego muzyków, ogłosił, że strajki w wytwórniach były inspirowane przez komunistów, zaangażowanie izby w wyjaśnienie rzeczywistej roli komunistów w przemyśle filmowym było przesądzone. 5 marca 1947 r. Eric Johnston, przewodniczący Stowarzyszenia Przemysłu Filmowego, stwierdził publicznie, że Kongres powinien zapobiec zajmowaniu przez nich kierowniczych stanowisk w związkach zawodowych. Swą opinię powtórzył w czasie przesłuchania przez Komisją do Badania Działalności Antyamerykańskiej trzy tygodnie później, prosząc jednocześnie HUAC o ujawnienie ich roli¹⁵. W ten sposób Komisja, potraktowawszy jego słowa poważnie, trafiła do Hollywood w maju 1947 r.

¹³ Labor Management Relations Act, czyli ustawa Tafta-Hartleya z 23 czerwca 1947 r., zakładała m.in. likwidację tzw. systemu *closed-shop*, możliwość przerwania strajku przez prezydenta na drodze rozporządzenia na okres 80 dni, jeżeli odbywał się on w zakładach ważnych dla obronności lub zdrowia społeczeństwa, nakazywała ujawnienie źródeł finansowania organizacji pracowniczych, coroczne wypełnianie formularza, stwierdzającego, że osoba pełniąca funkcję w związku zawodowym, pochodzącą z wyboru, nie jest członkiem KP USA lub organizacji z nią związanej, ani nie popiera ich celu, jakim jest obalenie rządu Stanów Zjednoczonych, oraz nakładała obowiązek złożenia przysięgi lojalności wobec państwa. Zakazywała strajków pracownikom federalnym, którym groziło natychmiastowe zwolnienie w przypadku udziału w nich, a liderom związkowym udziału w kampaniach wyborczych. Do 1952 r. koszty związane z wykonaniem ustawy sięgnęły miliona dol., a 232 tys. osób wypełniło formularze lojalnościowe *Labor Management Relations Act w: Internal Security Manual. Provisions of Federal Statutes, Executive Orders, and Congressional Resolutions Relating to the Internal Security of the United States*, Senate Document No 47, Washington 1953, s. 54. P Herzog, *Communist Domination of Unions and National Security. Hearings Before the Subcommittee of the Senate Committee on Labor and Public Welfare*, 82d Congress, 2d Session, Washington 1952, s. 91. System *closed-shop* polegał na tym, że w jednym zakładzie mógł funkcjonować tylko jeden związek zawodowy, co, w przypadku gdy był to związek komunistyczny, sprzyjało partii uzyskaniu w nim wpływów i rezultacie całkowitej kontroli. Znacznie ułatwiało także organizowanie strajków, gdyż nie istniała obawa o zatrudnianie łamistrajków z innych organizacji pracowniczych i brak poparcia z ich strony.

¹⁴ K. L. Billingsley, *Hollywood Party. How Communism Seduced the American Film Industry in the 1930s and 1940s*, b.m.w. 1998, s. 175.

¹⁵ L. Adler, *The Politics of Culture. Hollywood and the Cold War*, w: *The Specter. Original Essays on the Cold War and the Origins of McCarthyism*. Ed. by R. Griffith and A. Theoharis, New York 1974, s. 245.

Nie była to pierwsza próba zbadania „prawdziwego” oblicza tego środowiska. Jako pierwszy o lewicowych inklinacjach aktorów poinformował jeden z najgłośniejszych jej współpracowników, a następnie pracowników, Joseph B. Matthews. W czasie przesłuchania w sierpniu 1938 r., opisując metody, jakimi komuniści pozyskują sympatię społeczeństwa stwierdził, że jedna z nich jest wykorzystywanie nazwisk znanych osób. Poparł to przykładem komunistycznego dziennika *Le Soir*, obchodzącego pierwszą rocznicę założenia, który otrzymał życzenia od Clarka Gable'a, Roberta Taylora, Jamesa Cagney'a, a nawet „małej Shirley Temple”¹⁶.

Komisja do Badania Działalności Antyamerykańskiej kierowana przez Martina Diesa zajmowała się nim ponownie w 1940 r., kiedy przeprowadzono serię zamkniętych przesłuchań. Zakończyły się jednak porażką, głównie za sprawą stosunku przewodniczącego, który za wszelką cenę chciał znaleźć prawdziwych czy urojonych wyrotowców. „Nie przysporzyły one uznania ani Komisji, ani sposobowi, w jaki je prowadzono”¹⁷. Kiedy więc ponownie pojawiła się możliwość bliższego spojrzenia na kręgi filmowe, HUAC skorzystała z nich z wielką ochotą¹⁸.

W maju 1947 r. podkomisja HUAC w składzie J. Parnell Thomas (republikanin — przewodniczący) oraz John McDowell (republikanin) i John S. Wood (demokrata), w towarzystwie dochodzeniowców Roberta Striplinga i Louisa Russela, przybyła do Hollywood. Jak pisał Stripling, ich celem było wezwanie i przesłuchanie Hannsa Eislera, komunizującego kompozytora zatrudnionego przez wytwórnię RKO, brata Gerhadta Eislera, którego HUAC podejrzewała o reprezentowanie Kominternu w USA. Hannsowi Eislerowi zarzucano, że Międzynarodowe Biuro Muzyczne, z którym współpracował, było organizacją związaną z Kominternem oraz że przekroczył granice USA w sposób niezupełnie zgodny z prawem¹⁹. Po krótkich przesłuchaniach Eislera i ludzi z branży filmowej w sesji zamkniętej Podkomisja wróciła do Waszyngtonu, gdzie zgłosił się do niej Eric Johnston, przewodniczący Związku Przemysłu Filmowego na rzecz Zachowania Idełów Amerykańskich (Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, MPAPAI), który obiecał pełną współpracę ze swej i związku strony w ujawnieniu wpływów komunistycznych w Hollywood. Komisja opracowała więc listę 43 osób, które zamierzała przesłuchać w wyjazdowej sesji zapowiedzianej na październik 1947 r.

Współpracę obiecało także Federalne Biuro Śledcze, które dostarczyło Komisji wskazówek, którzy spośród owych 43 świadków skłonni byliby zeznawać przeciw CSU, scenarzystom i lewicy. Kierując się opinią FBI, HUAC wyznaczyła 24 osoby, od których jako tzw. świadków współpracujących (lub „przyjaznych” kongresmanom) spodziewano się uzyskać niezbędne informacje, a FBI, wybrawszy 18 z nich, zasugerowało nawet, o czym mogliby zeznawać. Byli to przede wszystkim aktorzy należący do antykomunistycznego Związku Aktorów (Screen

¹⁶ J. B. Matthews, *Investigation of Un-American Propaganda Activities in the United States. Hearings before Committee on Un-American Activities, 75th Congress, 1st Session*, Washington 1938, s. 918.

¹⁷ D. Ogden, *The Dies Committee. A Study of the Special House Committee for the Investigation of Un-American Activities, 1938-1943*, Washington 1943, s. 213.

¹⁸ HUAC miała zamiar wrócić do Hollywood już w 1945 r. Kierujący nią czasowo John Rankin był przekonany, że Hollywood miało odegrać ogromną rolę propagandową, także na korzyść Niemców (J. Rankin, *Congressional Record*, vol. 91 (1945), s. 7372, 7386, 10033. Trzyosobowa podkomisja HUAC przeprowadziła również zamknięte przesłuchanie w tej sprawie w Los Angeles w lipcu 1945 r.

¹⁹ *Hearings Regarding Hanns Eisler. Hearings before the Committee on Un-American Activities House of Representatives, 80th Congress, 1st Session, September 24, 25 and 26, 27, 1947*, Washington DC, s. 2-50, 54-61, R. Stripling, *Red Plot Against America*, b.m.w. 1949 (reprint New York 1977), s. 58-69.

Actors Guild, SAG) oraz kierownicy wytwórni. Biuro, pismem Agenta Specjalnego R. B. Hooda z 13 września 1947 r. poleciło więc uwadze J. Parnella Thomasa i Striplinga Roy a Brewera, Bordena Chase'a, Gary Coopera, Walta Disneya, Cedrica Gibbonsa, Ruperta Hughesa, Thomasa Leo McCarreya, Jamesa McGuinnessa, Adolpha Menjou, Johna Charlesa Mofeta. Roberta Montgomery'ego. George'a Murphy'ego, Ayn Rand, Ronalda Reagana, Lełę K. Rogers, Morrisa Ryskinda, Roberta Taylora i Sama Wooda. Kilka dni wcześniej, 10 września, przygotowano scenariusz przesłuchań, określając kolejność świadków i tematykę ich wyjaśnień: Jack Warner miał zeznawać o strajku we własnej wytwórni, Louis B. Mayer o filmach *Pieśń Rosji* (*Song of Russia*) i *Tennessee Johnson*. Związkowiec Roy Brewer miał zeznawać o komunistach w IATSE, natomiast aktorzy Robert Montgomery, George Murphy i Ronald Reagan o komunistach w Związku Aktorów. Porównanie politycznej linii Związku Scenarzyistów i KP USA miał przedstawić Borden Chase. Kilka innych osób miało zaprezentować „obserwacje ogólne”, Walt Disney natomiast miał powiedzieć, że wierzy w amerykańizm, ale jest przeciwnikiem innych „izmów” (czyli komunizmu) i nie wpuści czerwonych do swej wytwórni. Podobnie reżyser Leo McCarey, który miał zadeklarować, że nie dopuści do wyprodukowania filmu komunistycznego, natomiast George Charles Moffet przedstawić analizę niektórych filmów²⁰.

Jak ogłosił w pierwszym dniu przesłuchań przewodniczący Thomas, Komisja zamierzała wykazać, że komuniści infiltrowali przemysł filmowy oraz ustalić, jakie stanowiska w przemyśle zostały poddane kontroli „elementów, których lojalność jest całkowicie po stronie obcego mocarstwa”²¹.

Zeznania świadków współpracujących były nierówne. Lela Rogers, matka znanej tancerki Ginger Rogers, pytana, dlaczego sądzi, że Clifford Odets jest komunistą, odparła: „Mam przed sobą felieton pana O. McIntyre'a z 8 stycznia 1936 w którym napisał, że [Odets] jest członkiem partii komunistycznej. Nie słyszałam, żeby zaprzeczył”. Adolph Menjou chciał się przenieść do Teksasu, gdyby komunizm dotarł do USA, a Robert Taylor odesłałby komunistów do Rosji albo innego „nieprzyjemnego miejsca”²². Warto jednak przytoczyć najważniejszą część wypowiedzi Ronalda Reagana: „Zasadniczo powiedziałbym, że najlepszym sposobem sprzeciwiania się tym ludziom [tzn. komunistom] jest dopuszczenie demokracji do głosu. W związku aktorów dopuszczamy ją, zapewniając każdemu głos i informując o wszystkim. Sądzę, tak jak Jefferson, że jeśli Amerykanie znają wszystkie fakty, nie popełnią błędu (...). Zgadzam się, że ewentualna delegalizacja partii powinna być sprawą rządu. Jako obywatel waham się i niezbyt mi się podoba delegalizacja partii z powodów ideologicznych. Ponad 170 lat przeżyliśmy w tym kraju, opierając się na zasadzie, że demokracja jest silniejsza od najazdu jakiegokolwiek ideologii. Jeśli jednak udowodni się, że jakaś organizacja jest agentem obcego mocarstwa, czy nie do końca prawowitą partią polityczną i jeśli rząd jest w stanie dowieść tego, to jest już zupełnie inna sprawa”²³.

²⁰ R. B. Hood, SAC, do Dyrektora, House Committee on Un-American Activities, 9-13-47; Possible Schedule of Witnesses, 9/10/47, *FBI File on the House Committee on Un-American Activities*, ed. Kenneth O'Reilly. Wilmington, Delaware, b.r.w., Reel 3.

²¹ *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry, October 20-24, 27-30, 1947, House of Representatives, 80th Congress, 1st Session*, s. 3.

²² L. Rogers, *ibidem*, s. 231, A. Menjou, *ibidem*, s. 107, R. Taylor, *ibidem*, s. 170.

²³ R. Reagan, *ibidem*, s. 217.

Komisja, chcąc wykazać, że Hollywood produkował jednak filmy proradzieckie na prośbę Białego Domu²⁴, przyjrzała się niektórym z nich. Apel prezydenta Roosevelta do wszystkich obywateli USA o wysiłek wojenny w ramach swych możliwości odczytany został przez HUAC jako zachęta dla komunistów — filmowców czy scenarzystów do realizowania i manifestowania swych poglądów w możliwy dla nich sposób — tzn. za pomocą filmu. Zakładano również, że jako związani dyscypliną partyjną powinni się dostosować do obowiązującej wtedy polityki KP USA — wspierania ZSRR. Dlatego producenci musieli się tłumaczyć z kilku filmów, które wzbudziły zastrzeżenia kongresmanów. Jack Warner odpierał ataki Roberta Striplinga, że *Moja misja do Moskwy* (*Mission to Moscow*, 1943), która powstała w jego wytwórni, miała cel propagandowy i kryptokomunistyczny, gdyż przedstawiała zbyt wyidealizowany obraz ZSRR. Wyjaśniał, że produkcja obrazu podyktowana była nakazem chwili, podobnie jak np. produkcja statków typu Liberty, przewożących dostawy Lend Lease m.in. do Związku Radzieckiego. Film oparto także na relacji ambasadora amerykańskiego stolicy Związku Radzieckiego Josepha Daviesa i, jak stwierdził Robert Stripling „miał aprobatę rządu”. Tym samym dochodzeniowiec Komisji chciał zasugerować, że administracja Roosevelta tolerowała i propagowała przekonania komunistyczne²⁵.

Ayn Rand z kolei przypuściła zdecydowany atak na inny film, *Pieśń Rosji* (*The Song of Russia*, 1942), który oskarżyła o kłamliwe przedstawianie radzieckiej rzeczywistości. „O chorobę” przyprowadziła ją scena, przedstawiająca amerykańskiego kompozytora grającego hymn amerykański w sali udekorowanej sierpem i młotem, Moskwa miała zbyt eleganckie ulice, budynki i metro, a ludzie nie mogli mieć prywatnych radiodbiorników. Rolnik, pokazujący Amerykaninowi traktor, nie powiedział, że jest on własnością kołchozu. Irytowało ją także pokazanie Rosjan jako zwykłych, szczęśliwych i cieszących się życiem mieszkańców ZSRR. Wrażenia Rand wywołały nawet odruch niedowierzania u bardzo konserwatywnych kongresmanów jak John Wood czy John McDowell, kwitujących je sceptycznymi pytaniami. Natomiast Louis B. Mayer, właściciel wytwórni, która wypuściła *Pieśń Rosji*, nie wahał się stwierdzić, że miał on faktycznie przyjazny wobec Rosji wydźwięk, o czym wiedzieli doskonale rządowi cenzorzy. Przypomniawszy też, że w momencie gdy film trafił na ekrany, USA i ZSRR byli sojusznikami²⁶.

Północna Gwiazda (*North Star*, 1943) był kolejnym obrazem, któremu postawiono podobne zarzuty. Ponieważ jednak żaden z przesłuchiwanym nie miał z nim bezpośredniego związku, komisja zadowolila się opinią Jamesa K. McGuinnessa, odpowiedzialnego w MGM za dopuszczenie scenariuszy do realizacji, który kategorycznie stwierdził, że był to film proradziecki²⁷.

Po grupieświadców współpracujących Komisja wezwała do Waszyngtonu pozostałe osoby, które podejrzewano o przynależność do KP USA. Ich wybór nie był specjalną niespodzianką — prawie wszyscy w latach trzydziestych mieli problemy z wewnętrzną nieformalną cenzurą

24 „It has also been charged that this film had the tacit approval, if not the request, of the White House” — tak sugerował Jackowi Warnerowi Robert Stripling, który opierał na jego wcześniejszych, niejawnych zeznaniach. Produkcji przyglądał się także sam ambasador Davies, a ingerencji innych czynników Warner nie chciał potwierdzić, ibidem, s. 34-35, 39.

25 J. Warner, ibidem, s. 10, 38-39. Całe przesłuchanie Jacka Warnera, ibidem, s. 7-54.

26 A. Rand, ibidem, s. 83-84, 85-86, L. B. Mayer, ibidem, s. 71, 74-76. McDowell np. zapytał Rand: „Czy oni się nie uśmiechają? Nie zachowują się tak jak Amerykanie? Nie odwiedzają teściowej po drugiej stronie ulicy?”, ibidem, s. 90.

27 J. K. McGuinness, ibidem, s. 138

wytwórni, wspomnianą już Production Code Administration. Pierwszy zeznawał John Howard Lawson. On sam i pozostali wezwani przez oblicze HUAC postanowili nie odpowiadać na główne pytanie, będące jakby mottem ich wystąpienia: „Czy jest pan, lub kiedykolwiek był, członkiem Komunistycznej Partii Stanów Zjednoczonych?” Lawson lawirował, udzielał odpowiedzi nie na temat i posługując się Kartą Praw, próbował przekonać HUAC, że pytanie to dotyczy sfery poglądów, czym zarzucił jej ingerencję w prywatność obywateli. Ponieważ prowadzący przesłuchanie Stripling nie uzyskał od Lawsona żadnych konkretnych wyjaśnień, przewodniczący Thomas zwolnił go, a drugi dochodzeniowiec komisji, Louis Russell, przedstawił dossier scenarzysty, sporządzone przez HUAC na podstawie prasy komunistycznej i przesłuchań z 1940 r. Była to m.in. jego legitymacja członkowska za 1944 r. (nr 47275), a także szczegółowy wykaz różnorodnych kontaktów, jakie Lawson utrzymywał z komunistami lub organizacjami frontowymi²⁸. Na ich podstawie można stwierdzić, że w istocie angażował się on w działalność komunistyczną.

Z podobną reakcją na to samo pytanie Komisja spotkała się ze strony pozostałych świadków, nazywanych już potocznie „Dziesiątką z Hollywood”: scenarzysty Alvaha Bessie'a, reżysera Herberta Bibermana, scenarzysty Lestera Cole'a, reżysera Edwarda Dmytryka, aktora Ringa Lardnera jr., scenarzysty Alberta Maltza, scenarzysty Sama Ornitz, producenta Adriana Scotta i scenarzysty Daltona Trumbo. Również w ich przypadku Louis Russell odczytał do protokołu posiadane na ich temat informacje²⁹.

Dla „Dziesiątki” przesłuchania skończyły się fatalnie, ponieważ zawiodła przyjęta przez nich taktyka sprowadzenia przesłuchania do spraw światopoglądowych i opór wobec normalnie stosowanej w czasie przesłuchań kongresowych procedury. Świadkowie nie zgadzali się na powołanie się na piątą poprawkę do konstytucji, dotyczącą samooskarżenia i możliwości odmowy składania zeznań przeciwko sobie. Zirykowany Kongres 24 listopada zdecydował o wytoczeniu im sprawy karnej za obrazę Izby. Zawiązany dla ich obrony Komitet Pierwszej Poprawki (Committee for the First Amendment), w skład którego wchodził Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Myrna Loy, Judy Garland, Gregory Peck, James Stewart, Rita Hayworth, Ava Gardner, Frank Sinatra, Humphrey Bogart i Laurene Bacall wycofał się z poparcia dla oskarżonych. Sprawa sądowa ich kolegów mogła być istotnym powodem załamania się zawodowej solidarności, ale ważniejsze było z pewnością *Oświadczenie z Hotelu Waldorf (The Waldorf Statement)* wydane 3 grudnia 1947 r. przez zebranych w tym hotelu 50 czołowych decydentów przemysłu filmowego. Stwierdzono w nim, że skupieni w Stowarzyszeniu Producentów Przemysłu Filmowego producenci nie zatrudnią nikogo, kto nie złoży publicznej deklaracji, że nie należy do partii komunistycznej, oraz nikogo, kto „jest członkiem jakiegokolwiek organizacji lub grupy, która popiera obalenie rządu Stanów Zjednoczonych siłą lub przemocą”³⁰.

Wymierne rezultaty nieoczekiwanie zakończonych przesłuchań³¹ okazały się raczej skromne. Niewątpliwie Komisji udało się przestraszyć hollywoodzkich komunistów i skutecznie

²⁸ J. H. Lawson, *ibidem*, s. 293-295, L. Russel, *ibidem*, s. 296-304.

²⁹ D. Trumbo, *ibidem*, s. 329-341, L. Russel, s. 341-342; A. Maltz, s. 363-367, L. Russel, s. 370-382; A. Bessie, s. 383-388, L. Russel, s. 388-392; S. Ornitz, s. 402-405, L. Russel, s. 405-411, H. Biberman, s. 412-414, L. Russel, s. 415-418; E. Dmytryk, s. 459-462, L. Russel, s. 462-464; A. Scott, s. 466-468, L. Russel, s. 468; R. Lardner, s. 479-482, L. Russel, s. 483-486, L. Cole, s. 486-488; L. Russel, 489-491.

³⁰ *The Waldorf Statement. December 3, 1947*, w: W. Klingaman, *The Encyclopedia of the McCarthy Era*, New York 1996, s. 431. D. B. Jones, *Communism and the Movies. A Study of Film Content*, w: J. Cogley, *Report on Blacklisting*, s. 196-223.

³¹ Zostały one właściwie przerwane, z obietnicą wznowienia po kilku tygodniach (Richard M. Nixon,

zamknąć im drogę do dalszej kariery. Przesłuchania wykazały także, że wśród ludzi filmu, przede wszystkim scenarzystów, rzeczywiście byli komuniści lub zwolennicy lewicy. Wywołały one jednak fatalny oddźwięk i echa prasowe, gdyż mimo porażki „Dziesiątki” na sali, udało się stworzyć wrażenie, utrwalone następnie w mediach, wspomnieniach i komentarzach, że w rzeczywistości HUAC badała poglądy, a nie czyny. Sprzyjało temu zbyt emocjonalne traktowanie przez przewodniczącego Thomasa świadków niewspółpracujących oraz skupienie się na organizacyjnej przynależności np. Lawsona, a nie na jego konkretnej działalności. Gdyby nie popełniono tego błędu, odmowa odpowiedzi pogrążyłaby składającego wyjaśnienia. Komisja najwyraźniej zaczęła przesłuchania od niewłaściwego końca, chcąc za wszelką cenę zdobyć potwierdzenie o przynależności do partii i zapominając o przyjętych założeniach. Tym samym wiarygodne materiały odczytane przez Russella do protokołu przeszły nie zauważone. Nie najlepiej poprowadzono także przesłuchania świadków współpracujących. Również brak raportu końcowego (jego złożenie jest obowiązkiem każdej komisji po zakończeniu przesłuchań) jest swoistym przyznaniem się do porażki. Kongresmani zaskoczeni zostali również konsekwentną postawą „Dziesiątki”, która, jak pisze Stephen Vaughn, wynikała nie tylko z podobnych poglądów społecznych czy krytyki systemu ekonomicznego Hollywood, ale także z pochodzenia 6 z 10 przesłuchiwanym³².

Kiedy w wyniku wyborów kongresowych w 1950 r. powołano HUAC Kongresu 82 kadencji i widoczne w niej zmiany określiły także nowe priorytety tej agendy Kongresu. Nowy kierownik działu wyszukiwań Komisji (Chief of Research), Raphael I. Nixon, który przyszedł na miejsce Roberta Striplinga uznał, że analiza treści filmów była błędem, a należało się skupić raczej na prestiżu, pozycji i pieniądzach hollywoodzkich komunistów. Taki był cel przesłuchań w 1951 r. Także i w tym przypadku oparto je na zeznaniach „świadków współpracujących”, którzy nauczeni przykładem bezrobotnych kolegów, woleli złożyć wyjaśnienia, niż stracić pracę. Było ich 58 z łącznej liczby 110, których powołano przed komisję.

Komisja sądziła, że na podstawie uzyskanych od nich informacji uda się obronić 4 przyjęte przez nią założenia: 1) że partia potrzebowała poparcia „wielkich” nazwisk, a takie najłatwiej można było znaleźć wśród ludzi najszerzej pojętej elity kulturalnej i intelektualnej; 2) że Hollywood było dogodnym miejscem do uzyskania wpływu na związki afiliowane przy Amerykańskiej Federacji Pracy działające w studiach i wytwórniach filmowych; 3) że przez bezpośredni dostęp do procesu tworzenia filmu możliwe było usuwanie lub neutralizowanie ewentualnej propagandy antykomunistycznej; 4) że partia zyskiwała także specjalistów od reklamy, propagandy, którzy mogliby pracować na jej potrzeby.

Założenia HUAC szybko zweryfikowała rzeczywistość. W raporcie rocznym z działalności Komisji za 1951 r. uznano, że chociaż przesłuchania z 1947 r. zmniejszyły wpływ pieniędzy od „komunistów i fellow travellersów”, to w dalszym ciągu jest on znaczny — szacowano go na milion dolarów pochodzących tylko od organizacji frontowych. Poza próbą ukrócenia tego procederu dochodzenia koncentrowały się na ujawnianiu rzeczywistej liczby członków KP USA w przemyśle filmowym, a w perspektywie miały za zadanie wypracowanie sposobu zablokowania partii dostępu do telewizji. Natomiast raport roczny za rok 1952 wskazuje, że

Congressional Record, vol. 93 (1947), s. A4278). Tłumaczyć to można obawą HUAC przed spodziewanymi demonstracjami komunistów w Waszyngtonie przeciwko przesłuchaniom i negatywnymi komentarzami prasowymi, który wytykały Komisji zapędy inkwizytorskie.

³² S. Vaughn, *Political Censorship During the Cold War. The Hollywood*, w: *Movie Censorship and American Culture*, ed. F. Couvares, Washington and London 1996, s. 246, 249.

„zawartość filmu mogła być poddana wpływom i stać się środkiem propagandy”. W wyniku przesłuchań ujawniono, że 288 osób „zostało zidentyfikowanych jako obecni lub byli członkowie partii komunistycznej” przez 30 świadków współpracujących³³.

Z zeznań Edwarda Dmytryka złożonych 25 kwietnia 1951 r. wynika, że cele, jakie stawiała sobie KP USA, były trojaki i po części zbieżne z przedstawionymi powyżej. Poza prestiżem i możliwością wpływu na treść filmów świadek wspominał jeszcze bardzo ważny, jego zdaniem, czynnik, jakim była możliwość uzyskania pieniędzy od bogatych sympatyków. Służyły temu obiady, przyjęcia, spotkania z różnymi osobistościami itp. Wprawdzie jednostkowo nie były to duże kwoty, ale rozłożone w czasie i zbierane od wielu osób dawały w sumie pokaźny kapitał. Z jego wyjaśnień nie można jednak wyprowadzić wniosku o próbie ingerowania w pracę reżyserów czy scenarzystów w sposób, który nosiłby znamiona działalności wyrotowej. Usiłowania takie podejmowano bardziej delikatnymi metodami, pozyskując do współpracy scenarzystów, którzy, wrażliwi na ludzką krzywdę, mogliby przedstawić ją w formie artystycznej. Dlatego tak ważne były organizacje frontowe, które nie używając bezpośrednio haseł komunistycznych, odgrywały w praktyce tę samą rolę, przyciągając do swych szeregów znanych ludzi. Dmytryk zauważył także, że było to wygodne dla samych członków, którzy, choć uważali się za komunistów, mieli możliwość wyboru i większą swobodę jako nie związani dyscypliną partyjną. Oświadczenie Elii Kazana, złożone podczas niejawniej części przesłuchań wymienia cztery zadania stawiane aktorom-członkom partii: rozwijać własną edukację marksistowską, udzielić pomocy partii w przeniknięciu do Stowarzyszenia Równości Aktorskiej, wspierać różne organizacje frontowe, oraz przejąć Group Theatre i uczynić ją organem komunistów. Również Harold J. Ashe, publicysta niezależny, w zbliżony sposób określił cele partii, dodając jednocześnie rekrutację nie tylko znanych postaci, ale pojmowaną w dosłownym tego słowa znaczeniu oraz zbudowanie jednego, silnego związku zawodowego w Hollywood. Jego zdaniem wpływ na treść filmów powinien być rozumiany jako takie kształtowanie ich treści, aby nie zawierały akcentów antykomunistycznych i były przychylnie partii. Jako przykład Ashe podał *Blokadę* (*Blockade* 1938), do której scenariusz napisał Clifford Odets, obraz poświęcony wojnie domowej w Hiszpanii. Użyte w filmie chwytły propagandowe stosowane były potem wielokrotnie przez Rosjan i jednego z niemieckich reżyserów. Jego zdaniem fakt, że film ten wszedł do produkcji, a potem na ekrany, nie wynikał z niedbałości producentów, lecz ze starannie zaplanowanego i wykonanego przez komunistów posunięcia, przy jednoczesnym braku czujności antykomunistów³⁴.

W odniesieniu do wspomnianego przez Kazana punktu pierwszego aktorzy zajmować się mieli rozprowadzaniem literatury komunistycznej, czytaniem jej i dyskutowaniem zawartych w nich treści w grupach. Przejęcie Stowarzyszenia Równości Aktorskiej miało się dokonać pod kierunkiem Roberta Reeda według typowego schematu roszczeniowego, a więc żądania wynagrodzenia w czasie „martwego sezonu”, okresu przygotowywania przedstawienia i prób. Dalekosiężnym zamiarem było wypromowanie kilku osób, które mogłyby w późniejszym czasie kierować związkiem. Udało się wprawdzie uzyskać wynagrodzenia, ale przejęcie zwią-

³³ *Annual Report of the Committee on Un-American Activities for the Year 1951*, Washington, February 17, 1952, s. 7-8. *Annual Report of the Committee on Un-American Activities for the Year 1952*, Washington, December 28, 1952, s. 40-41.

³⁴ E. Dmytryk, *Communist Infiltration of Hollywood Motion Picture Industry. Hearings Before the Committee on Un-American Activities House of Representatives, 82d Congress, 1st Session*, Washington 1951, s. 411, 418-419; H. J. Ashe, tamże, s. 1435-1436.

ku zakończyło się niepowodzeniem. Pomoc dla organizacji frontowych polegała na przygotowaniu i wystawianiu przedstawień „społecznie zaangażowanych”, które odnosiły się w jakiś sposób do bieżących wydarzeń. Kazan na przykład wystawił *Dymitrowa*, sztukę opowiadającą o procesie i uwięzieniu przywódcy bułgarskich komunistów w Niemczech. Spektakl miał spore powodzenie, choć zrealizowany został z myślą o widzach będących członkami organizacji wspierających KP USA. Kazan prowadził także zajęcia dla związanych z partią adeptów sztuki aktorskiej i reżyserskiej w Lidze Teatrów Robotniczych. Działania te trwały w latach 1935-1936, po czym reżyser zdecydował się na zerwanie z partią³⁵.

O możliwy wpływ na treść filmów komisja pytała Richarda Collinsa, znanego scenarzystę *Pieśni Rosji* i członka partii komunistycznej w Hollywood, doskonale zorientowanego w jej wewnętrznych niuansach i zawiłościach. Jego opinia dowodzi, że nacisk na scenarzystę lub producenta, aby wypuścić film jawnie komunistyczny był właściwie niemożliwy. O kształcie filmu nie decydują ani reżyser, ani scenarzysta, tylko producent (czyli studio), dla którego jedynym kryterium jest zysk. Dodanie kilku linijek np. o postępie nic nie znaczyło, ponieważ publiczność nie rozumiała ani nie znała ich znaczenia i pochodzenia. Lester Cole wplótł kiedyś do scenariusza zdanie wypowiedziane przez hiszpańską komunistkę Dolores Ibarruri („lepiej umrzeć stojąc, niż żyć na kolanach”) i nie spowodowało to żadnej reakcji widzów, ponieważ nikt nie wiedział, kto był jego autorem, ani w jakim kontekście historycznym ono się narodziło.

Jak silny jest wpływ osoby finansującej przedsięwzięcie filmowe Collins wykazał na przykładzie *Pieśni Rosji*, która powstała właściwie na zamówienie Louisa B. Mayera, właściciela Metro-Goldwyn-Mayer. Stwierdził on, że produkuje się wojenne filmy o Francji i Anglii, natomiast nie ma żadnego filmu o Rosji. Mayer przewidywał zresztą kłopoty w czasie produkcji filmu i poważnie obawiał się negatywnych konsekwencji finansowych. Idea filmu była prosta — Ameryka i Rosja mają wspólnego przeciwnika, którego muszą pokonać. Collins stwierdził także, że nikt z osób bezpośrednio zaangażowanych w proces tworzenia filmu nie należał do partii: ani właściciel wytwórni, ani główny producent Katz, a reżyser Gregory Ratoff był „białym” Rosjaninem. Jedyne Paul Jarrico, współscenarzysta, był członkiem KP USA. Nakręcenie filmu miało tylko jeden cel — pieniądze³⁶.

Potwierdza to także inny zeznający przed Komisją scenarzysta — Martin Berkeley — wymieniony w zeznaniach Richarda Collinsa jako członek KP USA. Była to informacja zgodna z prawdą, gdyż Berkeley należał do partii od 1936 do 1943 r., pracując jako autor scenariuszy dla różnych wytwórni Hollywoodu. Jego zdaniem najważniejszymi zadaniami stawianymi przez partię było zbudowanie silnego związku zawodowego reżyserów oraz przejście IATSE. Wynikałoby z tego, że komuniści faktycznie liczyli na możliwość umieszczenia w filmach treści dla nich wygodnych. Zdaniem świadka żaden z filmów wyprodukowanych w Hollywood nie zawierał treści jawnie komunistycznych. Jedyne wyjątek to *Blokada*, obraz zły pod względem reżyserii i scenariusza. Pogląd Collinsa, że o ostatecznym kształcie filmu decyduje zbyt wiele osób, a więc wpływ pojedynczego aktora, scenarzysty, a nawet producenta nie jest możliwy, znajduje w jego wyjaśnieniach całkowite poparcie. Berkeley stwierdził także, że czynnikiem decydującym o zaangażowaniu się partii w tych kręgach były pieniądze i prestiż³⁷.

Niewątpliwym sukcesem KP USA w Hollywood było wciągnięcie w swe szeregi osób liczących się w ówczesnym świecie kultury. Wykazały to przesłuchania w roku 1947, na które

35 E. Kazan, *Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry*, s. 2409-2410.

36 R. Collins, *ibidem*, s. 234-236.

37 M. Berkeley, *ibidem*, s. 1602-1603

ściągnięto do Waszyngtonu sławy kina lat trzydziestych i czterdziestych. Edward Dmytryk wymienił jeszcze kilka innych osób, o ustalonej reputacji, które zaangażowały się w działalność komunistyczną. Było to zaledwie siedmiu spośród 225 reżyserów należących do związku zawodowego reżyserów — Screen Directors Guild — Frank Tuttle, Herbert Biberman, Jack Berry, Bernard Vorhaus, Jules Dassin i on sam (reżyser nie podał nazwiska siódmej osoby). Jednak ich obecność nie mogła znacząco wpłynąć na kierownictwo żadnego z liczących się studiów filmowych, koncentrując się raczej na związkach zawodowych. W przypadku osób związanych i bezpośrednio zaangażowanych w proces powstawania filmu wymienić należy Screen Writers Guild, w którym działali John Howard Lawson, Lester Cole, Gordon Kahn, Ring Lardner, Dalton Trumbo. Jednak także wyjaśnienia Dmytryka potwierdzają przytoczoną wyżej opinię Collinsa o nikłym wpływie komunistów na treść filmów. Reżyser, członek partii, polecił wprawdzie przerobić scenariusz jednego z filmów (*Na tropie zbrodniarza*; tyt. oryginału *Cornered*, 1945) jego autorowi, ale wynikało to z jego ewidentnych usterek warsztatowych, a nie ideologicznej poprawności. Urażony autor odwołał się do poparcia innych członków, którzy odbyli coś w rodzaju śledztwa w sprawie zajścia. Atakujący Dmytryka Collins i scenarzysta Paul Trivers uznali, że wyrzucenie kilku linijek tekstu czyni z filmu obraz profaszystowski. Sam świadek uznał jednak, że możliwość nacisku w celu wywarcia określonego piętna na filmie była „szeroka”. Oprócz wymienionych poprzednio, Dmytryk jako członków partii zidentyfikował Arnolda Manoffa, Mickeya Urisa, Leonarda Bercovici, Adriana Scotta, Francisę Farago, Gregory Coreya, Paula Triversa, Maurice’a Clarka, George Peppera, Henry Blankforta³⁸. Na temat związku reżyserów wyjaśnień udzielił także wymieniony przez Dmytryka Frank Tuttle, członek KP USA od 1937 do 1947 roku. Przyznał on, że należał do tej samej grupy reżyserów, ale nie była ona odrębną komórką ze względu na zbyt małą liczbę członków. Poza siedmioma wymienionymi uprzednio nazwiskami (Tuttle dodał Michaela Gordona, którego opuścił Dmytryk) w jej skład wchodził także inni zaangażowani w proces powstawania filmu na niższym niż reżyserski szczeblu. Jego zdaniem liczba reżyserów — komunistów była duża, a w skład Związku wchodziło ok. 500 spośród nich. Liczba ta różni się o ponad połowę od wymienionej wcześniej, ale obejmuje najpewniej także drugich reżyserów i ich asystentów. Ich rola nie polegała jednak na tworzeniu zaangażowanych filmów — chodziło raczej o promowanie własnych, „liberalnych” kandydatur w czasie wyborów do władz związku. Z wymienionych siedmiu trzech — Herbert Biberman, Edward Dmytryk i sam Tuttle — zostało wybranych do zarządu. Czyniono to przez bezpośrednie kontakty z innymi członkami Związku, przekonując ich do zapropnowanych przez siebie kandydatur. Były to decyzje zupełnie autonomiczne i nie narzucano ich z góry, czyli nie przychodziły z nowojorskiej centrali partii. Hollywoodzkimi komunistami kierował wtedy John Howard Lawson³⁹.

Inny świadek współpracujący, Leo Townsend, scenarzysta i członek KP USA do 1948 r., pytany o problem możliwej działalności komunistycznej w SWG, stwierdził wprost: „Moim zdaniem, frakcja komunistyczna w tym związku nigdy go nie kontrolowała, a po 1947 roku została właściwie zniszczona. Wprawdzie celem Związku była chęć kształtowania tego, co może scenarzysta w filmie, kontroli jego treści, ale muszę powiedzieć, że nie uczyniono w tym celu nawet jednego kroku. Nie znam filmu komunistycznego ani filmu zawierającego propa-

38 E. Dmytryk, *Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry*, s. 416-417, 422-424. Warto jednak pamiętać, że wymienieni bez wątplenia kierowali związkiem (jako organizacja) w sposób bliski swojej partii. H. Levenstein, *Communism, Anticommunism and the CIO*, Westport, Conn., 1981, s. 70.

39 F. Wright Tuttle, *Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry*, s. 628-630.

gandę komunistyczną, nie udało się to w żadnym przypadku. Przemysł zachował tu dużo ostrożności". Podobnie jak Dmytryk, Collins i Berkeley, Townsend uważał, że KP USA w Hollywood chodziło o prestiż i pieniądze⁴⁰.

Zeznający przed Komisją dobrowolnie Karl Tunberg, przewodniczący związku scenarzystów, opisał, w jaki sposób możliwe było kontrolowanie tego związku przez frakcję komunistyczną. Do podjęcia uchwały konieczne było uzyskanie zgody 10% ogółu spośród ok. 120 członków, przy *quorum*, które wyznaczono na poziomie połowy uzyskanej liczby (czyli 60 osób plus 1). W praktyce jednak nie wszyscy przychodzili na zebrania, co skutecznie wykorzystywali komuniści, „zdyscyplinowani, bojowi i aktywni”. Prowadzący przesłuchanie dochodzeniowiec Frank Tavenner zareagował szybko, mówiąc, że prowadzone do tej pory przesłuchania ujawniły 78 członków partii w Związku, a więc mogli w ten sposób wpływać na jego decyzje. Stosowaną najczęściej taktyką był „czworokąt” (*diamond formation*), polegający na ulokowaniu swych zwolenników w czterech rogach sali. W czasie dyskusji oznaki zadowolenia lub sprzeciwu powstające jednocześnie w czterech miejscach sprawiały wrażenie silnego i liczebnie dużego głosu. Inny sposób polegał na doborze mówców, którzy szeregowani byli w taki sposób, aby najgorsi i najmniej wpływowi występowali na początku dyskusji, a najlepsi na końcu, tuż przed podjęciem decyzji. W ten sposób poza argumentami merytorycznymi decydował także autorytet osobisty danej osoby. Podobną opinię wyraził Townsend, który zwrócił uwagę, że frakcja komunistyczna związku przejawiała szczególną aktywność w czasie zebrań, wywierając odpowiednim przygotowaniem dyskutantów znaczny wpływ na jego przebieg i uchwały. Praktyka pokazywała, że właściwie każdy scenarzysta pracujący w Hollywood musiał należeć do SWG. W 1944 r. było w nim w przybliżeniu 50 członków partii⁴¹.

Zeznający po nim Carl Foreman, jeden z najbardziej znanych scenarzystów Hollywood, „jedyne pozostały komuniści w Związku Scenarzystów”, jak określił go Michael Berkeley, naciskany przez Komisję nie przyznał się do udziału w KP USA ani w żadnych zakulisowych działaniach w tej organizacji, które miałyby „wywrotowy” charakter⁴².

W dalszej części przesłuchań Komisja skoncentrowała się na dwóch pozostałych cechach hollywoodzkiego komunizmu: obecności w innych związkach zawodowych i organizacjach frontowych.

Na pierwszy temat szeroko zeznawał Roy Brewer, przedstawiciel IATSE przy studiach filmowych. Na początku zarysował on ogólne cele, jakie stawiała sobie KP USA w tym środowisku: wykorzystanie filmu do celów propagandowych było najważniejsze, a w dalszej kolejności kontrola ich treści, prestiż, jaki dawało posługiwanie się nazwiskami kilku sławnych postaci, uzyskanie pieniędzy na działalność partii i zdominowanie politycznych organizacji masowych. Wszystkie te czynniki składały się na „plan”, który przygotowało i finansowało 8 agentów ZSRR. Byli to Michael Aisenstein, przedstawiciel Amtorgu na Zachodnie Wybrzeże w latach 1934-1935, nieeaki Galkovich (Galkowicz), konsul ZSRR w San Francisco, Ella Winter, Albert Rhys Williams i Jeff Kibre. Nazwisk pozostałych trzech osób świadek nie wymienił⁴³.

⁴⁰ L. Townsend, *ibidem*, s. 1521-1522.

⁴¹ K. Tunberg, *ibidem*, s. 1836-1840; L. Townsend, *ibidem*, s. 1523.

⁴² C. Foreman, *ibidem*, s. 1753-1770.

⁴³ R. Brewer, *ibidem*, s. 478. Związki konsulatatu ZSRR w San Francisco z KP USA pokazują radzieckie depesze wywiadowcze z 1945 r. przechwycone i rozszyfrowane przez kontrwywiad amerykański w ramach programu Venona: *The new KGB chief in San Francisco (MAJ) discusses liason with two agents and asks*

W przypadku hollywoodzkich organizacji zawodowych daje się zauważyć pewna dwutorowość podejmowanych przez KP USA działań. Z jednej strony próbowano wywierać wpływ na związki, skupiające elitę przemysłu filmowego, takie jak Związek Scenarzystów czy Producentów, z drugiej strony na jak najszerszy wachlarz zawodowy pozostałych osób uczestniczących w produkcji. Edward Dmytryk twierdził, że Związek Scenarzystów od dawna kontrolowany był przez komunistów, którzy czynili to w celu kształtowania jego polityki, szczególnie gdy chodziło o poparcie innych związków. Taktyka polegała na umieszczaniu odpowiednich i zaufanych ludzi na wpływowych, ale drugoplanowych i nie eksponowanych stanowiskach⁴⁴. Natomiast obecność komunistów w innych stowarzyszeniach pracowniczych i ich wpływ na nie osiągnano w zwykły dla KP USA sposób — poprzez tworzenie lewego skrzydła związku. Jeff Kibre, którego nazwisko wymienił Brewer, okazał się być liderem rozłamowej grupy w związku pracowników scen teatralnych (IATSE), która, w 1937 jako IATSE-Progressives, chciała przejąć kontrolę nad liczącym ponad 9 tys. członków związkiem, wykorzystując spór regionalnego oddziału związku z centralą. Kibre miał bliskie kontakty z CIO i regularnie informował o swojej działalności Louisa Goldblatta, który kierował wtedy stanowym oddziałem Kongresu. Z jego raportów wynika, że Hollywood postrzegane było jako jeden najważniejszych odcinków działalności: „Rozwój sytuacji w Hollywood może mieć decydujący wpływ na sytuację związkową w Kalifornii i w kraju. Dobrze funkcjonujący związek w Hollywood może szybko stać się przykładem na skalę kraju”. Informacje o sytuacji na polu związkowym w przemyśle filmowym przekazywane były także do Nowego Jorku, gdzie odbierał je Bob Reed, członek związku aktorów nowojorskich, zidentyfikowany wcześniej jako komunista. W piśmie tym Kibre sugerował, aby informacje te przekazał wyżej, z pominięciem drogi urzędowej, która zajmuje zbyt dużo czasu. Jego związki z KP USA, jak wynika z dalszej części przesłuchania, były nadzwyczaj silne, a jedna z innych osób rozpoznała go jako Barry Wooda, z czego wynika, że występował pod przybranym nazwiskiem. Cała działalność Kibrego zmierzała do stworzenia związków zawodowych, które afiliowałyby się przy Kongresie Organizacji Przemysłowych, a nie AFL⁴⁵.

Brewer kontynuował wyjaśnienia także następnego dnia, a na otwarte przesłuchanie zaproszona została dziesięcioosobowa delegacja parlamentu niemieckiego.

Działalności organizacji frontowych poświęcono najwięcej uwagi. Odgrywały one ogromną rolę w Hollywood, która polegała na nagłaśnianiu i propagowaniu „kultury proletariackiej”. Brewer twierdził, że ich głównym celem była infiltracja związków zawodowych, ale także wspólnoty filmowców, przez które można było kształtować nastroje i poglądy środowiska. Do najważniejszych organizacji tego rodzaju należały Niezależny Hollywoodzki Komitet Obywatelski Pracowników Nauki, Sztuki i Wolnych Zawodów (ICCASP, potem używający nazwy Rada Pracowników Nauki, Sztuk, i Wolnych Zawodów, Council of Arts, Sciences, and Professions, CASP), który w opinii Brewera był najbardziej udanym przedsięwzięciem o tym charakterze, ponieważ w sferze jego wpływów znajdowały się najbardziej poważane osoby filmu⁴⁶. Edward

for name of the local Communist Party leader (Release Four); Reissue (T621), 2 April 1945, http://www.nsa.gov:8080/docs/venona/docs/Apr45/02_Apr_1945_R4_m1_p1.gif; *Report from „Uncle Mentioning Nat” (1945)*, USSR, Ref. No: 3, /NBF/t857, Issued [fragment zaczerpiony]15/10/1956, Copy No:205, http://www.nsa.gov:8080/docs/venona/docs/Apr45/18_Apr_1945_R4_m1_p1.gif

44 E. Dmytryk, *Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry*, s. 412. Por. także zeznania Tuttle'a.

45 R. Brewer, *ibidem*, s. 479-482, 484.

46 *Ibidem*, s. 519-525, E. Dmytryk, *ibidem*, s. 419-421, 431.

Dmytryk uważał, że skutecznie zastępują partię, ponieważ ich cele i hasła są tak ogólne, i zarazem słuszne, że wciągają tych, którzy mają opory przed zaakceptowaniem marksizmu. Celem takim służył np. Kongres Pisarzy (Writers' Congress) powołany w 1943 r. czy Mobilizacja Pisarzy (Writers' Mobilization), które wspierały wysiłek wojenny. Natomiast Rada Pracowników Nauki, Sztuki i Wolnych Zawodów, choć służyła celom KP USA, skupiała niekomunistów, ale jej sekretarz generalny George Pepper był członkiem partii. Jako organizacja związana blisko z Progressive Citizens of America wspierała ona kampanię wyborczą Henry A. Wallace'a w 1948 r.

Przesłuchanie aktora Jose Ferrera było kontynuacją wyjaśnień Roya Brewera i w całości poświęcono je organizacjom frontowym. Mimo że Ferrer próbował uniknąć pytań, gruntownie sondowano jego wiedzę na temat organizacji pod nazwą Front Artystów na rzecz Wygrania Wojny (Artists Front to Win the War), wzywającej do jak najszybszej inwazji Europy, Amerykańskiego Komitetu Ochrony Urodzonych Za Granicą (American Committee for Protection of Foreign Born, ACPFB) i Jointu. Ferrer albo uczestniczył w imprezach artystycznych organizowanych przez nie (Joint) lub, jak dwie poprzednie, wspierał finansowo. Aktor przemawiał także na wiecach organizacji antyfrankistowskiej Spanish Refugee Appeal w 1945 r., która pomagała finansowo Jointowi. W jego wiecu we wrześniu 1945 r. wziął udział Nikołaj Nowikow, p.o. stałego przedstawiciela ZSRR w ONZ w Nowym Jorku. Ferrer wyjaśnił, że jego związki z organizacją są luźne i występował, gdyż go o to proszono, uzyskawszy wcześniej zgodę Theater Authority, która każdorazowo musiała zaakceptować wszelkie publiczne wystąpienie aktorów. W 1944 r. Ferrer przemawiał na wiecu poparcia dla praw ludności kolorowej w Nowym Jorku (sam był portorykańskiego pochodzenia) w obecności Paula Robesona i komunistycznego radnego Benjamin Davisa. Aktor podpisał także listę popierającą Davisa w wyborach do rady miejskiej z dzielnicy Manhattan w 1945 r., ale mimo okazania stosownego dokumentu wyparł się tego. W 1946 r. uczestniczył w pochodzie pierwszomajowym, przemawiał na wiecu zorganizowanym przez Kongres Praw Obywatelskich (Civil Rights Congress, CRC), uczestniczył w pracach Komitetu Pracowników Nauki, Sztuki i Wolnych Zawodów od 1945 do 1948 r. protestując przeciwko hollywoodzkim przesłuchaniom HUAC w 1947 r., poparł założony w 1948 r. komitet przeciw cenzurze, 1 listopada 1948 r. podpisał list z życzeniami dla Teatru Moskiewskiego oraz popierał organizacje pokojowe. Ten ewidentny liberał na koniec stwierdził, że partia komunistyczna powinna zostać zdelegalizowana⁴⁷.

Jedną z najważniejszych organizacji frontowych Hollywood była Liga Antynazistowska (Anti-Nazi League), która rozpoczęła działalność w 1936 r. Jej organizatorem był Otto Katz (właśc. Rudolf Breda), czeski Żyd, członek Komunistycznej Partii Niemiec od 1922 r., który na początku lat trzydziestych przebywał w Moskwie, gdzie poznał czołowego propagandystę Kominternu, Willi Munzenberga. On też zlecił Katzowi wyjazd do USA z zadaniem zbierania datków na rzecz działalności antyfaszystowskiej w Europie wśród aktorów i reżyserów niemieckich pracujących w Hollywood. Idea Ligi trafiła na bardzo podatny grunt, gdyż pogrążeni w społecznikowskiej gorączce i atmosferze lat trzydziestych aktorzy chętnie do niej wstępowali. Jej liczebność oceniana jest na ok. 5000 osób⁴⁸.

Dużo informacji na temat Ligi dostarczyła Elizabeth Wilson, znana także jako Betty Anderson i wymieniona przez Michaela Berkeleya w zamkniętej części przesłuchań jako

⁴⁷ J. Ferrer, *ibidem*, s. 537-577.

⁴⁸ L. Ceplair, S. Englund, *The Inquisition in Hollywood*, s. 104-106. K. S. Lynn, *Charlie Chaplin and his Times*, New York 1997, s. 396-398.

członkini partii komunistycznej. Zajmująca się pisaniem scenariuszy Wilson początkowo pracowała w księgarni, a następnie w Lidze Antynazistowskiej, do udziału w której zachęcił ją Herman Biberman. Liga początkowo zajmowała się protestami wobec okrucieństw popełnianych przez hitlerowców w Niemczech, a następnie skoncentrowała się na poznawaniu marksizmu w kółkach samokształceniowych. Trwało od 1936 do 1937 r., kiedy Wilson była członkiem Ligi Młodych Komunistów, w 1938 r. wstąpiła do KP USA i poznała ówczesne kierownictwo partyjne środowiska filmowego: Madelaine Ruthven, Lawsona, małżeństwo Bibermanów i 7 innych osób, żywo zainteresowanych działalnością Ligi. Młodzi komuniści rzeczywiście zbierali pieniądze na cele pomocy uchodźcom z Niemiec, ale z czasem zaczęli zbierać je dla samych siebie, ponieważ zmienił się charakter organizacji, która spełniała ściśle propagandowe zadania. Z wyjaśnień nie wynika to wprost, lecz przypuszczać można, że zmiana profilu Ligi dokonała się na skutek jakichś działań zakulisowych podjętych przez wymienione osoby. O prokomunistycznym charakterze Ligi Antynazistowskiej świadczy także wypowiedź znanego aktora Melvina Douglasa, który jako jedyny z członków jej władz zdobył się na publiczne potępienie paktu Ribbentrop-Mołotow, nazywając go „sowiecką perfidią i nazistowską agresją”. Pozbawiono go za to członkostwa, a aktor w rewanżu stwierdził, że „wydaje się, iż część naszych liberałów i organizacji liberalnych w Kalifornii jest pośrednio lub bezpośrednio kierowana przez Międzynarodówkę Komunistyczną”⁴⁹. Liga Antynazistowska nie była jedyną organizacją, o którą pytano świadków. Scenarzysta i przez krótki okres II producent Henry Blankfort pytany był o udział w Hollywood Democratic Committee, który był jej kontynuacją. Blankfort kandydował do władz w 1944 r., a Komisja dysponowała kartą do głosowania z jego nazwiskiem. Był on także w zarządzie (ściślej Radzie) Niezależnego Komitetu Obywatelskiego Pracowników Nauki, Sztuki i Wolnych Zawodów Hollywood w 1946 r., co poświadczał nagłówek papieru firmowego. Należał także do partii (nr legitymacji 35320) i uczestniczył w zebraniu komórki partyjnej 5 lutego 1945 r., na którym omawiano sytuację finansową ówczesnej CPA w przemyśle filmowym. Blankfort skorzystał z przywileju 5 Poprawki, a tym samym nie potwierdził prawdziwości ustaleń HUAC⁵⁰.

Problemy nie ominęły także Charlie Chaplina, który jeszcze w latach wojny dał się wciągnąć w kilka imprez zorganizowanych na rzecz poparcia Związku Radzieckiego. Jak pisze w swych wspomnieniach, poproszono go o udział w wiecu Amerykańskiego Komitetu Pomocy Rosji w zastępstwie byłego ambasadora USA w ZSRR Josepha Daviesa. Rozpoczynając swe trwające godzinę wystąpienie zwrotem „Towarzysze!”, słynny aktor wezwał do natychmiastowego stworzenia drugiego frontu, podpisując się tym samym pod propagowanymi przez KP USA hasłami. Kilka tygodni potem Chaplin uczestniczył w manifestacji zorganizowanej przez CIO w Nowym Jorku w pierwszą rocznicę ataku Niemiec na ZSRR. Ponownie zaangażował o rozpoczęcie przez aliantów działań na Zachodzie w możliwie najszybszym terminie. Broszura z tekstem 14-minutowego wystąpienia ukazała się drukiem i szeroko kolportowano ją na terenie USA.

Trudno się dziwić, że w kręgu przyjaciół artyści znajdowały się osoby cieszące się sławą w Hollywood, ale będące jednocześnie lewicowcami: Clifford Odets, Hanns Eisler, Lion Feuchtwanger czy Bertold Brecht. Kiedy w 1947 r. trwały przesłuchania HUAC, wezwano na nie również Chaplina, ten jednak w liście do Komisji stwierdził, że nie jest komunistą, a jego

49 E. Wilson, *ibidem*, s. 1718-1720, K. S. Lynn, *Charlie Chaplin...*, s. 399-400.

50 H. Blankfort, *ibidem*, s. 1498-1501.

nieobecność w Hollywood spowodować może znaczne opóźnienie przygotowywanego przez niego filmu. Ku zaskoczeniu Chaplina HUAC przyjęła te wyjaśnienia⁵¹.

Stwierdzić jednak trzeba, że aktor opisuje swe polityczne sympatie w sposób bardzo powściągliwy. Wiadomo bowiem, że Chaplin interesował się komunizmem od co najmniej 1922 r., kiedy wydał przyjęcie dla Williama Z. Fostera, jednego z najbardziej znanych komunistów amerykańskich. Po nakręceniu filmu *Brzdąc* (*The Kid*, 1920) zainteresował się kręgami lewicującej bohemy artystycznej z nowojorskiej dzielnicy Greenwich Village, a jego ulubioną lekturą stał się modny wtedy *Upadek Zachodu* Oswalda Spenglera. Ponadto krążyły uporczywe pogłoski, że Chaplin należy do Komunistycznej Partii USA, ale jego członkostwo jest zatajane, aby nie narażać aktora na deportację. Tak przynajmniej w 1952 r. twierdził Paul Crouch, czarnoskóry organizator okręgowy (odpowiednik sekretarza wojewódzkiego) ze stanów Północna i Południowa Karolina. O komunistycznych inklinacjach artysty wspominał także Dan James, jego asystent z filmu *Dyktator* (*The Great Dictator*, 1940)⁵².

Bliższe spojrzenie na wspomniane w jego pamiętnikach przemówienia oraz inne okoliczności, które pokazują jego poglądy polityczne, stawiają Chaplina w innym świetle. Przede wszystkim autor pomija treści niektórych swoich wystąpień oraz opinie, które docierały doń ze strony sław Hollywood. Znany ze swoich zdecydowanych prostralinowskich poglądów scenarzysta Donald Ogden Steward entuzjastycznie chwalił np. pierwsze wystąpienie Chaplina w maju 1942 r. w San Francisco Civic Center, to, w którym autor użył zwrotu „Towarzysze! ”. Następnego, 22 lipca 1942 r., w którym Charlie Chaplin domagał się otwarcia drugiego frontu, słuchali m.in. Vito Marcantonio, komunizujący kongresman z Nowego Jorku i „Czerwony Mike” Quill z nowojorskiego Związku Transportowców oraz tajny członek KP USA. Wiec, który odbył się 16 października 1942 r. w Carnegie Hall w Nowym Jorku, organizowała jedna z najbardziej znanych hollywoodzkich organizacji frontowych — Front Artystów na Rzecz Wygrania Wojny, a oprócz Chaplina uczestniczyli w nim I. F. Stone, Lillian Hellman i Orson Welles. Aktor wysłał także telegram z pozdrowieniami do Earla Browdera, ówczesnego lidera KP USA, który opuścił więzienie w maju 1942 r. Z czasem jego wystąpienia stawały się coraz bardziej radykalne: 25 listopada na wiecu w Orchestra Hall w Chicago stwierdził, że „świat nie będzie się już bał słowa komunizm”, a 3 grudnia 1942 r., na przyjęciu zorganizowanym przez Russian War Relief w Pennsylvania Hotel w Nowym Jorku powiedział: „Amerykanie zaczęli rozumieć, jak wspaniałą rzeczą były rosyjskie czystki [1935-1937]. Pozbyto się w nich Quislingów i Lavalów i gdyby inne narody zrobiły to samo nie byłoby dziś prawdziwych Quislingów. Jedynie agenci nazizmu sprzeciwiają się komunizmowi i używają go jako straszaka — ci otwarci i tajni zwolennicy Osi. Nie jestem komunistą, ale dumny jestem, że jestem prokomunistą”⁵³.

Z kolei po wojnie Chaplin zaangażował się w obronę Hannsa Eislera, pianisty i organizatora Frontu Artystów, którym, jak wspomnieliśmy, interesowała się HUAC. Wynikało to z pobudek osobistych, byli bowiem bliskimi znajomymi. Eisler oraz inny uchodźca z Niemiec, Bertold Brecht, mieli zresztą duży wpływ na swego przyjaciela. Aktor użył swych znajomości m.in. z Pablem Picasso i Tomaszem Mannem, którzy w listopadzie 1947 r. skierowali do prokuratora generalnego Toma Clarka apel o nieszykanowanie Eislera. Chaplin uzgodnił z Clarkiem, że Eisler nie będzie przesłuchiwany ani deportowany, lecz dobrowolnie wyjedzie

51 C. Chaplin, *Moja autobiografia*, Warszawa 1993, s. 457-465, 503.

52 K. S. Lynn, *Charlie Chaplin...*, s. 226, 254, 391-394.

53 Ibidem, s. 419-423.

z USA. Od tego momentu Chaplinem zaczęła się interesować Komisja do Badania Działalności Antyamerykańskiej, Urząd Imigracyjny (w czasie przesłuchania przed urzędnikami imigracyjnymi w kwietniu 1948 r. Chaplin stwierdził, że lutowy przewrót w Czechosłowacji był nic nie znaczący, bo „nie było tam nawet żołnierzy”), a także Federalne Biuro Śledcze, które od października do grudnia 1948 r. bezskutecznie próbowało znaleźć coś, co mogłoby obciążać aktora. Kiedy w 1950 r. inny znany ekskomunista Louis Budenz, powiedział, że Chaplin był członkiem organizacji frontowych i wspomagał KP USA finansowo, FBI wznowiło dochodzenie. Także i tym razem nie przyniosło ono wyników, zamknięto je więc ostatecznie w kwietniu 1951 roku⁵⁴.

Wydaje się, że rzeczywistą przyczyną niechęci, jaką wzbudzała osoba komika, było jego brytyjskie obywatelstwo zestawione z zaangażowaniem po stronie lewicy. 7 marca 1947 r. senator William Langner publicznie zadał pytanie, dlaczego człowiek o „skłonnościach komunistycznych, uwodziciel 16- i 17-latek pozostaje w tym kraju”, a 25 kwietnia 1949 r. senator Harry Cain z Waszyngtonu zapytał z trybuny Senatu, dlaczego ktoś, kto wspiął się na szczyty kariery i doszedł do majątku w USA, nie wystąpił o paszport amerykański. Następnie wyliczył 10 przykładów świadczących o jego „wątpliwej” lojalności: telegram do WKP(b) w listopadzie 1942 r., protest w obronie wysokiego rangą działacza komunistycznego Eugene Dennisa w 1942 r., protest w obronie „agenta Kominternu w USA” Gerharda Eislera w 1947 r., pochwałę od Ilii Erenburga w 1948 r., list do Pablo Picasso, „francuskiego komunisty, w imieniu Hannsa Eislera, deportowanego agenta komunistycznego”, pomoc finansową dla Krajowej Rady Przyjaźni Amerykańsko-Radzieckiej, Fundacji Radia Ludowego „New Masses”, wspomniane wyżej wystąpienia organizowane przez Front Artystów na Rzecz Wygrania Wojny oraz wsparcie kampanii Wallace'a w 1948 r. „Wyrażam nadzieję, że senacka Podkomisja ds. Imigracji zdecyduje, czy Amerykanie mają popierać osoby, które najwidoczniej powinny być w Rosji Sowieckiej” — zakończył senator⁵⁵.

W 1953 r. Chaplinem ponownie zainteresował się Urząd Imigracyjny, który dostrzegł, że aktor, chociaż mieszkający za Atlantykiem od wielu lat, nie tylko nigdy nie występował o naturalizację w Stanach Zjednoczonych, ale jeszcze zalega z zapłatą części podatku. W czasie przesłuchania wypomniano mu także rzekomo zbyt śmiały obyczajowo film *Monsieur Verdoux* oraz opisane wyżej wystąpienia. Pozwolono mu wyjechać z kraju na premierę *Światel rampy* do Londynu, ale na statku otrzymał wiadomość, że nie może już powrócić do USA⁵⁶.

Komisja próbowała także wykazać, że członkowie partii poddawani są naciskom i dyscyplinowani przez swoich przełożonych. Posłużono się przykładem Budda Schulberga i Alberta Maltza i w jakimś sensie opisanej wyżej ingerencji Collinsa w scenariusz *Na tropie zbrodniarza*.

Schulberg, który był pisarzem, członkiem samokształceniowego kółka marksistowskiego 1 Ligi Młodych Komunistów, poza kilkoma opowiadaniem powstałymi w latach 1937-1938, napisał także powieść pt. *What Makes Sammy Run*. Zarzucono mu, że opowiadania są „zbyt realistyczne, dekadentkie i powodujące depresje”. Jego twórczości poświęcono odrębne zebranie partyjne, na którym kazano mu wytłumaczyć się z poglądów i poprawić „usterki”, gdyż *What Makes Sammy Run* było zbyt indywidualistyczne i nie pokazywało walki sił postępowych w Hollywood. Największym przeciwnikiem Schulberga był Collins, który kazał nawet

54 Ibidem, s. 439-440, 461-471. Eisler wyjechał do Czechosłowacji, a następnie do NRD i skomponował hymn narodowy tego kraju.

55 K. Lynn, *Charlie Chaplin...*, s. 461-462, Mr Caine, *Congressional Record* 95 (1949), s. 5001.

56 Ch. Chaplin, *Moja autobiografia*, s. 515-522.

skonsultować zmiany z Johnem Howardem Lawsonem. Lawson poprosił o konspekt książki, aby poczynić niezbędne poprawki, które w rezultacie miały uczynić z tekstu „powieść proletariacką”, zbliżoną do socrealistycznej twórczości w ZSRR. Schulberg wyjechał z Hollywood w 1939 r. i poprawił książkę, ale jej wydanie zostało wstrzymane. On sam natomiast naraził się na uwagi Richarda Collinsa, że łamie dyscyplinę partyjną, ponieważ po powrocie w 1940 r., przed publikacją książki nie przedstawił Lawsonowi konspektu i wprowadzonych poprawek. Reprimendy udzielił mu także V J. Jerome, odpowiedzialny wtedy w KP USA za sprawy kulturalne. Kiedy 27 marca 1941 r. książka trafiła na półki, dość przychylną recenzję zamieścił partyjny dziennik *Daily Worker*, ale jakiś czas potem ten sam krytyk (Charles Glenn) napisał omówienie zawierające dokładnie odwrotne opinie. Mało tego, Glenn zamieścił samokrytykę w „Daily People's World”, w której przyznał się do popełnionych „błędów” w pierwszej recenzji. Cała sprawa zdaniem Schulberga nosiła wszelkie cechy dyscyplinowania autorów i narzucania im tego, co i jak mają pisać. Osoby, które postępowały zgodnie z zaleceniami partii, miały opinię „wybitnych”, ci którzy odmawiali — byli spychani w cień. Jego zdaniem było to zapożyczenie praktyk sowieckich, gdzie z pisarzami postępowano w podobny sposób. Schulberg był w ZSRR w 1934 i 1951 r. i stykał się czołową ówczesnej literatury radzieckiej⁵⁷.

Natomiast Albert Maltz opublikował w lutowym numerze komunizującego miesięcznika „New Masses” artykuł pt. *Czego oczekujemy od pisarzy?*, w którym stwierdził, że sztuka skażona lewackością jest szkodliwa, ponieważ używa się jej najczęściej jako narzędzia walki, przez co zatracą swój charakter. Ocena dzieła sztuki polegająca na zastosowaniu kryterium ideologii jest błędem. Dotknął także problemu wolności twórcy, który powinien być niezależny od uwarunkowań politycznych. Poparł to przykładem sztuki Lillian Hellman *Watch on the Rhine*, napisanej w 1940 r. i natychmiast skrytykowanej przez „Daily Workera”, a następnie, dwa lata później, wychwalonej. Maltz wykazał w ten sposób, jak uwarunkowania polityczne określają wartość dzieła: w tym wypadku okres 1940-1941 był czasem współpracy ZSRR i Niemiec, a więc krytyka tych ostatnich była niewskazana. Atak Hitlera na Związek Radziecki zupełnie zmienił punkt widzenia⁵⁸.

Faktyczne znaczenie tekstu Maltza, członka partii i znanego scenarzysty, polegało na zakwestionowaniu miejsca partyjnego twórcy we własnej organizacji i powszechnie odebrane zostało jako żądanie większej swobody twórczej⁵⁹. Z pryncypialną krytyką wystąpił Mike Gold (Irwing Granich), zwolennik „literatury proletariackiej” jeszcze w latach dwudziestych, który uchodził chciał za partyjnego specjalistę od literatury. Poparł go Howard Fast, Alvah Bessie, John Howard Lawson, Joseph Norton, Samuel Sillen (redaktor literacki „Daily Workera”), a nawet lider partii William Foster. Richard Collins wspominał, że Maltza poddano ostracyzmowi towarzyskiemu, a Charles Daggett pamiętał nawet komunistyczne pikietki przed kinami wyświetlającymi filmy ze scenariuszem jego autorstwa. Presja była tak silna, że w kwietniu 1946 „New Masses” zamieścił następny artykuł Maltza — odwołujący poprzedni i wyrażający

⁵⁷ B. Schulberg, *Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry*, s. 585-597.

⁵⁸ A. Maltz, *What Shall We Ask of Writers*, idem, *Moving Forward*, w: A. Fried, *Communism in America. A History in Documents*, New York 1997, s. 350-353, 356-357, D. Shannon, *The Decline of American Communism. A History of the Communist Party of the United States Since 1945*, Chatham, New Jersey 1959, s. 56-57.

⁵⁹ E. Dmytryk, *Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry*, s. 417-418, L. Townsend, ibidem, s. 1536, V.S. Navasky, *Naming Names*, s. 288-302.

skruczę z powodu jednostronności, niedialektycznego ujęcia, nieuzasadnionych zarzutów wobec lewicy oraz błędnego oddzielenia sztuki od ideologii⁶⁰.

Co więc ostatecznie ustaliła Komisja do Badania Działalności Antyamerykańskiej po tak wnikliwych i długotrwałych dochodzeniach? Poparcie udzielane komunistom przez gwiazdy filmu trudno uznać za wywrotowe czy antyamerykańskie, gdyż jest to kwestia wolności przekonań i swobody ich wyrażania. Co prawda, niektórzy próbowali do jakiegoś stopnia wpływać na związek reżyserów czy scenarzystów i wpływ ten uznany został za niebezpieczny, jednak nigdy nie był on na tyle silny, aby zdecydowanie odmienić ich oblicze, choć na pewno odegrał ważną rolę w przyciąganiu lewicowych liberalistów w sferę wpływów komunistów. Szeroko i dokładnie badany przypadek Schulberga i Maltza miał zasugerować, że polecenia płynące z centrali mają moc wiążącą i nie jest możliwe ich lekceważenie. Jeżeli więc Maltz napisał samokrytykę i odwołał swe opinie, a więc udzielono mu reprymendy, do której się zastosował, to narzędzie partyjnej dyscypliny partia mogła stosować w stosunku do innych osób i nimi kierować. Przez przypadek Schulberga natomiast HUAC dawała do zrozumienia, że partia ma możliwości oddziaływania na twórczość, a więc w domyśle i na scenariusze. Wpływ ten jednak, jak zgodnie zeznali świadkowie, był właściwie żaden, gdyż decydował tu sukces komercyjny konkretnego przedsięwzięcia, a nie najszczytniejsza nawet idea. Treść zawarta w *Pieśni Rosji* była wprawdzie korzystna dla lewicy i ZSRR, ale o wykorzystaniu tych motywów nie decydowali zakonspirowani komuniści (choć napisali udany scenariusz), lecz właściwa kapitalizmowi chęć zysku. Nieco odmiennie wygląda sytuacja z *Blokadą* czy *Na tropie zbrodniarza*, ponieważ żaden z tych filmów nie należał do udanych, ich wyprodukowanie i rozpowszechnianie dawało szerokie pole do spekulacji, że jakiś wpływ jest jednak możliwy. Do takiego wniosku doszła także Dorothy B. Jones, w czasie wojny specjalistka Office of War Information, która stwierdziła, że niektórzy z „Hollywoodzkiej Dziesiątki” rzeczywiście próbowali włączać do swych filmów idee, które zbieżne były z komunistycznymi, choć nie wkładali w to specjalnego wysiłku. Przyznał to także Victor Navasky, uznawany za przeciwnika HUAC, powołując się na reżysera, który powiedział, że propaganda komunistyczna miała nie tyle polegać na włączaniu lewicowych treści do scenariuszy, ile przede wszystkim na eliminowaniu treści antyradzieckich⁶¹. Związki zawodowe nie stały się przyczółkami komunizmu w przemyśle filmowym, acz faktycznie próbowano z nich takie uczynić. Komisja nie mogła wykazać, że z poparcia i zaangażowania po ich stronie gwiazd Hollywood wynikają jakieś zagrożenia dla porządku konstytucyjnego USA.

Groźniejsze były natomiast hollywoodzkie organizacje frontowe — wszystkie znajdowały się na liście sporządzonej przez Komisję, gdzie sklasyfikowano je jako wywrotowe⁶². W kontekście przyjętych przez Kongres kryteriów wywrotowości był to zarzut poważny i trudny do obrony. Umiejętnie, jak to widać w przesłuchaniu Ferrera oraz na przykładzie Chaplina, połączono dwa elementy: indywidualne poglądy oraz czas, miejsce, towarzystwo, w jakim się je ujawnia i słowa, którymi się je wyraża. W ten sposób każde wydarzenie, niezależnie od

60 V. S. Navasky, ibidem, Ch. Daggett, *Communist Activities Among Professional Groups in the Los Angeles Area-Part 1. Hearings Before the Committee on Un-American Activities House of Representatives, 82d Congress, 1st Session*, Washington 1952, s. 2476.

61 D. B. Jones, *Communism and the Movies*, w: J. Cogley, *Report on Blacklisting*, s. 222, V. S. Navasky, *Naming Names*, s. 78, S. Vaughn, *Political Censorship*, s. 243, 246.

62 *Guide to Subversive Organizations and Publications (And Appendix)*. Prepared and Released by Committee on Un-American Activities, US House of Representatives, Washington DC, 1951, s. 13, 18, 33, 56.

kontekstu, w jakim wystąpiło, stać się mogło wyrotowe. Jednak cel organizacji frontowych był jasny: przyciągnięcie jak największej liczby ludzi, których można wykorzystać w odpowiednim czasie.

Materiał, jaki zebrała komisja w 1947 i 1951 r., różni się od siebie diametralnie i pozwala na następujące konkluzje. Po pierwsze, w odniesieniu do początkowych przesłuchań dostrzegalne jest, że HUAC nie trafiła do Hollywood przypadkowo, lecz wyraźnie zachęcona do tego przez przemysł — który, w osobie Erica Johnstona, dawał do zrozumienia, że komuniści, organizując strajki odpowiadają za straty finansowe — oraz związkowców, którzy, jak Roy Brewer wyraźnie chcieli wykorzystać autorytet agendy Kongresu do wzmocnienia własnych pozycji. Obaj dostarczyli komisji doskonałego pretekstu do bliższego zbadania środowiska uznawanego od 1938 r. za co najmniej podejrzane. W świetle tego nie da się obronić tezy, że kongresmani mieli zamiar sprawdzać i kontrolować lojalność i poglądy aktorów lub scenarzystów. HUAC, jak się wydaje, nie do końca wiedziała, co chce osiągnąć. Na pewno starała się znaleźć „komunizm” w Hollywood, jakkolwiek by był i czymkolwiek by się przejawiał. Dlatego ściągnięto i przesłuchano świadków współpracujących. Jednak nieumiejętnie wykorzystano ich wiedzę oraz — z punktu widzenia socjotechniki — popełniono błąd, koncentrując się na kwestii przynależności świadków nie współpracujących do KP USA. Poza tym można było wykazać, że ustawa Tafta-Hartleya była potrzebna, gdyż związki zawodowe mają nadmierne wpływy, a nadto są opanowane przez komunistów. W sensie ogólniejszym podłożem konfliktu było także miejsce kina w powojennej Ameryce i poruszane przezeń problemy — po przystąpieniu USA do wojny film stał się przecież jedną z metod walki — co dostrzegalne jest przy bliższej analizie treści filmów *Dziesiątki*⁶³, wypowiedzi Erica Johnstona i Ronalda Reagana.

O ile kontekstem przesłuchań z 1947 r. były sprawy związkowe, o tyle sytuacja międzynarodowa, skomplikowana wojną w Korei, a przekładająca się na sprawy wewnętrzne, stanowiła tło drugiej serii przesłuchań. Odróżniają się one od poprzednich w bardzo widoczny sposób: są lepiej przygotowane i, opierając się na powszechnie stosowanych wtedy założeniach przesłuchań, stosują metodę ujawniania powiązań (*exposing*). Tym samym mają sugerować zasięg i skalę infiltracji komunistycznej⁶⁴. Widać w nich wysiłek wkładany w staranność dochodzeń członków Komisji, wykorzystanie świadków i poszerzenie ich zakresu o organizacje frontowe. Przesłuchania trzeba widzieć jednocześnie na tle wielkiego programu ustalania wpływów komunistycznych w różnych dziedzinach przemysłu, a także w szkolnictwie, związkach zawodowych czy poszczególnych zakładach pracy oraz w stanach. Polegał on na zakrojonych na szeroką skalę przesłuchaniach prowadzonych przez HUAC, Podkomisję Senatu ds. Bezpieczeństwa Wewnętrznego czy analogiczne agendy stanowe. Miały one także odstraszyć komunistów od infiltracji nowo powstającego środka masowego przekazu — telewizji⁶⁵.

63 W szczególności w filmach *The President's Misery* (1936), *Action in the North Atlantic* (1943, oba wg scenariusza J. H. Lawsona) i *The House of the Seven Gables* (1940, scen. L. Cole).

64 W przesłuchaniach z 1951 r. wykorzystano informacje od ogółem 58 osób, z których 19 było liczącymi się postaciami — scenarzystami, reżyserami, aktorami, producentami i kompozytorami. Przeciętnie każdy z nich podał 29 nazwisk, co, po odrzuceniu powtarzających się, daje razem ok. 200 osób należących do KP USA. Najwięcej — 155 — podał Martin Berkeley. Spośród komunistów najczęściej powtarzały się nazwiska Lawsona, Bibermana, Cole'a, Jarrico i Lardnera. L. Ceplair, S. Englund, *The Inquisition in Hollywood...*, s. 372.

65 Ibidem, s. 365.

Dla aktorów, scenarzystów czy reżyserów najbardziej bolesne było wprowadzenie „czarnej” i „szarej” listy osób należących do partii, jej sympatyków bądź o to podejrzewanych, które w związku z tym straciły pracę lub miały problemy z jej znalezieniem. Czarna lista, która była formą i przejawem antykomunizmu stosowanego przez studia, objęła w sumie 212 osób i obowiązywała z wyjątkami do końca lat pięćdziesiątych. Znaleźli się na niej m.in. John Berry (do 1959 r.), Herbert Biberman (do 1968 r.), Edward Chodorov, Howard Da Silva (do 1963 r.), Michael Gordon (do 1959 r.), Lillian Hellman (do 1961 r.), Paul Jarrico, Abraham Polonsky (do 1968 r.), Dalton Trumbo (do 1959 r.)⁶⁶. Natomiast lista szara obejmowała 151 nazwisk ludzi z branży i pojawiła się w czerwcu 1950 r. Czarną listę przygotowali właściciele i dyrektorzy wytwórni, szarą natomiast organizacja pn. American Business Consultants, założona w 1947 r. przez byłych agentów FBI, którzy, współpracując wciąż z Biurem, wydawali pismo „Counterattack”, zwalczające hollywoodzką lewicę.

Pozostaje jeszcze odpowiedź na pytanie, jaki był wpływ przesłuchań HUAC na przemysł filmowy. Najbardziej rzucającą się w oczy reakcją było wspomniane już oświadczenie wydane w 1947 r., które skutecznie mogło wyeliminować ze środowiska i rynku przede wszystkim członków Komitetu Pierwszej Poprawki, rujnując ich kariery. Dlatego pewnie Humphrey Bogart i Gene Kelly złożyli publiczne oświadczenia, w których starali się przekonać dziennikarzy, opinię publiczną i kalifornijską stanową komisję do badania działalności antyamerykańskiej, że nigdy nie mieli nic wspólnego z komunizmem⁶⁷. Było to jedno z możliwych rozwiązań: inne wybrał Elia Kazan, ujawniając w 1951 r. w zamkniętej części przesłuchań swój flirt z partią⁶⁸. Drugą widoczną reakcją była seria filmów antykomunistycznych, prezentująca „czerwonych” w sposób zgodny z duchem czasu. Najbardziej znane z nich to: *Iron Curtain* (1948), *Red Menace* (1949), *Red Danaube* (1949), *Red Snow* (1952), *I was a Communist for the FBI* (1952), *My Son John* (1952). Będące prostym mechanizmem obronnym wobec narastania zimnej wojny, produkcje te nigdy nie zdobyły masowej widowni, nie starano się zresztą dla nich o dobrą obsadę i duży budżet. Miały przekonać masowego odbiorcę, że komunizm to zło, tym samym broniąc w pewien sposób zasadności działań Komisji w Hollywood. Nie można natomiast powiedzieć, że obecność HUAC i jej metody spowodowały straty przemysłu. Wynikało to z faktu, że przesłuchiwanie aktorzy lub scenarzyści, choć znani i dobrzy, pisali i występowali jednak w filmach z założenia nie najwyższych lotów, wyraźnie przecież stworzonych na potrzeby chwili. Mimo że mieli ich na swoim koncie kilka czy kilkanaście, Sterling Hayden, Zero Mostel, John Howard Lawson, Lester Cole, Paul Jarrico czy Herbert Biberman nie byli twórcami wybitnych artystycznie kreacji, znakomitych scenariuszy czy najbardziej kasowych obrazów. Ich nazwiska znane są głównie koneserom bądź historykom kina. Sławy przysporzyły im przede wszystkim przesłuchania, a nie osiągnięcia filmowe⁶⁹. Toteż łatwo

66 D. Cauter, *The Great Fear. The Anti-Communist Purge under Truman and Eisenhower*, New York 1978, s. 557-560. Z jej koniec uważa się film *Spartakus* (1960, reż. S. Kubrick), do którego scenariusz napisał pod własnym nazwiskiem Dalton Trumbo. W 1957 r., gdy pisał jeszcze pod pseudonimem, nagrodzono go Oscarem za scenariusz do filmu *The Brave One*.

67 J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, s. 131, E. L. Barrett jr., *The Tenney Committee. Legislative Investigations of Subversive Activities in California*, Ithaca, New York, 1951, s. 364-367; Humphrey Bogart [hasło] w: W. K. Klingaman, *The Encyclopedia of the McCarthy Era*, s. 36.

68 E. Kazan, *Communist Infiltration of Motion Picture Industry*, s. 2407-2414.

69 Z wyjątkiem Ringa Lardnera, zdobywcy Oscara za scenariusz do filmu *Woman of the Year* (1940, razem z Michaeliem Kaninem) i Jose Ferrera za rolę w filmie *Cyrano de Bergerac* (1950). Już pod koniec obowiązywania czarnej listy nagrodą Akademii Filmowej nagrodzono poza Daltonem Trumbo (piszącym

można było znaleźć innych, równie płodnych (i pewnych) następców. Nowe formy filmowe, takie jak musical, western, thrillery Alfreda Hitchcocka czy animacje Walta Disneya i piszący na ich potrzeby autorzy, z powodzeniem zajęli miejsce uwięzionej „Dziesiątki” i innych, pozbawionych możliwości oficjalnego tworzenia. Dlatego największe i najbardziej nagłośnione były przede wszystkim straty moralne scenarzystów czy aktorów. One właśnie, przez swój żywy do dziś subiektywizm, kształtowały i przysłaśniały obraz wydarzeń w Hollywood.

Dangerous Liaisons. Hollywood, the Communist Party of the U. S. A. and the Anti-American Activities Committee 1947-1951

One of the most spectacular events in the postwar history of the United States and the American film industry were the hearings conducted by the Anti-American Activities Committee in 1947 and 1952. Their interpretation, with the assumption that they constituted ruthless intervention in the creative freedom of directors and scriptwriters, does not take into consideration the political atmosphere prevalent in Hollywood and the acute competition between local trade unions. The author claims that the 1947 hearings involving actors and scriptwriters were an element of a struggle waged between the unions, which in order to weaken the impact of rivals, employed a Congress agency for compromising the opponent as communist. In turn, the hearings of 1952 intended to disclose communist impact in the film industry, and were an element of a complex battle against the Communist Party of the U. S. A. In both cases, the interrogations met with the approval of the film industry, interested in ejecting leftist unions charged with causing financial losses during the strikes of 1945 and 1946 and inconvenient during the Cold War climate of the first half of the 1950s; another reason was fear of an infiltration of the newly emergent medium — television.

jako Robert Rich) Nedericka Younga (Nathana E. Douglasa) za *The Defiant Ones* w 1958 r. i Micheala Wilsona za *Most na rzecz Kwai* w 1957 r. Jurorzy na pewno wiedzieli, kto kryje za pseudonimami, nagrody trzeba więc widzieć jako symptom odwilży i zadośćuczynienia scenarzystom.