



Studia  
Filmoznawcze  
36  
Wrocław 2015

**Patrycja Włodek**

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN

## **PISARZE W KLASYCZNEJ ERZE HOLLYWOOD — MITY I ZMAGANIA**

„Jeśli jest profesjonalistą i jest wart swego honorarium, poradzi sobie w Hollywood, jak w każdym innym miejscu”<sup>1</sup>. Tak szanse pisarzy w Hollywood widział John Lee Mahin, współscenarzysta (między innymi) *Człowieka z blizną* (*Scarface*, 1932, reż. Howard Hawks) i *Platynowej blondynki* (*Red Dust*, 1932, reż. Victor Fleming). Pieniądze, kwestia profesjonalizmu, system organizacji pracy i szanse zrobienia kariery „na zapleczu” świata filmu — w ascetycznie wyposażonych biurach budynków pisarzy — były bowiem tym, do czego tak naprawdę sprowadzała się obecność tej specyficznej grupy zawodowej w Hollywood ery klasycznej, zwłaszcza lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku. Równie istotna była też ta druga strona — nie praktyczna, lecz mitotwórcza, oparta nie tyle na rzeczywistości, ile na zderzeniu z nią, na niespełnionych oczekiwaniach, zawiedzionych nadziejach i (co niebagatelne) talencie literackim. To bowiem z niej narodził się mit pisarza w Hollywood — równie wyrazisty i trwały, jak (starannie wypracowywany w działach promocji poszczególnych wytwórni) mit wielkiej gwiazdy bądź kariery „od pucybuta do milionera”. Jak oba pozostałe, także on był jednak prawdziwy tylko w odniesieniu do niektórych autorów, a przez nich samych mocno dramatyzowany. Czym zatem był, z czego wynikał i jak się ów mit broni w relacji z faktami?

Na jego temat najlepiej wypowiadać się ostrożnie. Składało się nań bowiem wiele opowieści „większych niż życie” (ich obowiązkowym elementem, omalże mitem założycielskim, stały się tragiczne śmierci Francisca Scotta Fitzgeralda i Nathaniela Westa — dzień po dniu), przekonanie o doznanej ze strony świata filmu

---

<sup>1</sup> Cyt. za: R. Sklar, *Movie-Made Cinema. A Cultural History of American Movies*, New York 1994, s. 240.

krzywdzie, stary jak kultura motyw niedoceniań talentu i jego ugięcia się przed komercją, polemika z amerykańskim snem i odkrywanie jego kulis, a zwłaszcza barwne opowieści z alkoholem w tle. Z jednej strony, jak słusznie zauważa Ian Hamilton, „większość hollywoodzkich »legend« było wytworem scenarzystów biegłych w tworzeniu wielkich scen”<sup>2</sup>. Z drugiej, wiele z owych anegdot jednak kryło prawdę — co najmniej o mechanizmach działania Hollywood. Niejedna część składowa „mitu pisarza” znajduje bowiem odniesienie w rzeczywistości, czy będzie to system organizacji pracy, czy temperament twórczy czerpiący z tak mitotwórczego — dosłownie i w przenośni — środowiska.

Gdy przyjrzeć się uważniej genezie tego mitu, widać, że zawdzięcza istnienie zaledwie garstce twórców i to niekoniecznie emblematycznych dla całej grupy, jeśli chodzi o losy (ale jednak reprezentatywnych pod względem reguł, które obejmowały wszystkich). To jednak właśnie oni nie wahali się wpleść Hollywood do swej twórczości i umieli to zrobić na tyle sugestywnie, że to, co napisali, ich wizja zaczęła zwycięsko konkurować z nagimi faktami. Niezależnie też, ile kreacji literackiej było w niezliczonych legendach osnuwających pisarzy — akurat ich sposób funkcjonowania bardzo wiele mówi o samym przemyśle filmowym.

Co istotne, mit ten bynajmniej nie został zapoczątkowany w biurach budynków pisarzy należących do poszczególnych wytwórni (np. w Culver City, „miasteczku” MGM), ani tym bardziej w scenariuszach, ale niejako poza światem filmu — we wspomnieniach, anegdotach (prawdziwych i fabrykowanych), listach, esejach i powieściach, co oczywiste — przetwarzających rzeczywistość. Obszarem istnienia i trwania owej legendy stało się więc słowo pisane, nie praktyka bądź kino — „niszcząc stary, romantyczny mit Hollywood, zastępowali go nowym, w którym amerykański sen zamienia się w koszmar”<sup>3</sup>. Ma to znaczenie tym większe, że w pewnym momencie rola scenarzysty i pisarza w Hollywood stała się też elementem teoretycznej dyskusji na temat autorstwa w kinie w ogóle, przeszczepionej z Europy do Stanów Zjednoczonych przez — między innymi — Andrew Sarrisa. On sam, w przedmowie do poświęconej właśnie temu tematowi książki *Talking Pictures* Richarda Corlissa, zauważa, że kwestia ta jest w wielu (większości) wypadkach nierozstrzygalna, a precyzyjne wytropienie indywidualnego piętna, czy to reżyserskiego, czy pisarskiego, nader często okazuje się niemożliwe<sup>4</sup>. Złaszcza w studyjnym systemie produkcji. To jednak właśnie ta problematyka legła u podstaw wspomnianego mitu i jego literackich opracowań, wpisując się jednocześnie w paradygmat modernistyczny. Nie jest on bez znaczenia, ponieważ to właśnie na nim ufundowane zostały liczne przekonania przeniesione przez pisarzy do świata filmu (Richard

<sup>2</sup> I. Hamilton, *Writers in Hollywood 1915–1951*, New York 1991, s. 191 — przeł. P.W.

<sup>3</sup> A. Weseliński, *The Modern Novel and Film*, Warszawa 1999, s. 65.

<sup>4</sup> A. Sarris, *Preface for Dialectical Discussion*, [w:] R. Corliss, *Talking Pictures. Screenwriters in the American Cinema*, New York-Baltimore 1975, s. XI–XVI.

Corliss określa ten sposób myślenia — „dzieło sztuki jest wytworem jednego tylko człowieka, osobistą wizją wyrzeźbioną w marmurze jego wrażliwości” — mianem bardzo „romantycznego i amerykańskiego”<sup>5</sup>). Z tego natomiast wynikało zderzenie wielu z nich z nieco inną rzeczywistością, czemu dali wyraz w swojej prozie.

Ich wielka przygoda ze światem filmu — „legendarna era pisarzy w Hollywood”<sup>6</sup> — zaczęła się, rzecz jasna, od umasowienia dźwięku po sukcesie *Śpiewaka jazzbandu* (*The Jazz Singer*, 1927, reż. Alan Crosland) wytwórni Warner Bros. Co oczywiście, upowszechnienie wynalazku przekształciło dotychczasowe konwencje filmowe i stworzyło kolejne. Oprócz muzyki (przede wszystkim w zyskujących wielką popularność musicalach) istotne stało się słowo, które sprawiło, że — podobnie jak w wypadku gwiazd filmowych, choć z innych powodów — niewiele scenarzystów i scenarzystek z ery niemej z pełnym sukcesem przeszło „próbę dźwięku”<sup>7</sup>. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy wynikało to z ich faktycznej nieumiejętności odnalezienia się w kinie mówionym i napisania dobrych, dynamicznych dialogów bądź poszerzenia humoru sytuacyjnego o słowny, czy raczej z odgórnego przekonania producentów i szefów wytwórni, że we wzbogaconym o warstwę audialną medium potrzebne są inne kompetencje<sup>8</sup>.

Faktem jest, że po 1927 roku struktura tej właśnie grupy najbardziej się zmieniła i pojawiło się w niej zdecydowanie więcej profesjonalnych pisarzy związanych z innymi mediami, literaturą, teatrem, a także prasą. „Ich wielka migracja trwała w latach 1927–1932”<sup>9</sup>, w pierwszym „rzucie” obejmując, między innymi, Bena Hechta (pierwszego laureata Oscara za scenariusz — do *Ludzi podziemia* [*Underworld*, 1927<sup>10</sup> reż. Joseph von Sternberg]), Donalda Ogdena Stewarta, Francisca Scotta Fitzgeralda i Nunnally’ego Johnsona. Także i później Hollywood sięgało po ludzi, których reputacja artystyczna kształtowała się gdzie indziej, by wspomnieć tylko Williama Faulknera, Raymonda Chandlera, Tennessee Williamsa bądź Jamesa M. Caina. Co jednak istotne, już te wybrane przykłady wskazują na politykę wielkich wytwórni — a opierała się ona na chłonności. W momencie zatrudnienia żaden z wymienionych (a można bez problemu przytoczyć nazwiska kilku kolejnych, z Nathanielem Westem na czele) nie był bowiem jeszcze prawdziwą lite-

<sup>5</sup> R. Corliss, *op. cit.*, s. XVIII.

<sup>6</sup> L. Fiedler, *What Shining Phantom: Writers at the Movies*, [w:] *Man and the Movies*, red. W.R. Robinson, Baton Rouge 1967, s. 310.

<sup>7</sup> Robert Sklar zauważa, że nie poradziły sobie szczególnie istotne dla ery niemej kobiety: Anita Loos, Sonya Levien, Jane Murfin, R. Sklar, *op. cit.*, s. 237.

<sup>8</sup> Przykład *His Glorious Night* (1929, reż. Lionel Barrymore), filmu z Johnem Gilbertem, w którym wypowiada on słynne — ośmieszzone w *Deszczowej piosence* [*Singing in the Rain*, 1952, reż. Stanley Donen] — słowa „kocham cię, kocham cię, kocham cię”, które zresztą ukróciły jego karierę, wskazują, że problem nie był wymyślony.

<sup>9</sup> R. Sklar, *op. cit.*, s. 237.

<sup>10</sup> Pierwsze Oscary przyznano w 1929 roku.

racką sławą — ta przychodziła później, często, jak w wypadku Williamsa i cyklu adaptacji jego sztuk z lat pięćdziesiątych, nie bez związku z Hollywood<sup>11</sup>. Innymi słowy, producenci sięgali po nich nie tylko po to, by wykorzystać nazwiska znanych już pisarzy do legitymizacji powstających filmów jako dzieł ambitnych (co także się oczywiście zdarzało, chociażby w wypadku Fitzgeralda), lecz także po to, by faktycznie zużytkować i skapitalizować ich biegłość w piśmie. Irving Thalberg, legendarny szef produkcji w MGM, wierzył, że „doskonałe piśmiotwo jest jedyną drogą do wywyższenia kina”<sup>12</sup> (podobne przekonanie żywił też David O. Selznick, w nadzorowanych przez siebie adaptacjach literatury kładąc szczególny nacisk na wierność oryginałowi). Założeniem — cokolwiek mylnym — było, że jeśli pisarze potrafili przekuć słowa na sukces (albo po prostu sprawnie nimi operować) w teatrze, prasie bądź literaturze, to podobnie stanie się w kinie.

Motywacje przyświecające zatrudnieniu poszczególnych autorów były jednak różnicowane. Z jednej strony, wszechwładnego Jacka Warnera, szefa Warner Bros., w którym od 1942 roku zakontraktowany był William Faulkner (a nie była to pierwsza wytwórnia, z którą współpracował), nie interesował ani poziom jego powieści, ani to, czy w latach czterdziestych sprzedawały się dobrze (nie najlepiej). Liczyło się to, że sam autor pojawił się na okładce prestiżowego magazynu „Times”. Ponoć jednak Warner chwalił się później, że kupił najlepszego pisarza Ameryki za „fistaszki”<sup>13</sup> (gaża Faulknera stale spadała), a wytwórnia chlubiła się zatrudnieniem czterdziestu z najlepszych scenarzystów tamtych czasów.

Z drugiej jednak strony można wskazać przykład Raymonda Chandlera, drugiego — obok Dashiella Hammetta (również współpracującego z Hollywood i także nominowanego do Oscara za scenariusz<sup>14</sup>) — „ojca” czarnego kryminału w literaturze. Został on zakontraktowany przez Paramount Pictures do współpracy przy scenariuszu *Podwójnego ubezpieczenia* (*Double Indemnity*, 1944, reż. Billy Wilder), adaptacji powieści Jamesa M. Caina (który z kolei nie mógł pracować nad tym filmem z powodu zobowiązań wobec Twentieth Century Fox). Chociaż Wilder nigdy wcześniej nie słyszał o pisarzu zaproponowanym mu przez producenta, Josepha Sistroma, to lektura kilku jego powieści, w tym *Głębokiego snu* i *Wysokiego okna*, okazała się rekomendacją więcej niż wystarczającą, a reżyser wspominał później,

<sup>11</sup> Williams był w latach czterdziestych przez sześć miesięcy zakontraktowany (bez sukcesów) jako scenarzysta w MGM, jeszcze przed Broadwayowską prapremierą *Tramwaju zwanego pożądaniem* (1947). Choć nie była to jego debiutancka sztuka, to od niej zaczął się triumfalny przemarsz autora przez sceny teatralne i ekrany kinowe.

<sup>12</sup> J. Blotner, *Faulkner in Hollywood*, [w:] *Man and the Movies...*, s. 264.

<sup>13</sup> I. Hamilton, *op. cit.*, s. 200; oczywiście gdy w 1949 roku Faulkner dostał literacką Nagrodę Nobla, przestał być finansowo zależny od Hollywood, a część pieniędzy przeznaczył na stypendia i nagrody dla pisarzy (najsłynniejsza z nich jest dziś znana jako PEN/Faulkner Award for Fiction).

<sup>14</sup> Nominacja za *Straż nad Renem* (*Watch on the Rhine*, 1943, reż. Herman Shumlin, Hal Mohr), adaptację sztuki Lillian Hellman.

że zachwycił go zwłaszcza język<sup>15</sup>. Jak widać, Wilder i Siström poszukiwali więc nie tyle znanego nazwiska (wielka sława Chandlera także przyszła nieco później), ile pisarza, który rozumiałby „ducha” literackiego oryginału — specyficzny styl, bohaterów, a zwłaszcza atmosferę Kalifornii i Los Angeles, gdzie rozrywa się akcja. Wybór padł właśnie na Chandlera, ponieważ jego proza wskazywała pewne pokrewieństwo z tekstami Caina — zdecydowanie je zresztą przewyższała — co z kolei gwarantowało zachowanie specyficznego klimatu panującego w *Podwójnym ubezpieczeniu*<sup>16</sup>. Niezależnie od trudów współpracy, wokół której także narosło wiele legend, cel niewątpliwie został osiągnięty.

Błędem jest więc nadmierne demonizowanie Hollywood i przypisywanie mu — zgodnie z „mitem pisarza w Hollywood” — funkcji jedynie destrukcyjnych. Joseph Blotner zastanawiał się chociażby, ile wybitnych powieści Faulknera powstałoby w miejsce najczęściej przeciętnych scenariuszy (z wyjątkiem *Wielkiego snu* [*The Big Sleep*, 1946, reż. Howard Hawks] napisanego w kolaboracji z Leigh Brackett i Julesem Furthmanem), które wyszły spod jego pióra<sup>17</sup>. Nie wolno przecież jednak zapomnieć, że gdyby nie Hollywood, pisarz — w tamtym okresie dopiero czekający na powszechne uznanie — najprawdopodobniej w ogóle nie miałby z czego utrzymać ani siebie, ani swej licznej rodziny. Podobnie jak wielu innych, z Fitzgeraldem i Westem na czele, nie był bowiem w stanie żyć z honorariów i praw autorskich. Równie dobrze można więc przypuszczać, że bez hollywoodzkich wypłat jeszcze trudniej byłoby mu pisać coś własnego.

Dlatego słuszne wydaje się wprowadzenie podziału na scenarzystów i pisarzy w Hollywood, choć z praktycznego punktu widzenia — czyli przebiegu pracy i wpływu na ostateczny kształt filmu — nie miało to większego znaczenia. Przy rozpatrywaniu roli pisarza w procesie produkcji, a w konsekwencji postrzegania przez nich świata filmu, umiejętność odnalezienia się w tej rzeczywistości stawała się jednak kluczowa. Szczególnie, że choć zawodowym pisarzom rzadko udawało się wyrzucić prawdziwe piętno na scenariuszach i gotowych filmach, to właśnie oni — w stopniu znacznie większym niż producenci i reżyserzy — narzucili reszcie Ameryki własny obraz fabryki snów. We wspomnieniach, listach, esejach (słynne stały się zwłaszcza dwa autorstwa Raymonda Chandlera: *Pisarze w Hollywood* i *Noc oscarowa w Hollywood*<sup>18</sup>), a także licznych anegdotach — których wymiar jest nie tylko humorystyczny, ale często oddaje specyfikę sytuacji bądź ich nastą-

<sup>15</sup> *On the Fourth Floor of Paramount*, wywiad z Billym Wilderem, [w:] *The World of Raymond Chandler*, red. M. Gross, New York 1977, s. 47.

<sup>16</sup> W 2014 roku, za „zasługi dla powstania *film noir*”, Chandler doczekał się gwiazdy w Hollywoodzkiej Alei Sław.

<sup>17</sup> J. Blotner, *op. cit.*, s. 302; między 1929 a 1932 rokiem Faulkner opublikował sześć książek, podczas pracy dla MGM i Twentieth Century Fox — cztery, a w latach 1942–1945, gdy był zakontraktowany przez Warner Bros., zaledwie jedną.

<sup>18</sup> Eseje ukazały się w „*The Atlantic Monthly*” w (odpowiednio) 1945 i 1949 roku.

wienia do Hollywood — z sukcesem forsowali własną wizję rzeczywistości. Można zacytować Chandlera, którego zdaniem „robienie filmu [...] jest ustawicznym ścięciem się rozdętych, pretensjonalnych jaźni, niekiedy silnych, zawsze krzykliwych i z reguły niezdolnych do czegoś bardziej twórczego niż autoreklama i przypisywanie sobie cudzych zasług”<sup>19</sup>, a scenariusze tworzą „etatowi pisarze pod nadzorem kierownika produkcji, czyli płatni urzędnicy, którzy nie mogą decydować o sposobie użycia swego kunsztu, nie są właścicielami swego dzieła i choćby dostawali niebotyczne pobory, rzadko kiedy doczekują się uznania”<sup>20</sup>.

Przede wszystkim ową wizję współtworzył jednak — zasługujący na osobną uwagę — niezwykle popularny i prężny w tamtych czasach nurt w literaturze amerykańskiej zwany „the Hollywood novel”, do którego zalicza się ponad pięćdziesiąt powieści, z czego kilka zyskało sławę. Jak pisał Budd Schulberg, autor jednej z nich, „Powieść hollywoodzka, podobnie jak wielka amerykańska powieść, jest konceptem, mirażem, sięgnięciem po odczucie totalności istniejące raczej w wyobraźni literackiej niż w rzeczywistych zdarzeniach”<sup>21</sup>. Akcja tych książek rozgrywa się w Los Angeles i pokazuje mechanizmy działania przemysłu kinowego oraz jego wpływ na ludzi z nim związanych — z reguły, przynajmniej w najbardziej znanych przykładach, destrukcyjny. Pisarze chcący uchwycić i opisać istotę Hollywood — a zarazem (raczej?) stworzyć jego specyficzną legendę — portretowali wszystkie znane im poziomy owej rzeczywistości, poczynając od tak zwanych mogołów (*tycoons*, jak w tytule ostatniej, niedokończonej powieści Fitzgeralda), czyli potężnych szefów wytwórni i producentów, przez scenarzystów, kończąc na aspirujących do kariery przedstawicielach nizin tego świata. Hollywood jest więc centrum i osią akcji — między innymi — *Dnia szarańczy* (1939) Westa<sup>22</sup>, opowiadającego o najmniej znaczących pracownikach: statystach, technicznych i początkujących aktorkach; wspomnianego *Ostatniego z wielkich* (1941; *The Last Tycoon*) Fitzgeralda (bohater, Monroe Stahr, wzorowany był na Thalbergu); *What Makes Sammy Run?* (1941) Budda Schulberga o błyskotliwej karierze „po trupach” chłopca na posyłki stającego się popularnym scenarzystą; *Siostrzyczki* (1949) Chandlera — jednej z odsłon przygód Philipa Marlowe’a, tym razem osadzonej wśród cynicznych producentów i gwiazd świadomych swej roli jako towaru na sprzedaż<sup>23</sup>. Wymienione powieści to najślynniejsze i najlepsze przejawy zarówno czerpania przez

<sup>19</sup> R. Chandler, *O pisarzach w Hollywood*, [w:] *Mówi Chandler*, red. D. Gardiner, K.S. Walker, przeł. E. Budrewicz, Warszawa 1983, s. 142.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> B. Schulberg, *The Hollywood Novel. The Love-Hate Relationship Between Writers and Hollywood*, „American Film” 1976, nr 17.

<sup>22</sup> Już w 1933 roku, po pierwszym, niezbyt udanym pobycie w Kalifornii, West opublikował opowiadanie na ten temat — *Business Deal*.

<sup>23</sup> Co interesujące, zarówno u Chandlera i Schulberga, jak i — do pewnego stopnia — u Westa i Fitzgeralda, narracja prowadzona jest przez postać spoza głównych wydarzeń, patrzącą na świat przedstawiony z dystansem.

pisarzy z całkowicie nowych dla nich doświadczeń, jak i odreagowania częstych niepowodzeń. Przyczyniły się też przede wszystkim do tworzenia mitów i anegdot o Hollywood, zwłaszcza że najczęściej były to powieści z kluczem. Chandler w *Siostrzyczce* odmalował złośliwy portret Wildera, który wzbudzał w nim wprawdzie wielki szacunek, ale jeszcze większą irytację (postać agenta, Sheridana Ballou). Zanim Fitzgerald napisał jedną ze swych najbardziej melancholijnych powieści (a jak wiadomo, w jego dorobku właśnie takie dominowały), czyli *Ostatniego z wielkich*, sportretował też Thalberga w opowiadaniu *Szalona niedziela* z 1932 roku. Nie tylko uśmiercił wzorowaną na nim postać, ale kazał własnemu *alter ego* pocieszać nieszczęśliwą wdowę (Thalberg, żonaty z gwiazdą filmową Normą Shearer, zmarł przedwcześnie cztery lata po tej publikacji)<sup>24</sup>. Nieprzyjemny obraz Hollywood ukazał Faulkner w jedynym w swym dorobku tekście poświęconym fabryce snów, opowiadaniu *Golden Land*. Każda z tych opowieści — pełna smutku, goryczy bądź zjadliwości — była swego rodzaju „wariacją na temat literackiej agresji w stosunku do kina, a zwłaszcza do mogołów, którzy kierowali wytwórniami”<sup>25</sup>. Ich zróżnicowany przekrój pojawił się u Fitzgeralda, Chandler z kolei przedstawił w *Siostrzyczce* nieszczerze pochlebny portret wszechwładnego szefa studia (postać Julesa Oppenheimera) wzorowanego na dwóch prawdziwych — znanym z umiarkowanej inteligencji Y. Franku Freemanie, który kierował Paramountem i miał przydomek „Bóg”, oraz na Louisie B. Meyerze, szefie MGM.

Skąd ta niechęć, potwierdzająca, że „anty Hollywoodzka powieść — ostateczna, czasem pośmiertna<sup>26</sup> zemsta na pracodawcy-uwodzicielu — była produktem depresji”, ale też wzmacniająca przekonania, że pozycja pisarzy w Hollywood to kolejny dowód na „spisek uknuty przez społeczeństwo przeciw jednostce i sztuce”?<sup>27</sup> Oczywiście, trudno pokusić się o zbiorową analizę (psychoanalizę?) tak wielkiej i zróżnicowanej grupy zawodowej, jaką byli twórcy kierujący się różnymi motywacjami (nie zawsze wyłącznie finansowymi) i mający niejednorodne talenty do zaoferowania. Można przyrzeć się jednak zarówno okolicznościom ich pracy, jak i — odbitym w prozie — reakcjom, które budziły, a także postarać się powiązać jedno z drugim. Czyniąc to, pamiętać oczywiście należy, że nadrzędnym czynnikiem był literacki talent, „skłonność do [...] umietyczniania własnych doświadczeń”<sup>28</sup> i — nieobca im wszystkim — obserwacja poczyniona w latach trzydziestych przez Fitzgeralda, że

<sup>24</sup> Fitzgerald napisał też serię rozgrywających się w Hollywood opowiadań o Pacie Hobby, drugorzędny scenarzyście, które ukazały się jako całość w 1962 roku w zbiorze *Przygody Pata Hobby*. W wielu jego innych powieściach znajdowały się odniesienia i aluzje do Hollywood.

<sup>25</sup> A. Weseliński, *op. cit.*, s. 43.

<sup>26</sup> Tak było w wypadku Fitzgeralda, *Ostatni z wielkich*, niedokończona książka, ukazała się bowiem w 1941 roku, rok po śmierci autora.

<sup>27</sup> L. Fiedler, *op. cit.*, s. 308.

<sup>28</sup> A. Weseliński, *op. cit.*, s. 64.

„nikt jeszcze nie napisał tragedii o Hollywood”<sup>29</sup>. Blisko dekadę później, w 1946 roku, Chandler zauważał, że „Hollywood to wielki temat do powieści — największy chyba z tematów dotąd nie wyzyskanych”<sup>30</sup>.

Te czynniki oraz indywidualne podejście poszczególnych pisarzy tworzyły dość trwałe i powtarzalny wzór. Nie było rzadkością, że przybywając do Hollywood, na świat kina patrzyli z góry. Faulkner był zainteresowany wyłącznie czekami z wypłatą, co — pytany — zawsze podkreślał, a powtarzają wszyscy jego biografowie<sup>31</sup>. Nie żywił szczególnej niechęci ani do filmu, ani do samego środowiska — nawet jeśli nie lubił kina, to przyjaźnił się z jego przedstawicielami, zwłaszcza z Howardem Hawksem, z którym wiele go łączyło — ale się nim nie interesował<sup>32</sup>. Uważał też, że nie ma wystarczających kompetencji, by pisać dla Hollywood. Niewątpliwie cechowały go profesjonalizm i pokora, wierzył jednak, że „nigdy nie będzie dobrym scenarzystą”, a ewentualne sukcesy przypisywał temu, że „zawsze pracował z kimś, kto umiał tworzyć dla kina”<sup>33</sup>. Miał natomiast, podobnie jak West i Fitzgerald, dojmującą świadomość finansowego uzależnienia i — zapewne — straty czasu, który mógłby i chciałby spędzić w rodzinnym Oxford (o wypaleniu zawodowym wspominał w listach, zwłaszcza w okresie kontraktu z Warner Bros).

Fitzgerald, przylatując do Los Angeles w 1927 roku, miał z kolei poczucie odwrotne, że „robił Hollywood łaskę”, choć — nie ujmując nic jego talentowi — na tamtym etapie kariery, gdy cieszył się popularnością mniejszą niż na jej początku, mogło być już na odwrót. Jak sam wspominał, „w tamtym czasie byłem już znanym pisarzem [...] pewnym siebie do poziomu zarozumiałstwa. Świącie wierzyłem, że bez żadnego wysiłku z mojej strony byłem swego rodzaju magiem słów”<sup>34</sup>. Ten element — ambicjonalne założenie, że pisanie dla filmu musi być łatwe — też zapewne grał rolę, zwłaszcza gdy przychodziło do rozczarowań i zmierzania się z porażką na tym polu. W *What Makes Sammy Run?* Schulberga pojawia się znaczą-

<sup>29</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 41.

<sup>30</sup> Raymond Chandler, list do Alfreda A. Knopfa (12 stycznia 1946), [w:] *Mówi Chandler...*, s. 154.

<sup>31</sup> W liście do Howarda Hawksa pisał: „Siedzę na ganku, deszcz uderza o okap, piję burbona i słyszę cudowny dźwięk — toalety, którą zawdzięczam Tobie”, cyt. za: J. Blotner, *op. cit.*, s. 272.

<sup>32</sup> Być może właśnie dlatego Faulkner nigdy nie napisał swojej hollywoodzkiej powieści. Największe zaangażowanie wykazywał, gdy w 1949 roku, w jego rodzinnym Oxfordzie, realizowana była adaptacja *Intruza* (*Intruder in the Dust*, reż. Clarence Brown). Pomógł filmowcom zarówno odnaleźć się na miejscu, jak i przekonać do siebie lokalną społeczność początkowo niechętną, zwłaszcza tematowi rasizmu.

<sup>33</sup> J. Blotner, *op. cit.*, s. 300–301; Chandler wspominał z kolei, że „praca z Billym Wilderem nad *Podwójnym ubezpieczeniem* była męczarnią i prawdopodobnie skróciła mi życie, ale nauczyłem się przy niej rzemiosła scenarzysty w takim mniej więcej stopniu, w jakim mogę się go nauczyć, czyli w stopniu niezbyt wysokim”, Raymond Chandler w liście do Hamisha Hamiltona (19 listopada 1950), [w:] *Mówi Chandler...*, s. 166.

<sup>34</sup> I. Hamilton, *op. cit.*, s. 33.



ca kwestia: „jak wszyscy inni pisarze spoza Hollywood widziałem wystarczająco wiele jego wytworów, by przekonać samego siebie, że potrafię to robić lepiej, a na pewno nie gorzej”<sup>35</sup>. Gdy jednak Fitzgerald wrócił do Hollywood w 1937 roku, po dwóch wcześniejszych niepowodzeniach, „był już zdeterminowany, by zostać pierwszorzędnym scenarzystą [...] przestudiował podręczniki, przeanalizował największe hity MGM, podpytywał kolegów po fachu”<sup>36</sup>, co nadal nie przyniosło jednak oczekiwanego efektu. Wiarę we własny talent regularnie tracił też Nathaniel West, tym bardziej, że za jego życia proza, którą tworzył, nie cieszyła się ani zainteresowaniem, ani uznaniem. W jednym z listów pisał: „moja nowa książka będzie klęską. Nie jestem w stanie znaleźć pracy. Pograżam się psychicznie. Nie mam nic do powiedzenia, żadnego talentu”<sup>37</sup>.

Jeśli z kolei pojawiał się entuzjazm wobec Hollywood — Chandler żywił przekonanie, że pisanie dla filmu „powinno być niewątpliwie urzekającą przygodą”<sup>38</sup> — był oczywiście dość szybko weryfikowany.

Nie można jednak twierdzić, że w owych utyskiwaniach chodziło wyłącznie o zranione ego. Chandler — w równiej mierze współtwórca, jak i zaprzeczenie owego mitu — został dwa razy nominowany do Oscara<sup>39</sup>, traktowano go też zdecydowanie lepiej niż większość zawodowych pisarzy bądź scenarzystów. Podczas realizacji *Podwójnego ubezpieczenia* — w wyniku nalegań bardzo w stosunku doń lojalnego Wildera — miał prawo przebywać na planie. Równie nietypowe było to, że reżyser bez konsultacji z nim nie zmieniał tekstu, dopilnował też, aby Chandler otrzymywał pełne wynagrodzenie podczas zdjęć, co nie było praktykowane. Dlatego tekst *O pisarzach w Hollywood* tak bardzo zirytował reżysera, który uważał, że Chandler pisze o czymś, czego sam nie doświadczył i podsumował go następująco: „Nie pytajmy, co Hollywood zrobiło Raymondowi Chandlerowi, ale co Raymond Chandler zrobił Hollywood”<sup>40</sup>. Do pewnego stopnia kwestię tę da się rozciągnąć na cały mit pisarza.

Bez groźby nadinterpretacji można utrzymywać, że w ocenie przemysłu filmowego kluczowe znacznie (poza kwestiami indywidualnymi) miał więc wspomniany kierunek kariery. Wydaje się bowiem, że inaczej warunki, a zwłaszcza system organizacji pracy, postrzegali „ludzie filmu”, których ścieżka zawodowa od początku związana była z kinem, a inaczej pisarze, imigranci z innych mediów, zwłaszcza z literatury i teatru (choć oczywiście nie było to absolutną regułą, by wspomnieć tylko Bena Hechta). Specyfika pracy w Hollywood, zwłaszcza w wypadku scena-

<sup>35</sup> B. Schulberg, *What Makes Sammy Run?*, New York 1993, wydanie mobi na Kindle e-book.

<sup>36</sup> A. Weseliński, *op. cit.*, s. 38.

<sup>37</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 58.

<sup>38</sup> R. Chandler, *O pisarzach w Hollywood*, [w:] *Mówi Chandler...*, s. 142.

<sup>39</sup> Za *Podwójne ubezpieczenie* (wraz z Wilderem) oraz za *Błękitną dalię* (*The Blue Dahlia*, 1946, reż. George Marshall).

<sup>40</sup> M. Zolotow, *Billy Wilder in Hollywood*, New York 1996, s. 121.

rzysty, co nie dla wszystkich było w pełni oczywiste, nie zakładała bowiem naturalnego w prozie bądź dramacie indywidualizmu, lecz dominację producenta oraz rolę jednego z licznych trybów w sprawnie działającej maszynie zorganizowanej na podobieństwo fordowskiej taśmy produkcyjnej. Taki zresztą obraz realizacji filmów utrwalił Fitzgerald na jednej z pierwszych stron *Ostatniego z wielkich*, pisząc, że producent „zajmował się robieniem filmów jak ktoś inny hodowlą bawełny czy produkcją stali”<sup>41</sup>. W podobnym tonie wypowiadał się też William Faulkner: „to jak zbieranie bawełny lub stonki z ziemniaków. Dobrze wiesz, że nie malujesz Kaplicy Sykstyńskiej [...] Ale przyjemnie jest czuć pieniądze w kieszeni”<sup>42</sup>.

W ramach owego systemu scenariusz tak naprawdę należał do producenta, a nie do scenarzysty. W większości wypadków nie sposób byłoby zresztą jednoznacznie ustalić autorstwo, ponieważ praca zespołowa była czymś naturalnym (a nie wszyscy się w niej sprawdzali, o czym doskonale świadczy przykład nieporozumień między Raymondem Chandlerem, który wcześniej zawsze pracował sam, a Wilderem, gdy wspólnie pisali *Podwójne ubezpieczenie*<sup>43</sup>). Jedno zlecenie było najczęściej przydzielane kilku bądź kilkunastu osobom, wielu scenarzystów się zresztą specjalizowało — niektórym lepiej wychodziły dialogi, innym łączenie scen bądź prowadzenie konkretnego wątku *etc.* Piętrowy był także system poprawek, co sprawiało, że scenariusze były wielokrotnie przerabiane — ważną funkcję pełnił, najczęściej anonimowy, script-doctor, a niektórych autorów zatrudniano do korygowania pojedynczych scen<sup>44</sup>. Jak pisze Robert Sklar, „gdy ostateczna wersja była gotowa, jedynym człowiekiem zaangażowanym podczas całego tego procesu był producent, prawdziwy »autor«”<sup>45</sup>. Jakikolwiek „autorstwo” się więc rozmywało — „taka była podstępna moc Hollywood, że trzeba by biegłego grafologa, by w filmie odcyfrować sygnaturę scenarzystów (oraz, tak naprawdę, większości reżyserów)”<sup>46</sup>. Było to jednak problemem tylko dla niektórych, zwłaszcza przyzwyczajonych do warunków panujących w przemyśle wydawniczym bądź w teatrze. To dla nich godzący w ambicję i odbierany jako poniżający okazywał się fakt, że byli jednymi z wielu bądź bardzo wielu ingerujących w tekst (Francis Scott Fitzgerald pracował nawet przy *Przeminęło z wiatrem* [*Gone with the Wind*, 1939, reż. Victor Fleming

<sup>41</sup> F.S. Fitzgerald, *Ostatni z wielkich*, przeł. A. Demkowska-Bohdziewicz, Warszawa 1975.

<sup>42</sup> J. Blotner, *op. cit.*, s. 294.

<sup>43</sup> Warto wspomnieć, że Wilder doskonale odnajdował się w duetach twórczych z I.A.L. Diamondem, współodpowiedzialnym za bardziej komediowe dokonania reżysera, oraz z Charlesem Brackettem, kojarzonym z poważniejszą częścią jego twórczości.

<sup>44</sup> Co interesujące, analogiczny system — oparty na zespołowości — współcześnie doskonale sprawdza się w telewizji jakościowej, przy powstawaniu neoseriali. Dominującą rolę producenta zajął wprawdzie *showrunner* — główny scenarzysta nadzorujący całość — jednak poszczególne odcinki przeważnie są wynikiem pracy kilku osób (*writers room*).

<sup>45</sup> R. Sklar, *op. cit.*, s. 239; pamiętać jeszcze należy, że ostateczne poprawki i tak wprowadzano na planie zdjęciowym oraz w biurze cenzora (PCA).

<sup>46</sup> R. Corliss, *op. cit.*, s. 1.

i inni], choć — podobnie jak kilkunastu innych scenarzystów i reżyserów — brak go w napisach). Z artystów ceniących swój talent, nawet jeśli nie zawsze jeszcze powszechnie rozpoznawanych, pisarze stawali się więc szeregowymi wyrobnikami pióra — a w takim środowisku kwestie ambicjonalne nie mogły być, rzecz jasna, pozbawione znaczenia.

Jak jednak widać, nawet całkowite przerobienie pierwszej wersji scenariusza mogło mieć więcej wspólnego z systemem niż z rzeczywistą jakością tekstu, a było bardzo różnie postrzegane. Dobrym przykładem może być Francis Scott Fitzgerald przeżywający kolejne fale frustracji z powodu poprawianych i odrzucanych projektów, co — na równi z problemami osobistymi — miało przełożenie na pogarszający się stan jego zdrowia (zmarł w 1940 roku w wyniku trzeciego zawału serca). Pisarz miał się załamać po premierze *Trzech towarzyszy* (*Three Comrades*, 1939, reż. Frank Borzage; adaptacja powieści Ericha Marii Remarque'a), których uważał za „swoj” film, jednak w jego ostatecznej wersji nie zostało prawie nic z tego, co napisał. Dostrzegał też wyraźne zróżnicowanie w hierarchii zawodowej, pisząc w *Ostatnim z wielkich*, że „scenarzyści niewiele się różnią od sekretarek, tyle tylko, że częściej pachną coctailiem i częściej zaprasza się ich na kolację”<sup>47</sup>. Wtórował mu Chandler, zauważając, że „protekcjonalnie i lekceważąco traktuje się pracę montażystów i operatorów, będących zasadniczymi składnikami filmowej sztuki”<sup>48</sup>.

Kluczowa jest jednak obserwacja Chandlera z listu do Jamesa Sandoe: „śmiesznie jest twierdzenie, że jakikolwiek pisarz w Hollywood, choćby najbardziej oporny, ma »wolną rękę« w sprawie scenariusza: może on mieć »wolną rękę«, gdy chodzi o pierwszy szkic, ale potem inni zaczynają na niego wywierać nacisk. Ponadto pisarz nie ma nic do powiedzenia w sprawach tego, co się dzieje na planie”<sup>49</sup>. Mimo szczególnych przywilejów, jakimi cieszył się podczas realizacji *Podwójnego ubezpieczenia*, Chandler sam tego doświadczył, pisząc w 1946 roku oryginalny scenariusz do filmu *Błękitna Dalia*. Wydarzenia związane z powstawaniem tego filmu i problemami z zakończeniem stały się podstawą jednej z bardziej barwnych branżowych anegdot<sup>50</sup>, wynikały jednak z ingerencji Departamentu Marynarki Wojennej (bohaterowie filmu byli weteranami II wojny światowej), która już po złożeniu szkicu (*treatment*) i rozpoczęciu zdjęć sprzeciwiła się finałowi przynoszącemu obraz negatywnego wpływu wojny na zdrowie, psychikę i morale żołnierzy.

Większość pisarzy i scenarzystów albo się jednak po prostu w tych okolicznościach bez problemu odnajdowała, traktując je jako naturalne warunki wykonywania

<sup>47</sup> F.S. Fitzgerald, *Ostatni z wielkich...*, s. 175.

<sup>48</sup> R. Chandler, *Noc oscarowa w Hollywood*, „Forum” 2004, nr 9, s. 52.

<sup>49</sup> R. Chandler w liście do Jamesa Sandoe (2 października 1947), [w:] *Mówi Chandler*, s. 155.

<sup>50</sup> Lekarstwem — rzekomo — na problemy z finałem miał być powrót do nałogu alkoholowego.

Studio zawarło z Chandlerem umowę, wedle której miał do dyspozycji dwie limuzyny stojące całą dobę pod jego domem, bezpośrednią linię telefoniczną między mieszkaniem a biurem producentów w Paramount, kilka sekretarek, stały dostęp do lekarza oraz alkoholu.

zawodu, albo nawet potrafili je — do pewnego stopnia — zdominować. Najczęściej jednak nie tyle jako scenarzyści, ile stając się reżyserami, a nawet producentami, co oczywiście dawało im dużo większą swobodę. Za przykład niech posłużą Billy Wilder, Preston Sturges, Nunnally Johnson bądź Joseph L. Mankiewicz. Dobrze też sprawdzały się stałe — i słynne — duety reżyser-scenarzysty, jak w wypadku Wildera i Bracketta/Diamonda bądź Franka Capry i Roberta Riskina. Pewne przywileje dla pisarzy potrafili wywalczyć reżyserzy cieszący się silną pozycją, jak Wilder dla Chandlera bądź Howard Hawks dla Williama Faulknera. Zdawał się to zresztą — wreszcie — rozumieć Fitzgerald, w usta Stahra wkładając kwestię: „angażujemy ich, lecz kiedy się tu znajdują, przestają być dobrymi pisarzami... musimy więc pracować takim materiałem, jaki mamy na miejscu [...] z każdym, kto zaakceptuje nasz system i nie będzie zapijał”<sup>51</sup>.

Zawodowym pisarzom, którzy ze świata wydawniczego dopiero przybywali do Hollywood, było więc zdecydowanie trudniej, choć nie wszyscy zdawali sobie z tego sprawę od samego początku. Już sama konieczność nauczenia się całego systemu mogła być w punkcie wyjścia dodatkową barierą. Dobrze ilustruje to opowieść o pierwszej wizycie Chandlera w Paramount Pictures, ponieważ gdy zatrudniono go do *Podwójnego ubezpieczenia*, w ogóle nie orientował się w szczegółach pracy nad scenariuszem ani nad filmem. Sądził, że w ciągu sześciu dni i za tysiąc dolarów samodzielnie przygotowuje tekst uwzględniający też wskazówki techniczne, które to przekonanie oczywiście musiało zostać skorygowane przez Wildera i Sistroma (praca trwała kilkanaście tygodni za dużo większą gażę).

Dla każdego zawodowego pisarza kluczowa była kwestia kontroli nad dziełem — w innych branżach wręcz oczywista. Zapewne nie była też całkiem bez znaczenia dla profesjonalnych scenarzystów, a z pewnością stała się ważna w amerykańskim filmoznawstwie (czego dowodzi przywoływana książka Richarda Corlissa, ale nie tylko). Prawdziwa jednak była obserwacja, że pisarz nie miał „realnej władzy nad swoją pracą [...] czy choćby prawa decydowania o tym, w jaki sposób walory scenariusza wybranego przez kierownika produkcji mają zostać uwypuklone”<sup>52</sup>.

Dlatego tak interesującym paradoksem historii Hollywood był moment, w którym część mitu pokrzywdzonego pisarza zrealizowała się już bezdyskusyjnie, obiektywnie, a nie subiektywnie, obejmując twórców niezależnie od ścieżki ich kariery. To, czego ludzie pióra tak naprawdę nie mieli — czyli owa upragniona kontrola nad dziełem jako wyrazem własnych przekonań — pod koniec lat czterdziestych zostało obrócone przeciwko nim, urzeczywistniając ponad wszelką wątpliwość jakąś część owego niekiedy i w różnych częściach kwestionowanego mitu. To bowiem przede wszystkim scenarzyści padli pierwszą ofiarą HUAC<sup>53</sup>, czyli Senackiej Ko-

<sup>51</sup> F.S. Fitzgerald, *Ostatni z wielkich...*, s. 103.

<sup>52</sup> R. Chandler, *O pisarzach w Hollywood...*, s. 148.

<sup>53</sup> Wśród „dziesięciu z Hollywood” było siedmiu scenarzystów: Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner jr, John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz i Dalton Trumbo.

misji do Spraw Działalności Antyamerykańskiej, której praktyki — poszukiwanie podejrzanych o przynależność do partii bądź poglądy komunistyczne — przyjęło się nazywać polowaniem na czarownice. Wbrew nazwie komisji i pytaniom zadawanym przez jej członków — „Czy jest pan/i lub kiedykolwiek był/a członkiem Partii Komunistycznej?” — w samym Hollywood nie chodziło bynajmniej o lęki zimnowojenne, ale o totalną kontrolę wielkich studiów nad każdym aspektem produkcji. Została ona zagrożona przez strajki pracowników i rosnącą rolę związków zawodowych, w tym lewicującej Screen Writers Guild, co z kolei godziło w potencjalne zyski (szczególnie dotknięte zostały Disney i Warner Bros., co znalazło swój wyraz w zeznaniach składanych przez ich szefów w roli „przyjaznych” świadków).

Zakładanie związków zawodowych przez pisarzy, którzy domagali się przede wszystkim polepszenia warunków pracy i podwyżek, może zresztą po raz kolejny wskazywać, że wiedzieli, iż poczucie sprawstwa mogą zyskać raczej w wymiarze organizacyjnym, poza obszarem twórczym. Co interesujące, motyw ten pojawia się zarówno w *Dniu szarańczy* i *What Makes Sammy Run?* — gdzie funkcjonowanie oraz polityka Gildii są bardzo istotnym tłem perypetii bohaterów — jak i w *Ostatnim z wielkich*. Fitzgerald napisał i opracował wprawdzie jedynie dwie trzecie powieści, ale ze zrekonstruowanych po jego śmierci notatek wynika, że kwestiom związkowym chciał poświęcić jej ostatnią część. Ponadto, chociaż odczuwane przez wielu ludzi filmu, w tym oczywiście scenarzystów, rozdarcie między kreatywnością a komercją jest tu projektowane na Monroe Stahra, to w tle jego losów nieustannie przewija się refleksja na temat warunków pracy pisarzy. Zapewne dlatego Leslie Fiedler uważa, że powieści hollywoodzkie Westa, Schulberga i Fitzgeralda są przede wszystkim „odbiciem świadomości klasowej epoki”<sup>54</sup>.

Teoretycznie powodem wezwań przed komisję była przynależność do amerykańskiej Partii Komunistycznej (komisja miała listy członków dostarczone jej wcześniej przez FBI<sup>55</sup>), ale istotniejsze okazały się inne kwestie. Inkryminowano zwłaszcza treść filmów — która nagle zaczęła znowu „należać” do pisarzy i scenarzystów. Najlepszym przykładem działania i systemu hollywoodzkiego, i HUAC, są filmy pokazujące w dobrym świetle Związek Radziecki. Powstawały one jednak wcale nie z inicjatywy samych pisarzy — w najlepszym wypadku po myśli tych, którzy byli zaangażowani politycznie i wyznawali lewicowe poglądy (mając zresztą ograniczoną wiedzę o radzieckiej rzeczywistości). Filmy takie jak *Misja w Moskwie* (*Mission to Moscow*, 1943, reż. Michael Curtiz) wg scenariusza Howarda Kocha, *Blask na wschodzie* (*The North Star*, 1943, reż. Lewis Milestone) — scenariusz Lilian Hellmann — i *Pieśń Rosji* (*Song of Russia*, 1944, reż. Gregory Ratoff) wg scenariusza Paula Jerrico i Richarda Collinsa, realizowane były w czasie II wojny światowej i na zamówienie Waszyngtonu. To właśnie politycy domagali się ocieple-

<sup>54</sup> L. Fiedler, *op. cit.*, s. 310.

<sup>55</sup> Bardzo szybko przez HUAC zaczęły być zresztą wzywane osoby nigdy do partii nienależące.

nia wizerunku alianckiego sprzymierzeńca w walce z osią zła. W momencie geopolitycznej zmiany i odwrócenia sojuszy konsekwencje wojennej propagandy ponieśli jednak realizatorzy politycznego zamówienia.

Paradoksem jest więc, że autorstwo, którego brak pisarze i scenarzyści tak dotkliwie potrafili odczuwać, zostało im więc w końcu przyznane — przez HUAC — i zaowocowało w wielu wypadkach wpisaniem na czarną listę<sup>56</sup>, jak również kresem „ery pisarzy w Hollywood” w jej legendarnym wymiarze.

## WRITERS IN THE HOLLYWOOD'S GOLDEN AGE — MYTH AND STRUGGLE

### Summary

The author concentrates on professional writers who sought screenwriter's jobs in Hollywood of the classic era. The “writers in Hollywood” legend is here as important as some actual circumstances they had to deal with, the rules of the movie world they had to face and difficulties they had to overcome since they came from a very different environment, that of publishing companies. An important outcome of that cooperation was the so-called Hollywood novel, the result of a struggle — real or dramatized for literary purpose — in which they (e.g. Francis Scott Fitzgerald, Raymond Chandler, Nathanael West) encapsulated their experience and their views on Hollywood.

*Translated by Patrycja Włodek*

---

<sup>56</sup> To skomplikowało jeszcze bardziej omawianą kwestię, chociażby ze względu na postać figuranta, podpisującego się pod scenariuszem autora z zakazem pracy. W czasie obowiązywania zakazu pracy Dalton Trumbo dostał dwa Oscary (zresztą jedyne w swej karierze) — za *Rzymskie wakacje* (*Roman Holiday*, 1953, reż. William Wyler) — nagrodę odebrał Ian McLellan Hunter — oraz za *The Brave One* (1956, reż. Irving Rapper), jako Robert Rich.