

HISTORIA HOLLYWOOD PISANA
ZŁOTEM, POTEM I ŁZAMI

OSCAROWE WOJNY

MICHAEL
SCHULMAN

PRZEŁOŻYŁ JAN DZIERZGOWSKI

MARGINESY

Oscar Wars: A History of Hollywood in Gold, Sweat, and Tears

COPYRIGHT © 2023 BY Michael Schulman

COPYRIGHT © FOR THE TRANSLATION BY Jan Dzierzgowski
COPYRIGHT © FOR THE POLISH EDITION BY Wydawnictwo Marginesy,
Warszawa 2024

Moim rodzicom, Nancy i Richardowi Schulmanom

*Zaczynamy coroczny groteskowy spektakl pełen fałszu,
zadęcia i wulgarnego egoizmu.*

BOB HOPE



WSTĘP

Zbyt wystraszeni, żeby pozwolić sobie na odrobinę nadziei

Na początek trzeba powiedzieć, że Oscary zawsze trafiają w niewłaściwe ręce. Dwadzieścia cztery wieki po tym, jak Eurypides zajął trzecie miejsce w jednym z ateńskich agonów, co po dziś dzień oburza wielu starożytników, statuetka za najlepszy film powędrowała do twórców *Miasta gniewu* zamiast do *Tajemnicy Brokeback Mountain** – i można przypuszczać, że utyskiwania z tego powodu nie umilkną przez następne dwa tysiące czterysta lat.

Oficjalnie nagroda Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej ma stanowić znak najwyższej jakości. W rzeczywistości, jak powiedziała by Alfred Hitchcock, jest MacGuffinem – pretekstem, obiektem dążeń bohaterów, dzięki któremu zawiązuje się akcja dramatu. Każdy sezon oscarowy to opowieść pełna suspenseu, historia typu „wybierz swoją przygodę”. Tak

* Polskie tłumaczenia tytułów filmów to oczywiście temat wielu powtarzanych do znudzenia żartów („Ha, ha, *Wirujący seks*”), ale też istotne wyzwanie w przypadku książki takiej jak *Oscarowe wojny*. Zdecydowałem się podawać tytuły w wariantach, które występują w serwisie filmweb.pl, żeby czytelnicy i czytelniczki zainteresowani tym czy innym filmem mogli łatwo znaleźć więcej informacji na jego temat. Nie jest to rozwiązanie idealne. Zdarza się, że produkcja funkcjonuje w Polsce pod kilkoma tytułami, a Filmweb podaje wariant, który osobiście uważam za gorszy (np. *Urodzeni wczoraj* zamiast *Urodzona wczoraj*). Nie brakuje też filmów, które na Filmwebie nie mają polskiego tytułu (np. *Where the North Begins*). Przeważnie dotyczy to obrazów, które nie trafiły u nas do dystrybucji, lub tych, które może i dawno temu wyświetlano w kinach, ale popadły w zapomnienie i trudno ustalić, pod jakimi tytułami były grane. No i oczywiście zdarzały się filmy grane w Polsce pod oryginalnymi tytułami (np. *American Beauty*). Zdecydowałem, że nie będę tłumaczył takich tytułów – tu również konsekwentnie podaję warianty z Filmwebu (przyp. tłum.).

jak w każdym dobrym hollywoodzkim scenariuszu, nie brakuje zaogniających się konfliktów, barwnych postaci i zwrotów akcji, aż wreszcie dochodzimy do momentu kulminacyjnego, który rozgrywa się na lśniącej scenie pod czujnym okiem kamer i milionów widzów. Fabuła poszczególnych wątków tego scenariusza była wielokrotnie poddawana recyklingowi. Role są te same, zmieniają się tylko aktorzy. Raz po raz mamy do czynienia z niesłusznie zlekceważonymi arcydziełami, z przestrzelonymi kampaniami oscarowymi, z gwiazdami, którym radość w chwili zwycięstwa odbiera mowę. Miejsce Elizabeth Taylor zajmuje Julia Roberts, *Rób, co należy* podzieli los *Obywatela Kane'a*.

Czym tak naprawdę są Oscary? Różni ludzie różnie odpowiadają na to pytanie. Oscary są powszechnie cenioną nagrodą o długiej tradycji, świętem kina, a więc jednej z najwspanialszych form sztuki. Są zwyczajną imprezą branżową: od corocznego zjazdu handlowców lub architektów krajobrazu różnią się wyłącznie elegantszymi strojami. Są amerykańskim odpowiednikiem ceremonii królewskiej. Są jedyną rzeczą, która potrafi zmusić Hollywood, żeby kręciło filmy mające wartość artystyczną i nie oglądało się wyłącznie na przychody kasowe. Są chwytem marketingowym, wielką reklamą branży wartej miliardy dolarów. Są narzędziem kształtowania kanonu filmowego – kiepskim, ale zawsze. Grą. Przeżytkiem. Pokazem mody. Igrzyskami. Niesmacznym rytuałem wzajemnego poklepywania się po plecach przez bogatych i sławnych ludzi o zbyt rozdętym ego. Są jak Super Bowl, tyle że dla gejów.

W jedenastu rozdziałach tej książki staram się przekonać czytelnika, że na Oscary można też patrzeć z innej perspektywy i traktować je jako pole bitwy w rozmaitych wojnach kulturowych. Czerwony dywan biegnie przez sporne terytoria: czasami dopiero po latach uświadamiamy sobie, o co toczył się konflikt, i nie zawsze da się stwierdzić, kto jest prawdziwym zwycięzcą. Pierwszą, ledwo dostrzegalną zapowiedzią gwałtownej zmiany kinowych trendów mogą być nominacje w kategoriach scenariuszowych. Oscary, podobnie jak największe sagi powstałe w Hollywood – *Gwiezdne wojny* albo *Ojciec chrzestny* – często sprowadzają się też do konfliktu pokoleniowego. Młoda gwardia rzuca wyzwanie starej, potem zaś dawni buntownicy sami stają się dostojnymi mistrzami. Chłopackowaty Steven Spielberg nie dostanie nominacji za *Szczęki*; Steven Spielberg – gruba ryba i jeden z najważniejszych symboli establishmentu, otrzyma Oscara za *Szeregowca Ryana*.

Ostatnio Akademia została uwikłana w spory dotyczące rasy, genderu oraz braku równości w sferze publicznej powodującego, że niektórym ludziom i grupom trudniej jest opowiadać na ekranie własne historie. Zanosilo się na to od dawna. Kampania #OscarsSoWhite (czyli „Oscar jest totalnie biały”) przeszła w *crescendo* w 2016 roku, gdy Ameryka przeżywała polityczne paroksyzmy ewidentnie wynikające z nierozwiązanych problemów rasowych, tak naprawdę jednak czarnych artystów pomijano od prawie stu lat – zwycięstwa Hattie McDaniel, Sidneya Poitiera czy Halle Berry były rzadkimi, odosobnionymi przypadkami. Rok później skandale związane z przemocą seksualną na zawsze wykluczyły z gry Harveya Weinsteina, jednego z najzacieklejszych zawodników w Hollywood, ale przecież casting łóżkowy to stara rzecz. Przykładem oscarowy weteran Harry Cohn, niegdysiejszy szef wytwórni Columbia.

Dawniej wojny oscarowe dotyczyły innych spraw niż dziś, nie znaczy to jednak, że były mniej zaciekle. W latach trzydziestych bojowniczy ruch związkowy przypiął Akademii łatkę wroga publicznego numer jeden. Pracownicy branży filmowej bojkotowali ceremonie wręczenia nagród i niewiele zabrakło, a uśmierciliby Oscary, zanim zdążyły one osiągnąć dojrzałość. Dwie dekady później Akademia uległa antykomunistycznej paranoi i nagonce organizowanej przez Komisję Izby Reprezentantów do spraw Działalności Nie-Amerykańskiej. Scenarzyści, którzy trafiali na czarną listę, musieli się ukrywać pod pseudonimami i korzystać z pomocy figurantów – nie mogli się ujawnić nawet wówczas, gdy ich scenariusze nagradzano Oscarami. Pod koniec lat sześćdziesiątych system wielkich studiów filmowych zaczął się walić. Do głosu doszło nowe pokolenie: na ceremoniach wręczenia statuetek zaroilo się nagle od młodych aktorów, aktorek i reżyserów, gotowych przekraczać obowiązujące od dawien dawna granice dobrego smaku. Filmy takie jak *Swobodny jeździec* stanowiły oznakę narodzin Nowego Hollywood. Z kolei w latach dziewięćdziesiątych zaczął się boom kina niezależnego, a na scenę wkroczyła hałaśliwa grupa filmowców dowodzona przez człowieka, który zmienił kampanie oscarowe w krwawe igrzyska – a równocześnie po kryjomu dopuszczał się znacznie, znacznie gorszych rzeczy.

Tym, co od zawsze odgrywa zasadniczą rolę w wojnach oscarowych, jest władza. Kto ją ma? Komu władza wymyka się z rąk? Kto szturmuję mury złotego zamku, żeby ją zdobyć? Za sprawą Oscarów w hollywoodzkim establishmentie następują nieustające rozszady. Szare eminencje muszą się ście-

rać z nowicjuszami, klasycy z obrazoburcami. Nagrody Akademii od samego początku były obiektem pożądania, stanowiły wyznacznik władzy i prestiżu w mieście, w którym pozycja w hierarchii bez przerwy się zmienia. Statuetka jest talizmanem. Mieszkańcy Hollywood marzą o niej, bo pragną, by świat okazywał im zainteresowanie i doceniał ich pracę. Chcą się liczyć i właśnie dlatego usilnie zabiegają o Oscara. Czasem tracą rozum i opamiętanie, czasem zachowują się jak desperaci. Sztuka nie powinna sprowadzać się do wygranych i przegranych, do zdobywania punktów jak w meczu tenisowym, ale rywalizacja jest wpisana w ludzką naturę. Lubimy obserwować triumfy i porażki. A gdy sami mamy okazję wejść do gry, pragniemy zwyciężyć.

Zacząłem oglądać ceremonie rozdania Oscarów na początku lat dziewięćdziesiątych. Co roku gospodarzem był wówczas Billy Crystal, który zawsze zaczynał wieczór od satyrycznej wiązanek piosenek na temat nominowanych filmów. Mój nastoletni mózg uważał ją za szczyt dowcipu, olimpijskie wyżyny klasycznego, estradowego humoru. Jako dorosły organizowałem w biurze oscarowe zakłady. Znałem na pamięć przemówienia laureatów. W 2016 roku jako dziennikarz „New Yorkera” opisywałem burzę, która rozpiętała się w Akademii za sprawą kampanii #OscarsSoWhite. Akademia zarządzana przez Cheryl Boone Isaacs, pierwszą czarną prezydentkę, oraz dyrektorkę generalną Dawn Hudson znalazła się w ogniu krytyki, gdy ogłosiła plan werbowania nowych członków, zwłaszcza osób należących do niedoreprezentowanych grup mniejszościowych, a także przyznania filmowcom, którzy od dawna nie byli aktywni zawodowo, statusu członków emerytów. Wielu weteranów zaczęło się zastanawiać z niepokojem, kiedy właściwie ostatni raz stanęli na planie. Plan reform sprawił, że na nowo nasiliły się podziały pokoleniowe i ideologiczne. Szybko odkryłem, że to tak naprawdę powtórka z przeszłości: w 1970 roku, krótko po tym, jak *Nocny kowboj* stał się pierwszym w historii filmem dozwolonym wyłącznie dla widzów dorosłych, który zdobył Oscara, prezydent Akademii Gregory Peck ogłosił zamiar odmłodzenia grona członkowskiego, żeby nadało za terażniejszością. On również, podobnie jak Boone Isaacs, otrzymywał mnóstwo gniewnych listów. W 2016 i 2017 roku sytuacja się powtórzyła. Paradoksalnie tym razem żale na łamach „The Hollywood Reporter” wylewali twórcy, którzy zaczynali kariery w buntowniczych latach siedemdziesiątych: niegdysiejsi „młodzi zdolni”, obecnie nestorzy, protestowali przeciwko odsyłaniu ich do lamusa.

W lutym 2017 roku pierwszy raz uczestniczyłem w ceremonii rozdania Oscarów – a mówiąc ściślej, siedziałem przy długim stole razem z kilkoma dziesiątkami dziennikarzy z całego świata zgromadzonymi w pressroomie w Loews Hollywood Hotel i oglądałem show na ekranie. Od czasu do czasu zjawiali się laureaci, żeby odpowiedzieć na kilka pytań. Na końcu pokoju, przy osobnym stole, siedzieli bibliotekarze Akademii uzbrojeni w grube segregatory, gotowi w każdej chwili wyszukać dla nas rozmaite informacje. Długi wieczór miał się ku końcowi, ogarniało nas coraz większe znużenie i czekaliśmy już tylko na nieuchronną informację, że Oscara za najlepszy film otrzymuje *La La Land*. Tak właśnie się stało, dziennikarze powitali triumf musicalu Damiena Chazelle'a oklaskami i zaczęli pisać podsumowania swoich relacji.

Chwilę później rozpętało się szaleństwo. Na ekranie zobaczyliśmy producenta *La La Land*, który oznajmił, że Oscara zdobył *Moonlight*, i na dowód podniósł do kamery kartkę z tytułem zwycięskiego filmu. W pressroomie rozległy się krzyki dziennikarzy: wreszcie jakieś emocje! Rzucono się na bibliotekarzy, zasypywano ich pytaniami, czy kiedykolwiek wydarzyło się coś podobnego. „Żaden precedens nie przychodzi mi do głowy – odparła jedna z bibliotekarek, w pośpiechu przerzucając kartki w segregatorze. – Były tylko sytuacje, kiedy ludziom wydawało się, że doszło do pomyłki”¹.

Po zakończeniu ceremonii pospieszyłem do windy i pojechałem na piętro, na którym odbywał się Bal Gubernatorów, czyli pooscarowa feta organizowana przez Akademię. Wszyscy rozmawiali wyłącznie o pomyłce z kopertą. „Kiedy powiedzieli, że *Moonlight* wygrał, pomyślałem, że to taka metafora. Że niby wygrał, bo najbardziej poruszył widzów”, opowiadał filmowiec siedzący koło stanowiska, przy którym na nowo przyznanych statuetkach mocuje się grawerowane tabliczki z nazwiskami laureatów. „Wszyscy zostali upokorzeni – dodała jego partnerka. – Przecież nie ma nic bardziej prestiżowego niż Oscary. Może tylko Nobel”. Cheryl Boone Isaacs wpatrywała się w ekran telefonu. Zapytałem ją, o czym myślała w tamtej chwili. „Horror – powiedziała. – Myślałam: «Że co? ŻE CO?»». Zobaczyłam, jak facet z Pricewaterhouse wchodzi na scenę, i pomyślałam: «Coś się stało. Co? ŻE CO? To niemożliwe...». A potem: «O mój Boże, jak to się stało? JAK TO SIĘ STAŁO?»». – Westchnęła. – I to na koniec tak wspaniałej ceremonii...”

Trwające cały rok dyskusje, rozmowy i próby rozwiązania problemu braku różnorodności rasowej w gronie członków Akademii doczekały się

spektakularnego finału. Trzeba jednak pamiętać, że oscarowe historie zawsze obfitowały w niezwykle zdarzenia i zwroty akcji. Kiedy zacząłem myśleć o napisaniu tej książki, zadałem sobie pytanie, które edycje nagród najlepiej nadają się jako punkt wyjścia do opowiadania o przemianach kulturowych dokonujących się w Ameryce i na świecie. Wkrótce stwierdziłem, że muszę cofnąć się do samego początku, do czasów kina niemego, Charliego Chaplina i Louisa B. Mayera. Dzieje Oscarów zaczęły się w 1927 roku od rzuconego mimochodem pomysłu wręczania „nagród za szczególne osiągnięcia”; było to jedno z wielu zadań nowo narodzonej Akademii. Pierwsze statuetki wręczono dopiero dwa lata później, ceremonia trwała mniej więcej dziesięć minut. Zatriumfowali producenci *Skrzydła*, wojennego eposu o lotnikach, wszyscy mówili jednak przede wszystkim o nagrodzie specjalnej dla *Śpiewaka jazzbandu* – filmu, który mówił, rozbrzmiewał piosenkami i oznaczał rewolucję w świecie kina.

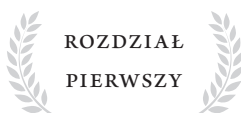
Z biegiem lat Oscary stały się niemal osobną branżą, okazją do zarabiania sporych pieniędzy przez konsultantów, stylistów, komentatorów i prognostów. Wyścig o Oscara, podobnie jak wybory prezydenckie, nie sprowadza się wyłącznie do postawienia krzyżyka w tej czy innej kratce. Liczy się przede wszystkim kampania, a za kampanią stoi potężna maszyna, nad którą nikt tak naprawdę nie panuje. Odpowiednikiem waszyngtońskich lobbystów i specjalistów od sondaży są stratedzy i „oscarolodzy”. Politycy muszą się spotykać z wyborcami, całować małe dzieci i z uśmiechem jeść kotlety wieprzowe na patyku podczas targów w stanie Iowa, natomiast ludzie zabiegający o Oscara przez wiele tygodni żywią się sashimi i w kółko odpowiadają na te same pytania o swoje „inspiracje” i „proces twórczy”. Wszystko to kosztuje miliony dolarów. Dlaczego? „Sprawa jest prosta: chodzi o ego i o możliwość wykazania, że jest się lepszym od innych – powiedziała mi Terry Press, kierowniczka jednej z wytwórni filmowych. – W tym mieście każdy próbuje ukrywać brak pewności siebie. Tak jest od zawsze”².

Nie wolno zapominać o ludziach, którzy grzęzną w trybach oscarowej maszyny. O ich zawiedzionych ambicjach, olśnieniach, trudnych współpracach, spełnionych marzeniach, rozczarowaniach. Zamiast omawiać Oscary rok po roku, postanowiłem wybrać kilkanaście historii. Każda z nich ukazuje inny punkt zwrotny w dziejach Akademii, kina lub kultury. Czasami będę się skupiać na konkretnym wyścigu o Oscara, czasami akcja rozdziału będzie się rozciągała na całą dekadę. Pojawią się tu zarówno

najważniejsi hollywoodzcy gracze, jak i outsiderzy, próbujący wyważyć bramy pałacu.

Nagrody Akademii od samego początku budziły przesadne emocje. Scenarzystka Frances Marion, laureatka dwóch Oscarów, tak oto wspominała atmosferę pierwszych ceremonii: „Panowało podniecenie jak na kinderbalu podczas zabawy w przypinanie osiołkowi ogona. Zresztą do pewnego stopnia wszystko przypominało ową zabawę. Uczestnicy mieli klapki na oczach, nie widzieli świata poza nagrodą. Trochę za bardzo pragnęli ją zdobyć, byli trochę zbyt wystraszeni, żeby pozwolić sobie na odrobinę nadziei”³. Oscary wkroczą wkrótce w swoje drugie stulecie. Artyści ubiegający się o nagrodę nadal pragną wygranej, nadal czują nadzieję i strach, ale prędzej czy później jednak klapki spadną każdemu z oczu i trzeba będzie rozejrzeć się dookoła.





ROZDZIAŁ
PIERWSZY

Czekajcie! Jeszcze niczego nie słyszeliście!

1927–1929

Louis B. Mayer dostaje olśnienia podczas układania pasjansa, Mary Pickford próbuje zerwać z wizerunkiem niewinnego dziewczęcia, kino zaczyna mówić, rodzi się Amerykańska Akademia Sztuki i Wiedzy Filmowej.

Louis B. Mayer czuł, jak tasowane karty z furkotem mieszają mu się pod palcami. Leniwy niedzielny wieczór miał się ku końcowi: panowie rozsiedli się w bibliotece, palili cygara, pomału sączyli brandy Napoleon. Mayer wyłożył na stół pierwszą kartę, potem kolejną. Na drugim końcu pokoju jego trzej goście prowadzili niemrawą rozmowę, rozprawiali o pogodzie i o cenie niezabudowanych działek w Los Angeles. Tymczasem Mayer udawał, że zajmują go wyłącznie karty. Ograniczał się do układania pasjansów, bo jak powiedział kiedyś reżyser Fred Niblo, obecny tamtego wieczoru w bibliotece, „jako dobry gospodarz nie mógł sobie pozwolić na ryzyko, że zasiądzie ze swoimi gośćmi do gry karcianej i ogołoci ich z pieniędzy”¹.

W styczniowe noce takie jak ta bryza znad oceanu podkradała się do nowo wybudowanej dwudziestopokojowej willi w stylu hiszpańskim przy Pacific Coast Highway 625, prześlizgiwała się między żelaznymi prętami balustrady balkonowej i po cichu roztaczała w środku delikatny słony zapach. Mayer zapraszał gości tylko w niedziele. Jego żona Margaret serwowała zazwyczaj kolację w formie szwedzkiego stołu, podawała jesiotra i żydowskie przysmaki sprowadzone z nowojorskiej restauracji Barney Greengrass². Potem popijano alkohol, czasami oglądano film w prywatnej

sali kinowej pana domu. Mayer zbudował willę rok wcześniej na życzenie żony, która od dawna marzyła o domu przy plaży. Całe przedsięwzięcie przeprowadził jak przystało na szefa wytwórni Metro-Goldwyn-Mayer. „Kiedy w studiu potrzebujemy tej czy innej scenografii, budujemy ją w jedną noc – tłumaczył swojej córce Irene. – Budowa dużej wioski zajmuje nam najwyżej parę tygodni. Nie ma co zdawać się na łaskę budowańców, nie ma co zaczynać od architektów. U nas liczy się biznes. Jak czegoś potrzebujemy, to sobie to załatwiamy”³.

Plany willi przygotował Cedric Gibbons, główny scenograf MGM, który przyczynił się do tego, że eleganckie art déco królujące wówczas na ekranach spopularyzowało się w mieszkaniach zamożniejszych Amerykanów. Kierownik produkcji zwerbował ekipę pracowników MGM, którzy zbudowali dom w sześć tygodni, tyrając na trzy zmiany, dzień i noc, dzięki ustawionym na plaży reflektorom. Koszt całego przedsięwzięcia wyniósł 28 tysięcy dolarów. Dach pokryto ceramicznymi dachówkami, łazienki udekorowano onyksiem, grube ściany wyłożono marmurem, co miało chronić willę przed letnim upałem. Nie zabrakło basenu, który podczas sztormów wypełniał się morską wodą.

Był rok 1927, czas, gdy władcy Hollywood stawiali na Złotym Wybrzeżu w Santa Monica rezydencje, będące ostentacyjnym dowodem na to, że w Ameryce pojawiła się nowa arystokracja. Irving Thalberg, protegowany Mayera, wybrał tę samą plażę co on i zbudował tam dom w stylu normandzkim. Niedaleko miała wkrótce zamieszkać para królewska ówczesnego Hollywood, czyli Douglas Fairbanks i Mary Pickford. Producent Jesse Lasky, szef potężnej wytwórni Famous Players–Lasky (która później przekształciła się w Paramount), mieszkał cztery domy dalej. W maju 1927 roku pisał w liście do syna: „Wszyscy przeprowadzają się nad morze, latem będziemy tu mieli wspaniałą kolonię”⁴.

Mayer wyłożył kolejną kartę. Był raczej królem pik, a nie królem serce. „To diabeł wcielony – mówiła o nim Helen Hayes. – Nigdy nie miałam do czynienia z człowiekiem, który skrywałby w sobie tyle zła. Nie przejawiał żadnych talentów, był wstrętny, bezwzględny i chciwy”⁵. Aktor Ralph Bellamy posunął się jeszcze dalej. „Louis B. Mayer to żydowski Hitler, zwyczajny faszysta. Nie darzył uczuciem żadnej mniejszości, nawet tej, z której sam się wywodził. Ludzie ani trochę go nie obchodzili”. Inni traktowali Mayera jak monarchę, który uczynił terror narzędziem władzy. „Pracownicy bardzo go szanowali, ale mógł cię zniszczyć jednym ruchem małego

palca, z czego świetnie zdawał sobie sprawę” – wspominała scenarzystka zatrudniona w MGM⁶. Reżyser Marshall Neilan żartował, że za inicjałami „L.B.” kryje się „lichawy bandyta”⁷.

Młode lata Mayera upłynęły w Saint John w kanadyjskiej prowincji Nowy Brunswik. Jego rodzina pochodziła z Europy Wschodniej, uciekała stamtąd przed antysemickimi pogromami. Mayer pomagał ojcu, który trudnił się handlem złomem; do jego zajęć należało ciągnięcie wózka wyładowanego metalowymi odpadkami z rozbitych statków. W 1907 roku kupił obskurny teatr w stanie Massachusetts, odnowił go, nadał mu nazwę Orpheum i obiecał publiczności „wyszukane rozrywki”⁸. Amerykanie od kilku lat szaleli na punkcie krótkich filmów wyświetlanych w nickelodeonach, czyli kinach, w których bilet kosztował pięć centów. Mayer szybko uświadomił sobie, że prawdziwe pieniądze można zarobić na „kreowaniu idoli, gwiazd, które publika będzie darzyła uwielbieniem i z którymi będzie się utożsamiać”⁹. Biznes kręcił się przede wszystkim na Zachodnim Wybrzeżu, więc Mayer przeniósł się tam i założył wytwórnię Louis B. Mayer Productions. W kwietniu 1924 roku Marcus Loew, właściciel sieci kin, doprowadził do połączenia studia Mayera z Metro Pictures i Goldwyn Pictures. Tak powstało MGM, wielkie imperium Hollywood. Na początek urządzono fetę, przypominającą parady wojskowe: nie zabrakło nawet kwiatów zrzucanych z przelatującego samolotu. Prezydent Calvin Coolidge przysłał telegram z gratulacjami.

Tak oto Mayer dołączył do grona żydowskich magnatów przemysłu filmowego, którzy dorastali w ubóstwie, lecz z czasem dotarli na szczyt i kontrolowali czwartą największą branżę w Ameryce¹⁰. Byli wśród nich Carl Laemmle, urodzony w Niemczech księgowy z Oshkosh w Wisconsin, założyciel wytwórni Universal, i Adolph Zukor, pochodzący z małej węgierskiej wioski, który dawniej pracował przy obsłudze automatów do gier, potem zaś stworzył studio Famous Players i przekształcił je w Paramount. Inny Węgier, Wilhelm Fuchs, po przeprowadzce do Stanów Zjednoczonych zmienił nazwisko na William Fox. Sprzedawał napoje z saturatora i czernidło do pieców, pomału dorobił się niezłych pieniędzy i powołał do życia Fox Film Corporation. Do tego dochodzili jeszcze bracia Warner – Harry, Albert, Sam i Jack – synowie imigranta z Polski, który pracował jako szewc w Baltimore, potem zaś osiedlił się z rodziną w Youngstown w Ohio. Właśnie tam młodzi Warnerowie zaczęli przygodę z kinem: zrzucili się i kupili wspólnie projektor filmowy.

Biografia Mayera, podobnie jak typowy hollywoodzki scenariusz, doczekała się wielu poprawek. Przyszły producent przyszedł na świat w Ukrainie jako Lazar Meir w 1884 roku. Twierdził, że wszystkie jego akta stanu cywilnego zaginęły, więc sam wybrał sobie datę urodzin: 4 lipca (tak naprawdę urodził się 12 lipca). Każdego roku w Dniu Niepodległości w MGM wstrzymywano wszelkie prace, aby gwiazdy, reżyserzy, kamerzyści i pracownicy planu filmowego mogli wziąć udział w wielkim pikniku. Machali chorągiewkami, orkiestra grała patriotyczne utwory¹¹. Czy świętowali urodziny Stanów Zjednoczonych, czy swojego władcy? Mayer uważał się za symbol amerykańskiego marzenia i pragnął je krzewić w dostojnych filmach, które powstawały w jego wytwórni. „Darzę prawdziwą czcią porządne kobiety, szlachetnych mężczyzn i święte matki”, zadeklarował pewnego razu w rozmowie z Frances Marion¹². Podczas pracy nad scenariuszem *Wesołej wdówki* w 1924 roku reżyser Erich von Stroheim nazwał główną bohaterkę, graną przez Mae Murray, „dziwką”. Mayer zbeształ go i oznajmił: w filmach MGM nie ma żadnych „dziwek”¹³.

Idealizm łączył z żądzą władzy. O obu tych rzeczach myślał w niedzielny wieczór w 1927 roku, gdy układając pasjansa w swojej bibliotece, przysłuchiwał się rozmowie gości. Wszyscy zaproszeni byli jego podwładnymi. Fred Niblo, reżyser znany choćby dzięki *Trzem muszkietierom* z Douglasem Fairbanksem, rzucił właśnie jakiś żart na temat budżetu *Ben-Hura*, rodzącej się w bólach superprodukcji MGM, którą przejął w 1924 roku i sprawił, że stała się prawdziwym hitem kasowym z 9,3 miliona dolarów dochodu. Autoironiczny dowcip Nibla rozbawił jego rozmówców, Conrada Nagela i Freda Beetsona. Pierwszy był gwiazdorem o delikatnych błękitnych oczach i jasnych włosach z przedziałkiem pośrodku. Przybył do Hollywood w 1920 roku i szybko znalazł sobie niszę jako idealny ekranowy partner dla aktorek w rodzaju Glorii Swanson, zawsze nieco przyćmiony ich blaskiem. Beetson pracował niegdyś dla Republikańskiego Komitetu Narodowego, pod rządami Williama Harrisona Haysa, mianowanego później przez prezydenta Hardinga dyrektorem generalnym poczty Stanów Zjednoczonych. Hays również trafił do Hollywood: został szefem Amerykańskiego Stowarzyszenia Producentów i Dystrybutorów Filmowych, zwanego Urzędem Haysa, i odpowiadał za oczyszczenie Hollywood ze zgnilizny moralnej. Zatrudnił Beetsona jako swojego sekretarza i skarbnika stowarzyszenia.

Od anegdot z planu *Ben-Hura* trzech rozmówcy przeszli do rozmowy o wojnie. „Tak, dyskutowaliśmy o wojnie światowej i o tym, jak wspaniale przysłużyła się przemysłowi filmowemu – wspominał Niblo. – Mówiliśmy sobie, jakie to dziwne, że od pięciu tysięcy lat ludzie wszelkich narodów, ras i wyznań toczą ze sobą konflikty i próbują się pozabijać tylko dlatego, że mówią różnymi językami, nie rozumieją się nawzajem, żyją wedle nieco innych zasad”.

Wtedy nagle wtrącił się Mayer: „Przyczyną wojny jest nienawiść”, powiedział. Trzej goście przenieśli na niego wzrok. Przyczynami nienawiści, ciągnął Mayer, są samolubność i podejrzliwość. Przyczyną samolubności i podejrzliwości jest niezrozumienie drugiej osoby. Brak zrozumienia odpowiada zatem za więcej nieszczęść i tragedii niż wszystkie epidemie i wszystkie katastrofy naturalne w dziejach. Można by temu zaradzić raz na zawsze, zakończył Mayer w kaznodziejskim tonie, gdyby wszystkie narody na świecie postanowiły się zjednoczyć.

Rozmawiali tak sobie w rajskiej Kalifornii, gdzie nigdy nie gościły mrozy, a słońce muskało dojrzewające cytryny. Zdawało się, że żyją w krainie szczęśliwości, a mimo to Mayer powtarzał, że branża filmowa znajduje się w niebezpieczeństwie, gdyż zagrażają jej nieustanne konflikty wewnętrzne i zewnętrzne. Reżyserzy nieufnie odnosili się do producentów, producenci nie znosili aktorów, a tymczasem prowincjonalni Amerykanie uważali całe to towarzystwo za bandę bezbożników. „Kiedy machina gospodarki zwolniła z powodu Wielkiej Wojny, nasza branża rozkwitła – ciągnął Mayer. – Cóż z tego, skoro nie potrafimy się skutecznie zorganizować”. Owszem, Urząd Haysa dbał, żeby Hollywood trzymało pion i promowało określone cnoty. Potrzeba jednak czegoś więcej. Potrzeba odpowiednika Ligi Narodów, organizacji, która zdoła zaprowadzić pokój między zwaśnionymi frakcjami i będzie głosem branży filmowej.

Gościom na chwilę odebrało mowę.

– Na niebiosa! – odezwał się wreszcie Niblo. – Dlaczego dopiero teraz mówisz nam o tym pomyśle?

– Dlatego, że jestem producentem – odparł Mayer. – Jeśli poczynię jakiegokolwiek kroki w celu stworzenia takiej organizacji, wszyscy zaczną się zastanawiać: „Co też ten Mayer kombinuje?”.

Nagel odgadł, co kryje się za słowami szefa.

– Jeśli nam pomożesz, spróbujemy coś zorganizować – obiecał.

Mayer, niby obojętnie, wzruszył ramionami.

– Spróbujcie. Mam nadzieję, że wam się uda.

Goście przystąpili zatem do układania planów. Postanowili, że wyślą listy do dwudziestu pięciu kolegów i współpracowników. Zamierzali zaprosić ich na prywatną kolację. Może w hotelu Ambassador?

Tymczasem Mayer wrócił do swojego pasjansa. Nie po raz pierwszy i nie po raz ostatni trzymał w rękę wszystkie najważniejsze karty.

Historię powstania Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej można opowiedzieć na dwa sposoby. Przy czym od razu trzeba zaznaczyć, że nagrody nie odegrały tu żadnej roli.

Pierwszy sposób wymaga przyjęcia za dobrą monetę utopijnej wizji, którą Mayer roztoczył przed swoimi rozmówcami w tamten zimowy wieczór, i uwierzenia w to, że Akademia miała umożliwić dialog, zapewnić harmonię w podzielonym środowisku i wspierać rozwój sztuki filmowej. Druga opowieść jest utrzymana w nieco bardziej cynicznym tonie. W 1927 roku branża filmowa nie była już tylko nieślubnym dzieckiem szacownego teatru. Produkowała osiemset filmów rocznie, zatrudniała 42 tysiące ludzi, jej obroty przekraczały miliard dolarów. Co tydzień przez 25 tysięcy kin działających w całym kraju przewijało się 100 milionów widzów¹⁴. Studia odpowiedzialne za kręcenie filmów były warte około 65 milionów dolarów – przy czym kwota ta nie uwzględnia wartości powiązanych z nimi sieci kin. Biznes się kręcił, a mimo to dwa problemy spędzały Louisowi B. Mayerowi sen z powiek. Tak się składało, że miały związek z gośćmi Mayera: pierwszy z Conradem Nagelem, drugi zaś z Fredem Beetsone.

Zanim Nagel przeprowadził się do Hollywood, występował na Broadwayu i był weteranem bitwy stoczonej w 1919 roku przez związek zawodowy Actor's Equity, dotyczącej przyznania wszystkim pracownikom teatrów prawa do zrzeszania się w organizacjach związkowych. Podobny konflikt toczył się w Hollywood. Mayer i jemu podobni chcieli pełnej władzy nad robotnikami fabryki snów – brak regulacji dotyczących stawek i warunków pracy oznaczał choćby, że szef MGM mógł zażądać, aby w sześć tygodni zbudowano mu luksusową rezydencję na plaży – natomiast pracownicy techniczni od lat zabiegali o możliwość wstępowania do związków zawodowych. Przez długi czas nie mogli wyrzec dostatecznie dużej presji na studia filmowe przede wszystkim dlatego, że nie mieli poparcia aktorów, scenarzystów i reżyserów, którzy nie byli zainteresowani

uzwiązkowaniem. Nagel, przewodniczący niewielkiego oddziału Actor's Equity na Zachodnim Wybrzeżu, doskonale orientował się, z czego to wynika. Gwiazdy zarabiałły ogromne pieniądze, nie widziały więc potrzeby należenia do organizacji, które broniłyby ich praw; pozostali aktorzy i statyści musieli co prawda spędzać na planie po siedemnaście godzin dziennie i godzić się na niebezpieczne warunki pracy, ale akceptowali ten stan rzeczy, bo wierzyli, że pewnego dnia sami wejdą do pierwszej ligi. W listopadzie 1926 roku nastąpił przełom. Pracownicy techniczni zatrudnieni przez studia filmowe zagrozili zorganizowaniem „największego strajku w dziejach branży”¹⁵. Doprowadziło to do zawarcia Porozumienia w Kwestiach Podstawowych, pod którym podpisało się dziewięć wytwórni i pięć związków zawodowych. Porozumienie kończyło trwający dziesięć lat okres intensywnych walk toczonych przez pracowników technicznych. Uzwiązkowanie stało się faktem. Pozostało jedynie czekać, aż aktorzy, reżyserzy, a nawet ci cholernie upierdliwi scenarzyści również postanowią się zorganizować. Skoro tak, Mayer postanowił wykonać manewr wyprzedzający. Uznał, że lepiej zjednoczyć pracowników artystycznych pod hasłem „harmonii”. I że lepiej utrzymywać dobre stosunki z Nagelem ze względu na jego działalność w Actor's Equity.

Drugi problem wiązał się z Beetsonem i Urzędem Haysa, powstałym na skutek długiego ciągu okropnych wydarzeń, które niemal doprowadziły Hollywood do upadku. Po I wojnie światowej w kraju nastąpiło poluzowanie obyczajów. Skorzystała na tym branża filmowa, która postanowiła zaferować publice więcej ekstrawagancji, więcej szyku i więcej seksu. Prowincjonalna Ameryka pierwszy raz mogła zetknąć się z zupełnie innymi obyczajami, obowiązującymi na Zachodnim Wybrzeżu. Nie wszystkim przypadło to do gustu. Chrześcijańscy reformatorzy, którzy dopiero co zdołali wywalczyć prohibicję i pozamykać knajpy z wyszynkiem, uważali kino za źródło zepsucia i moralnej zgnilizny, chwycili więc za nożyczki. W Pensylwanii lokalni cenzorzy kazali wyciąć z pewnego filmu scenę, w której kobieta szyje dziecięce ubranka, gdyż „najmłodszy widzowie wierzą i nadal powinni wierzyć, że dzieci są przynoszone przez bociana”¹⁶. Hollywood, coraz częściej przedstawiane jako kraina grzechu, bało się ustanowienia cenzury na poziomie federalnym. Brat Wilbur W. Crafts, założyciel Międzynarodowego Biura do spraw Reform, które przyczyniło się do wprowadzenia prohibicji, głosił, że branżę filmową kontrolują „szatan i pięciuset niechrześcijańskich Żydów”¹⁷.

Seria skandali na początku lat dwudziestych dostarczyła reformatorom niezbędnej amunicji. Prasa nagłośniła choćby historię tajemniczej śmierci Olive Thomas, dziewczyny występującej w rewiach Ziegfelda, która przeniosła się do Hollywood i poślubiła hulakę Jacka Pickforda, brata Mary, gwiazdy filmowej słynącej z wizerunku nieskalanej dziewicy. W 1920 roku małżonkowie wyjechali do Paryża i zamieszkali w Ritzu. Kilka tygodni później Olive już nie żyła; zmarła po wypiciu chlorku rtęci. Popełniła samobójstwo? Została zamordowana? Może doszło do przypadkowego zatrucia (chlerek rtęci służył w tamtych czasach jako środek czyszczący)? Niewykluczone też, że jakiś francuski doktor przepisał go Jackowi jako lekarstwo na syfilis. Gazety przez wiele dni trąbiły o „uciechach w paryskim półświatku”, którym miała się oddawać Olive¹⁸.

Krótko później wybuchł kolejny skandal: Roscoe „Fatty” Arbuckle, jedna z największych sław wytwórni Paramount, został aresztowany po tym, jak młoda gwiazdka Virginia Rappe zmarła po „orgii”, która rzekomo odbyła się w jego pokoju hotelowym w Święto Pracy. Z dnia na dzień w całym kraju zaczęto odwoływać seanse filmów Arbuckle’a. Duchowni przedstawiali tęgiego komika jako symbol rozpasania panującego w Hollywood. Gazety – zwłaszcza należące do Williama Randolpha Hearsta – nie posiadały się z zachwytu. Proces sądowy aktora dwukrotnie zakończył się brakiem rozstrzygającego werdyktu ławy przysięgłych, dzięki czemu prasa mogła miesiącami rozpisywać się o skandalu. Ostatecznie Arbuckle został uniewinniony, ale wielu ludzi, w tym Henry Ford, legendarny przemysławiec słynący z antysemitycznych poglądów, i tak wydało wyrok skazujący. Za wszystko odpowiadają hollywoodzcy magnaci, powtarzał Ford. „Świat filmu niemal całkowicie oddano w ręce Żydów”¹⁹. Szefowie wytwórni czuli, że sytuacja robi się niewesoła, wymyślili więc rozwiązanie: jeśli sędzia meczu się na ciebie uwziął, zatrudnij własnego. Nie był to oryginalny pomysł. W 1919 roku, po głośnej aferze z ustawianiem meczów, najważniejsza amerykańska liga bejsbolowa postanowiła utworzyć stanowisko komisarza, który miał odtąd gwarantować uczciwość rozgrywek. Studia filmowe postąpiły tak samo: zaoferowały Haysowi 100 tysięcy dolarów rocznie w zamian za „nadzór”. Mimo to skandale nadal się mnożyły; prasa rozpisywała się choćby o zabójstwie reżysera Williama Desmonda Taylora („Zamordowany filmowiec odwiedzał lokale dla sodomitów!”)²⁰ i o śmierci uzależnionego od morfiny aktora Wallace’a Reida, pozeracza niewieścich serc. W kontraktach podpisywanych z wytwórniami gwiazdy musiały się

zobowiązywać, że będą się dobrze prowadziły. Ich prywatne życie stało się przedmiotem zainteresowania publiki – skoro tak, żadnych wyskoków ani ekscesów.

Mayer nigdy nie kręcił odważnych ani prowokacyjnych filmów, ale jako szef wielkiej wytwórni MGM stał się najtłustszą z grubych ryb i doskonale zdawał sobie sprawę, że wszelkie ingerencje ze strony rządu odbiją się również na nim i na jego studiu. Epoka jazzu stawiała się coraz bardziej dekadenccka; moralistom łatwo było przekonywać, że to wina filmów i ich żydowskich producentów. „Wprowadzenie cenzury filmowej jest już przesądzone. Najlepsze, co można teraz zrobić, to wypracować odpowiedni kompromis – pisała w lipcu 1926 roku gazeta «Los Angeles Times». I dodawała: – Młodej branży filmowej przetrzepano skórę”²¹. Hollywood musiało zareagować. Aż wreszcie pewnego wieczoru w swoim domu na plaży Mayer wymyślił prosty sposób, aby całkowicie odmienić wizerunek przemysłu filmowego.

Siedlisko moralnej zgnilizny przeobraziło się w Akademię.

11 stycznia 1927 roku grupa zaproszonych, starannie wyselekcjonowanych VIP-ów spotkała się w hotelu Ambassador. Hotel działał od sześciu lat i zdążył już stać się jednym z najmodniejszych miejsc w Hollywood, choćby za sprawą klubu nocnego Cocanut Grove z dekoracją w postaci drzew palmowych, gdzie gwiazdy w rodzaju Joan Crawford uczestniczyły w konkursach charlestonea. Zaproszenia trafiły do dwudziestu pięciu adresatów. Fred Niblo wspominał: „Sądziliśmy, że przyjdzie osiem, góra dziesięć osób”²². Zjawili się wszyscy. Mayer przedstawił swój pomysł stworzenia, jak to określił „Los Angeles Times”, „klubu branży filmowej”²³. Reguły przyjmowania kandydatów wyłożono później w pierwszym oficjalnym biuletynie Akademii. Jej członkiem mógł zostać każdy, kto uczestniczył w kręceniu filmów, „przyczynił się do powstania uznanych dzieł lub zaskarbił sobie powszechny szacunek, a ponadto cieszy się nieposzlakowaną reputacją”²⁴. To ostatnie kryterium eliminowało między innymi „Fatty’ego” Arbuckle’a.

Nie wszyscy zapalali entuzjazmem do tego pomysłu. „Nigdy w życiu nie uczestniczyłem w podobnym spotkaniu – wspominał później reżyser Frank Lloyd. – Sądząc po minach, większość obecnych odnosiła się do tego wszystkiego dość cynicznie, z wyjątkiem samych pomysłodawców. Zastanawialiśmy się, dlaczego w całe przedsięwzięcie zaangażowany jest