

Dwie Ameryki

Skąd się wzięła autocenzura i samoregulacja
w kinematografii amerykańskiej.

Szkic historyczny

ANNA MISIAK

Inaczej niż w większości krajów na świecie, w Stanach Zjednoczonych nie ma i nigdy nie było cenzury filmowej na szczeblu narodowym (federalnym), chociaż według ustawy dotyczącej ceł (*Tarrif Act*) z 1933, federalne urzędy celne mogą teoretycznie zabronić importu filmów zagranicznych pod zarzutem obsceniczności. Jak dotąd tego rodzaju prób nie podejmowano jednak na szerszą skalę. Ze względu na taki stan rzeczy powszechnie wyciąga się wnioski, że w USA kontrola formalna i treściowa filmów w ogóle nie istnieje i filmowcy mogą cieszyć się całkowitą wolnością słowa. Podobne głosy, jakkolwiek częste, są ewidentnie fałszywe, gdyż wiadomo, że od samego początku istnienia kina w Ameryce, jeszcze na przełomie wieku dziewiętnastego i dwudziestego, zaczęły się kształtować instytucje ograniczające wolność słowa (w przekazie filmowym jest to zazwyczaj obraz) zarówno na szczeblach municypalnych, jak i stanowych. Urzędy znane w wielu stanach już w pierwszym i drugim dziesięcioleciu wieku dwudziestego, które specjalizowały się w cenzurze kinematograficznej, były nazywane komisjami cenzorskimi (*copyright boards*). Działały one, ponieważ były aprobowane przez bardzo dużą część społeczeństwa, szczególnie zaś poparcie zyskiwały ze strony różnych grup nacisku: grup religijnych, klubów kobiecych, legionów cnoty, stowarzyszeń reformatorów i innych grup lobbystycznych, reakcjonistów, od dawnych bojowników Legionu Amerykańskiego do ludzi walczących o emancypację rasy czarnej w NAACP (National American Association of Colored People).

W ciągu pierwszych pięćdziesięciu lat istnienia kina filmy głównego nurtu były poddawane różnym formom kontroli. W latach dwudziestych na forum publicznym rozgorzała dyskusja na temat zasadności i skuteczności regulacji kinematografii. Powstawały pytania, czy działalność cenzorów jest zgodna z Konstytucją, czy też pracują oni wbrew założeniom pierwszej poprawki z roku 1791.

Już przed 1920 rokiem film przyciągał tak wielu widzów, że dyskusje wokół problemu kontroli interesowały niemal każdego Amerykanina bez względu na

wiek czy wykształcenie. Najpopularniejsza z rozrywek podzieliła społeczeństwo na dwie grupy. Z jednej strony spadkobiercy progresywizmu nawoływali do *polepszenia jakości moralnej ruchomych obrazów*, z drugiej zaś ich oponenti – przeciwnicy wprowadzenia cenzury filmowej na szczeblu federalnym – bronili podstawowej swobody obywatelskiej, dumy każdego Amerykanina – prawa do wolności słowa. Do drugiej grupy włączyli się sami filmowcy, chcąc zapewnić swoim widzom, z których czerpali dochody, maksimum rozrywki, gdyż generalnie kino w okresie klasycznego Hollywoodu nie miało ambicji artystycznych, a jeśli takie się pojawiały, były one raczej indywidualnymi i rzadkimi inicjatywami reżyserów.

Widmo powstania federalnej instytucji cenzorskiej zawisło nad amerykańskim przemysłem filmowym od samego niemal początku. Jeśli podobne postulaty zostałyby wprowadzone w życie, obniżyłyby się znacznie dochody wielkich wytwórni, nie tylko w związku z odejściem widzów, ale także dlatego że federalna instytucja kontrolująca mogłaby wycofywać pewne filmy z kin. Na taką stratę inwestycji w monumentalne i kosztowne w owym czasie obrazy nikt nie mógł sobie pozwolić. Same zatem środowiska filmowe zaczęły podejmować próby obrony przed zewnętrzną regulacją ich pracy. Te wysiłki przyniosły efekt dopiero w latach trzydziestych, przedtem jednak dwie Ameryki – jedna cenzorska, druga przeciwna kontroli – prowadziły publiczną dyskusję, zakładając liczne instytucje i zdobywając poparcie drogą agitacji, nie tylko w samych kinach, ale także w kościołach i na forum politycznym. Inwestorzy, obserwując szkody, jakie nie tylko finansowanym przez nich filmom czyniła cenzura stanowa, ale przede wszystkim swoje coraz bardziej puste kieszenie, postanowili znaleźć jakiś sposób na to, aby po pierwsze unikać sytuacji, w których gotowe już filmy nie były w różnych częściach kraju, a czasem także poza jego granicami, dopuszczane do dystrybucji, a po drugie postarać się przyciągnąć do sal kinowych te wszystkie osoby, które były regularnie zniechęcane do oglądania przez różne organizacje obyczajowe, polityczne i religijne. Po prostu finanse wskazywały na to, że należało zapobiegać wszelkim bojkotom.

Nie można zrozumieć specyfiki i procesu ewolucji cenzury w Stanach Zjednoczonych, jeśli nie pojmie się atmosfery tamtych lat, gdy ze względu na wzmożoną aktywność rozmaitych organizacji lokalnych i tych działających na szczeblu narodowym kinematografia była szczególnie narażona na kontrolowanie. Sytuacja pogorszyła się znacznie po 1915 roku, kiedy Sąd Najwyższy wyłączył film spod pierwszej poprawki do Konstytucji. Niestety po takim zarządzeniu film nie mógł się już cieszyć wolnością, a producenci nie mieli prawa odwoływać się od decyzji cenzorskich na żadnym szczeblu. W procesie *Mutual Pictures vs Industrial Commission of Ohio* w dniu 23 lutego 1915 roku kino zostało przez sędziów Sądu Najwyższego zdefiniowane jako *przedsięwzięcie proste, stworzone jedynie dla zysku, które nie powinno być uważane za środek przekazu ani wyraz opinii publicznej*. Ta decyzja nie tylko wpłynęła na ograniczenie wolności słowa w kinie, ale także zalegalizowała komisje cenzorskie i wszelkie próby regulacji treści filmów. Bardzo istotne jest to, że była ona w mocy aż do roku 1952, kiedy to inni sędziowie Sądu Najwyższego cofnęli zarządzenie swoich poprzedników z 1915 roku. Niemal 40 lat funkcjonowania takiego zapisu prawnego, czyli definicji, która sens istnienia filmu sprowadzała jedynie do zysku ekonomi-

cznego, na stałe odbiło się na produkcji filmowej, i w zasadzie całe klasyczne kino hollywoodzkie nosi piętno takiego rozumienia kinematografii. We wspomnianym 1952 roku Sąd Najwyższy wydał następującą deklarację: *Stwierdzamy, że kino jest środkiem wyrazu chronionym przez wolność słowa i druku gwarantowaną przez pierwszą i czternastą poprawkę do Konstytucji.*

Zanim jednak zwrócono filmowi prawny status medium, które ma zagwarantowaną wolność słowa, amerykańscy filmowcy szybko zdali sobie sprawę z tego, że zaistniała konieczność stworzenia własnej instytucji cenzorskiej, tzw. autocenzury. Lata 1908 i 1909 były okresem, kiedy rozpoczął się cały długi i skomplikowany proces tworzenia systemu regulacji i kontroli kinematografii, który działałby wewnątrz systemu studyjnego i miał za zadanie chronić producentów przed utratą publiczności. Na przełomie roku 1908 i 1909 powstał pierwszy trust kinematograficzny Motion Pictures Patent Company (MPPC), którego celem było podniesienie statusu społecznego kina i uczynienie z filmu rozrywki dla wszystkich klas społecznych. Trust miał także za zadanie stworzenie firmy przyciągającej klasę średnią do kin.

Ten moment nie przypadkowo zbiegł się w czasie z zamknięciem wszystkich *nikolodeonów* przez burmistrza Nowego Jorku George'a B. McClellana w dzień Bożego Narodzenia 1908 roku. Oficjalnie policjanci i strażacy zablokowali wejścia do 500 kin w Nowym Jorku ze względu na panujące tam fatalne warunki higieniczne i nieprzystosowanie budynków do przepisów przeciwpożarowych. Naprawdę jednak była to reakcja na akcje agitacyjne różnych osób związanych z grupami religijnymi, tak dostojników kościelnych, jak i osób świeckich oraz reformatorów, którzy w różny sposób zaświadczaali o niemoralnym wpływie filmu na publiczność zgromadzoną w małych salach kinowych. Wskazywano przede wszystkim na zachęcanie do udziału w różnego rodzaju grach pieniężnych, stawianie w walkach bokserkich i wyścigach konnych. Purytańsko nastawionych protestantów szczególnie raziło pokazywanie scen miłosnych. Największym nowojorskim przeciwnikiem filmu był Cannon William Shaefe Chase z Kościoła Chrystusowego na Brooklynie, który pierwszy orędownął za zakazem wyświetlania filmów w niedzielę. Skandaliczne w kinie były według niego przede wszystkim *wyścigi konne, boks, nowoczesne tańce, hulanki wszelkiego rodzaju, i nawet włosy spięte w koński ogon i krótkie spódniczki*¹.

Zaraz po świętach w 1908 roku osoby zaangażowane w przemysł filmowy wytoczyły proces McClellanowi i orzeczeniem sądu kilka dni później kina zostały otwarte. Przesłanie tej akcji było jednak jasne: jeśli sami producenci nie zaczęą „oczyszczać” swoich filmów, poprawiać warunków higienicznych w kinach i publicznie odrzucać stawianych im zarzutów, że film ma zły wpływ na dzieci i dorosłych, to od tej pory będą narażeni na ciągłe ataki ze strony strażników moralności, którzy będą w końcu starali się uchwalić prawo cenzorskie na poziomie federalnym. Ponieważ wiedziano, że takie rozwiązanie mogłoby w efekcie doprowadzić do upadku właśnie rozkwitającej potęgi przemysłu filmowego w Stanach Zjednoczonych, zdecydowano się na dalsze posunięcia w kierunku stworzenia wewnętrznej instytucji kontrolującej zawartość filmów.

Na początku 1909 roku MPPC stwierdza, że należy zakończyć produkcje filmów *dalekich od niewinności i zbyt sugestywnych (indecent and too suggestive)*. Zasugerowano równocześnie, aby burmistrz Nowego Jorku nominował cen-

zora, którego zadaniem byłaby selekcja filmów do wyświetlania w mieście. Zakładano przy tym, że łatwiej będzie odwołać się od decyzji cenzorskiej, jeśli wybór taki będzie przeprowadzany przez konkretną instytucję; negocjacje stałyby się łatwiejsze w momencie, gdy decyzje podejmowałaby tylko jedna określona osoba. W marcu 1909 roku MPPC powołało do życia instytucję zwaną National Board of Censorship (Narodowa Komisja Cenzury) pod auspicjami People Institute. Amerykański filmoznawca Garth S. Jowett twierdzi, iż nietrafnie nazwano tę instytucję, ponieważ nigdy nie spełniała ona funkcji czysto cenzorskich². Była to raczej lokalna organizacja obywatelska, która wcześniej prowadziła długie badania nad warunkami wyświetlania filmów, a od 1909 roku pełniła raczej funkcję doradcy i negocjatora pomiędzy producentami i publicznością, podstawą jej działalności nie była żadna regulacja prawna, a raczej przymus moralności, jakim obciążony był przemysł filmowy. Motto tej instytucji brzmiało: *Selekcja zamiast cenzury*. Od tej pory coraz częściej w środowiskach producenckich zaczęto właśnie nawoływać do wewnętrznej selekcji czy kontroli. Formy takie w zamierzeniu nie różniły się od cenzury, jeśli brać pod uwagę metody ich wdrażania. Po prostu uznano, że wewnętrzna cenzura musi być inaczej nazywana, aby nie była utożsamiana z instytucją federalną.

Sześć lat później Narodową Komisję Cenzury przemianowano na National Board of Review. Ta instytucja miała znacznie szerszy zakres kompetencji niż jej poprzedniczka. Producenci przedstawiali jej swoje filmy, biuro wydawało swoją opinię i zezwalało na wyświetlanie filmu lub nie. Taki układ odpowiadał producentom, ponieważ w ten sposób wyjmowali atut z ręki cenzorom stanowym i nie musieli walczyć o wyświetlanie filmów z różnymi instytucjami, tylko z jednym niemalże własnym biurem kinematograficznym, bo taki był status tej pozarządowej organizacji. Jako że za ocenę każdego filmu pobierano opłatę od producenta, można stwierdzić, że była to organizacja wewnętrzna, gdyż finansowo wspierali ją sami filmowcy. Mimo iż przez ręce National Board of Censorship i National Board of Review przeszło ponad 85% filmów wyświetlanych w USA, to wciąż współpraca producentów z jej pracownikami miała charakter dobrowolny, a dodatkowo nikt nie był w stanie kontrolować repertuaru wędrownych kin, których w owym czasie było jeszcze bardzo wiele. Filmów nie traktowano jednak łagodnie i niektórych nie zalecano do wyświetlania. National Board of Review nie mogła nakazywać, który film miał być wyświetlany, a który nie, a jedyne, co było w jej mocy, to klasyfikowanie filmów do jednej z trzech kategorii *passed* (przyjęty), *passed with changes as specified* (przyjęty z niżej wymienionymi zmianami), *condemned* (odrzucony) i wpisanie go do biuletynu, który co tydzień rozsyłano do 300 miast w całym kraju. Dobra opinia wydana przez tę instytucję stanowiła doskonałą rekomendację dla danego filmu i stąd poparcie producentów dla jej działalności.

Regulamin oceniania zawierał osiem następujących punktów, według których kwalifikowano filmy:

Komisja zakazuje obsceniczności w każdej formie.

Komisja zakazuje wulgarności, jeśli taka kogoś obraża lub zmierza w stronę nieprzyzwoitości, chyba że służy ona jakiemuś właściwemu celowi moralnemu.

Komisja zakazuje pokazywania przestępczości w tak szczegółowej formie, że może ona uczyć metod popełniania zbrodni, chyba że służy ona jako ostrzeżenie i przestroga dla widza.

Komisja zabrania pokazywania zbrodni patologicznej, kiedy jedynym celem jej pokazywania jest patologia.

Komisja zabrania niepotrzebnego przedłużania scen cierpienia oraz przemocy i zbrodni zawierających elementy brutalne, wulgarne.

Komisja zabrania bluźnierstwa i herezji, przez co rozumie się niezamierzone lub celowe ale niekonieczne obrażanie uczuć religijnych jakiegokolwiek dużej grupy ludzi w kraju.

Komisja zabrania wszystkiego, co jest w oczywisty i celowy sposób zniesławieniem, wszystkiego, co może zaszkodzić osobom lub sprawom, a także filmów mówiących o faktach dotyczących spraw sądowych, które są aktualnie w toku.

Poza wszystkimi wymienionymi powyżej zakazami komisja czuje się upoważniona do ustanawiania zakazu wyświetlania takich scen filmowych, które, z powodu różnych elementów, jakie zawierają, mogą mieć zły wpływ na moralność i wartości społeczne³.

Komisja działała bardzo prężnie. W 1913 obejrzano 9000 filmów, odrzucając 53 i wycinając sceny z 401 innych. W tym czasie zaczynało również działalność coraz więcej komisji cenzorskich w poszczególnych stanach, zatem postanowiono bardziej restrykcyjnie podejść do kwestii selekcji filmów. Już w 1916 roku na 4 200 obrazów instytucja kinematograficzna odrzuciła 530. Jednak grupy nacisku wciąż domagały się zwiększenia kontroli treści filmów i powoli National Board of Review traciła swoją pozycję, i w kwestii cenzury zaczęła popadać w konflikt z komisjami stanowymi. Silny dawniej argument mówiący o tym, że ustanawianie kontroli federalnej jest niezgodne z konstytucją USA, stracił swoją siłę po 1915 roku, teraz nie było różnicy, czy filmy były cenzurowane przez rządową czy pozarządową instytucję. Twierdzono, iż organy rządowe mogą posługiwać się decyzjami National Board of Review, aby znajdować poparcie dla swoich własnych zakazów. Po kilku procesach sądowych wytoczonych przez samych producentów zabroniono komisjom stanowym posługiwania się materiałami pochodzącymi z National Board of Review i wiele miast, między innymi Providence, Atlanta, Boston, Birmingham, Seattle, wydało przepis stwierdzający, iż komisje municypalne mogą jedynie rozpatrywać przypadki filmów, które nie zostały zaaprobowane przez National Board of Review. Powoli w różnych miejscach zaczęły powstawać instytucje cenzorskie, których decyzje musiały być respektowane na terenie całego stanu: Pennsylvania (1911), Ohio (1913), Kansas (1914), Maryland (1916). W 1916 w Nowym Jorku jedynie weto gubernatora uchroniło cały stan przed powstaniem tego typu organizacji. Pierwsza próba stworzenia federalnej cenzury miała miejsce w 1916 roku, po tym jak *Narodziny narodu* Griffitha wzbudziły protesty społeczne. Kongresman Dudley M. Hughes z Georgii zaprezentował projekt ustawy mającej wprowadzić Federal Motion Picture Commission (Federalną Komisję Filmową) jako część Urzędu Edukacji (Bureau of Education), pomysł ten podpowiedział mu ojciec Chase z Brooklynu. Propozycja wprowadzenia federalnej cenzury była motywowana tym, że codziennie około miliona dzieci oglądało w Stanach Zjednoczonych przynajmniej po jednym filmie. Chase twierdził, że jeśli niemoralne filmy skrzywdzą nawet jedno dziecko, to jego ochrona powinna być sprawą rządu federalnego. Propozycja ta nie została przyjęta w Kongresie, ale kilkanaście podobnych było jeszcze przedstawianych w ciągu sześciu następnych lat.

W tym okresie organizacje religijne uaktywniły się po raz pierwszy, próbując narzucić przemysłowi filmowemu jakąś formę kontroli i regulacji. Po pierwszej wojnie światowej kościoły metodystów, presbiterian, baptystów, podobnie jak przedstawiciele religii żydowskiej ogłosili swoją dezaprobatę dla filmu, potępiając producentów za szerzenie zła i demoralizację. Widząc bezsilność poprzedniej organizacji wewnątrzkinematograficznej, producenci i reżyserzy założyli National Association of the Motion Picture Industry (NAMPI) w lipcu 1916 roku. NAMPI ogłosiło program autocenzury. Zaczęto od kampanii nawołującej do uznania konstytucyjnego przywileju wolności słowa i w tej kwestii zrównania filmu z prasą. Nie odniosło to jednak oczekiwanych skutków. Bardziej efektywne okazało się działanie nowego kodeksu produkcyjnego zwanego Thirteen Points (Trzynaście Punktów). Został on opracowany w marcu 1921 roku. Miał za zadanie wyeliminowanie z filmów takich elementów, które spotykały się ze sprzeciwem stanowych komisji cenzorskich. Do tematów tabu należały między innymi: seks przedstawiany w niewłaściwy lub zbyt sugestywny sposób, białe niewolnictwo, przedstawianie miłości w taki sposób, że cnota jest poniżana, a pożądanie wysoko oceniane, nagość, zbrodnie, przestępstwa, hazard, pijaństwo i *inne nienaturalne praktyki niebezpieczne dla moralności społecznej*. Poza tym zabronione było pokazywanie przestępstw w sposób instruktażowy, ośmieszanie i poniżanie urzędników publicznych, policji i wojska, pokazywanie scen, które miały na celu osłabienie autorytetu prawa, obrażanie religii i postaci z nią związanych, a także wulgarnych scen, niewłaściwych gestów. Kodeks zawierał również klauzulę mówiącą o tym, że każda firma produkcyjna, która naruszy Trzynaście Punktów, zostanie pozbawiona statusu członka NAMPI.

Kiedy te reguły zostały spisane, pojawiły się głosy pastorów nawołujących do wprowadzenia federalnej cenzury. Trzynaście Punktów zostało zinterpretowane jako zgoda na cenzurę federalną w kinie, ponieważ zakazywano tego właśnie, co najbardziej raziło cenzorów stanowych. Mimo iż wysiłki pastora Wilbura S. Crafta z International Reform Bureau nie przyniosły oczekiwanego efektu w postaci wprowadzenia federalnej kontroli kina, to jednak przyczyniły się do podpisania przez gubernatora Nathana E. Millera w 1921 dokumentu ustanawiającego założenie komisji cenzorskiej w stanie Nowy Jork. Bardziej jeszcze zaniepokoił filmowców fakt, że około stu różnych aktów wprowadzających urzędy cenzorskie na różnych szczeblach zastało uchwalonych aż w 37 stanach tego samego roku.

Istniały także inne źródła prób wprowadzenia cenzury z początkiem lat dwudziestych. Po 1913 roku większość filmów w USA była produkowana przez żydowskich emigrantów z Europy Wschodniej. Z tej przyczyny starania o kontrolę przemysłu filmowego miały bardzo często podłoże antysemityczne. Pastor Chase z Brooklynu nazywał tych, którzy walczyli o wprowadzenie cenzury, „Patriotic Gentile Americans”, natomiast pastor Craft był bardziej dosłowny w swoim antysemityzmie, twierdząc, że celem jego organizacji było *ratowanie filmów z rąk diabła i pięciuset niechrześcijańskich Żydów*⁴.

Powszechnie twierdzi się, iż coraz więcej skandali związanych z ludźmi pracującymi w show biznesie i reputacja Hollywood jako miasta grzechu (*sin city*) wpłynęła też znacząco na coraz częstsze postulaty stworzenia federalnego urzędu cenzorskiego. Jednym z najgłośniejszych skandali tego okresu było morderstwo popełnione przez komika Roscoe „Fatty” Arbuckle’a, który dorównywał popu-

larnością Charlie Chaplinowi. Został on oskarżony o gwałt i zamordowanie aktorki Virginii Rappe w czasie przyjęcia. Po trzech procesach aktor w końcu został uniewinniony, jednak w całym kraju bojkotowano nie tylko filmy, w których występował, ale także wytwórnię Paramount Pictures, która podpisała z nim trzyletni kontrakt. Kilka innych skandali wybuchło w tym samym czasie. Kolejny, najgłośniejszy, to podwójne małżeństwo Mary Pickford. Cenzorom nie zależało już teraz tylko na kontrolowaniu filmów, chcieli także mieć wpływ na życie gwiazd. Próbowano zatem zatrzymać dystrybucję filmów, w których występowali aktorzy zamieszani w różne afery, choć do treści nie było żadnych zarzutów.

W grudniu 1921 roku po fali skandali właściciele wytwórni filmowych i producenci zdecydowali się na nowe posunięcie. Wysłano delegację do Waszyngtonu w sprawie negocjacji z Willem H. Hayssem, który pracował jako Postmaster General. Hays był liderem Partii Republikańskiej i znano go z pozytywnego stosunku do filmowców. Nie było nigdy żadnych zarzutów co do jego postawy moralnej. Hołdował tradycyjnym presbiteriańskim wartościom. Celem rozmowy miało być przekonanie Haysa, aby opuścił urząd federalny i zaczął pracować w przemyśle filmowym jako osoba mająca nie dopuszczać do stanowych lub federalnych interwencji cenzorskich. Miał też być odpowiedzialny za wprowadzenie nowej formy autocenzury i za jej przyszłe funkcjonowanie. Wydawał się kandydatem idealnym na to stanowisko nie tylko ze względu na cechy osobowości i swoją przeszłość, ale także dlatego, że cieszył się poważaniem filmowców, a co ważniejsze szanowano go też w gronie polityków. Zaoferowano mu pensję 100 000 dolarów rocznie i stanowisko szefa powstającej instytucji pod nazwą Motion Picture Producers and Distributors Association of America (MPPDA). Przyjmując stanowisko Hays stał się najważniejszą osobą w całym amerykańskim przemyśle filmowym.

Na początku roku 1922 zostaje rozwiązane NAMPI, ponieważ straciło poparcie ludzi z branży. Na miejsce tej organizacji w marcu 1922 zostaje powołane MPPDA. Od tej pory Hays przejmuje nie tylko funkcje cenzora, ale także głównego promotora filmów w kraju i poza jego granicami. Będzie zajmował swoje stanowisko przez następne 23 lata i zyska sobie przydomek *movie czar* (cara przemysłu filmowego), a instytucja, którą będzie kierował, zostanie wkrótce nazwana *Hays Office*.

Cały czas jeszcze trwała publiczna debata na temat cenzury filmowej, zasadności jej istnienia i sensu wprowadzania coraz to nowych instytucji cenzorskich. W stanie Massachusetts postanowiono sprawę oddać w ręce obywateli i zaproponowano referendum. Przed samym głosowaniem odbyły się dwie kampanie agitacyjne. Jedna procenzorska, prowadzona przez grupy religijne, druga zdecydowanie przeciwna stanowej formie kontroli kina pod przywództwem Haysa. Wynik jej był pierwszym sukcesem nowego szefa MPPDA: cenzura została odrzucona stosunkiem głosów 2,5 do 1. Do 1927 roku nie mniej niż 48 stanowych wniosków o stworzenie komisji cenzorskich zostało zgłoszonych w różnych legislaturach stanowych i żadna z propozycji nie przeszła. Znalazło się także kilku polityków spoza branży, którzy byli zdecydowanie przeciwni rządowej kontroli filmu na szczeblach stanowych i federalnych. Takie było między innymi stanowisko nowego gubernatora stanu Nowy Jork Alfreda A. Smitha,

który dążąc do odwołania ustawy cenzorskiej przyjętej przez swojego poprzednika, stwierdzał:

*Nikt chyba nie obali stwierdzenia, że wynalazek kina otworzył nowe drogi tak do świetnej edukacji, jak i do rozrywki. Zbyt lekko traktowaliśmy gwarancje wolności słowa i prasy, kiedy wybieraliśmy trzy osoby, które będąc przy władzy osmieliły się zdecydować, co jest, a co nie jest pogwałceniem prawa ustanowionego po to, by bronić moralności ludzkiej*⁵.

Will H. Hays zdawał sobie sprawę, że nie tylko wewnętrzna kontrola filmów jest sposobem na uniknięcie rządowej cenzury. Wiedział także, że w związku z tym, że jego punkt widzenia miał już wtedy wielu zwolenników, należało stworzyć jak najlepsze warunki popytu na produkty, czyli zachęcać ludzi do oglądania filmów. Trzeba było użyć chwytów marketingowych, aby przyciągnąć widzów do kin. W rezultacie jego działań powstał Komitet Public Relations (Committee of Public Relations), w którym zasiadało około 60 reprezentantów różnych organizacji (między innymi: Daughters of the American Revolution, YMCA, Boy Scouts, National Tuberculosis Association, American Federation of Labor, US Chamber of Commerce, National Congress of Mothers). Przed tą instytucją postawiono dwa zadania: po pierwsze miała sprzeciwiać się wyświetlaniu filmów, które mogły wzbudzać kontrowersje, po drugie zaś miała zajmować się promocją każdej nowej produkcji. Z jednej strony miała ona zachęcać widzów do oglądania, z drugiej zaś wytwórnie do współpracy z Biurem Haysa.

Przez dwa lata Komitet doskonale funkcjonował, jednak po jakimś czasie rozpoczęły się pierwsze konflikty. W 1924 wytwórnia Famous Players-Lasky zrobiła film zatytułowany *West of the Water Tower*, w którym poruszone były tematy niewiomości, rabunku i upadłego księdza. Po debacie na temat filmu dwie organizacje wycofały się z członkostwa w Komitecie, mianowicie The National Congress of Parents and Teachers i General Federation of Women's Club. Większe jednak problemy spowodowała decyzja Haysa o rehabilitacji Fatty Arbuckle'a i wydanie pozwolenia na ponowne zatrudnianie aktora do grania w filmach. Okazało się, że od razu podniosło się wiele głosów twierdzących, że Hays zawiódł zaufanie, jakim obdarzyła go opinia publiczna. To pociągnęło za sobą rezygnacje kolejnych organizacji z członkostwa w Komitecie, który wkrótce potem został rozwiązany.

Hays popadł w jeszcze większe kłopoty, kiedy w 1925 roku powstała organizacja procenzorska pod wodzą pastora Chase'a o nazwie Federal Motion Picture Council. Członkowie tej grupy twierdzili, że jedynie federalna forma kontroli kinematografii może być efektywna. Z inicjatywy tej organizacji w komisji Kongresu Stanów Zjednoczonych w 1925 roku została przedstawiona kolejna propozycja ustawy mającej na celu centralizację cenzury filmowej. Producenci starali się bronić, mówiąc, że tak drastyczne posunięcia są zbędne, gdyż projekty autocenzury zmiernają w dobrym kierunku, a samoregulacja w zupełności wystarczy. Na szczęście dla producentów w sprawę włączył się prezydent Calvin Coolidge, który był zdecydowanie przeciwny propozycji; powołując się na wartości amerykańskie i wolność słowa oraz na doskonałą pracę Haysa, zdołał przekonać kongresmanów i ustawa utknęła w komisji. Do głosowania nigdy nie doszło.

Działalność Haysa nie była czasem zmarnowanym. Od momentu objęcia przez niego stanowiska nie powstała ani jedna nowa stanowa komisja cenzorska.

Ostatnie (Floryda 1921, Virginia 1922) pojawiły się, zanim Hays przystąpił do pracy. Działające komisje cenzorskie pracowały prężnie, jednak nierówno i według niejasnych zasad. Typowym przykładem była komisja nowojorska, która w 1921 poprosiła o cięcia i poprawki w 235 filmach, a następnego roku aż w 3684. Później wyszło na jaw, że kiedy wzrastała liczba filmów, a nie było wystarczająco dużo osób zatrudnionych, do pracy wynajmowano żołnierzy, którzy nie byli nawet dobrze poinstruowani. Fakt ten stał się potem wystarczającym argumentem przeciw wprowadzaniu rządowych form kontroli kinematografii.

Pierwsze kroki w stronę umocnienia pozycji MPPDA Hays podjął zaraz po skandalu związanym z filmem *West of the Water Tower*. Po tym jak rozpoczęto dystrybucję filmu, MPPDA wydało zarządzenie, że każda wytwórnia należąca do stowarzyszenia miała obowiązek przedkładać skrócony opis planowanego filmu, jeszcze przed rozpoczęciem właściwej produkcji. Jednak w tym momencie MPPDA nie miało jeszcze wypracowanego mechanizmu przymusu, nie mogło kategorycznie odrzucić żadnego materiału, ani w jakikolwiek sposób ukarać wytwórni, ponieważ członkostwo było dobrowolne i firma miała prawo wycofać się w każdej chwili.

W 1926 roku w miejsce Komitetu Public Relations została utworzona nowa instytucja pod nazwą Studio Relations Department. Jej szefem został pułkownik Jason Joy, którego zadaniem było pośredniczenie we współpracy między studiami (wytwórniami) a lokalnymi i stanowymi komisjami cenzorskimi. Joy pełniąc swoje obowiązki jeździł po całym kraju odwiedzając cenzorów, po to by poznać ich punkt widzenia i przekazać informacje na ten temat producentom filmowym w Hollywood. Producenci potem zaczęli mu pokazywać filmy przed premierami i prowadzili z nim debaty dotyczące jakichkolwiek obiekcji. Później coraz częściej zaczął otrzymywać scenariusze do oceny i konsultowano z nim propozycje. Powoli stało się jasne, że ten, kto stosował się do wskazówek Joya, nie miał przeważnie problemów z cenzorami na szczeblu stanowym i lokalnym. Sam pułkownik zdobył doświadczenie tak duże, że był w stanie przewidzieć, jakie dokładnie tematy czy sceny filmowe mogą wzbudzić obiekcje cenzorów. Przyjęty przez MPPDA na konferencji w Nowym Jorku w październiku 1927 roku nowy kodeks *Don'ts and Be Carefuls* był w zasadzie zapisem doświadczeń Joya. Kodeks zabraniał pokazywania jedenastu rzeczy w filmach produkowanych przez członków stowarzyszenia:

- nagości,
- nielegalnego handlu narkotykami,
- perwersji seksualnej,
- białego niewolnictwa,
- małżeństw lub par mieszanych rasowo,
- chorób wenerycznych,
- porodów,
- organów płciowych dzieci,
- żartów z kleru,
- obrazy narodu, rasy lub wyznania,
- profanacji.

Oprócz tematów całkowicie zabronionych było jeszcze 26 innych, które mogły być delikatnie poruszane, wśród nich: pokazywanie flagi, kradzież, napad

rabunkowy, wysadzanie pociągów, brutalność, technika popełniania zabójstw, współczucie dla przestępców, uwiedzenie, handel kobietami, kobiety sprzedające swoją cześć, gwałty i próby gwałtu, sceny pierwszej nocy, mężczyzna i kobieta w jednym łóżku, operacje chirurgiczne, instytucja małżeństwa, używanie narkotyków, prawo i przedstawiciele prawa, zbyt długie i pożądliwe pocałunki. Kodeks ten bardzo przypominał zalecenia British Board of Film Censorship zatwierdzone w Wielkiej Brytanii w 1913 roku, czyli w pierwszym roku pracy tamtejszej komisji cenzorów filmowych. Jak łatwo zauważyć, ten kodeks nie bardzo się różnił od poprzednich i okazało się, że podobnie jak w przypadku wszystkich poprzedzających go zapisów regulujących treść filmów, daleko mu było do skuteczności. Stosowanie się do skodyfikowanego zapisu było wciąż dobrowolne i niestety wyszło na jaw, że konieczne stało się stworzenie mechanizmów przymusu, jeśli MPPDA miało funkcjonować sprawnie.

Hays zaczął mieć coraz większe problemy z nakłanianiem producentów do respektowania kodeksu. Brakowało mu argumentów. Okazało się, że trzeba nie tylko siły przebicia, ale także głębszej motywacji, oprócz finansów, po to, by eliminować pewne tematy z filmów. Potrzebny był inny kodeks, który byłby nie tylko spisem zakazów, ale podawał także głębsze powody, dla których dany zakaz zostaje wprowadzony, w szczególności dotyczyło to niektórych tematów obyczajowych. Z pomocą Haysowi przychodzi wtedy Martin Quigley, świecki katolik, który pracował przez 14 lat jako wydawca pisma przeznaczonego dla dystrybutorów i właścicieli kin zatytułowanego „Exhibitor's Herald”. Znano go z tego, że popierał kino dla szerokiej publiczności. Twierdził, że filmy dla dorosłych powinny być pokazywane w specjalnych salach projekcyjnych, a także, że kino powinno dostarczać rozrywki bez przyczyniania się do uszczerbku moralnego widzowi. Hays wybrał Quigleya, dlatego że on również sprzeciwiał się cenzurze rządowej.

W lecie 1929 roku Quigley przedstawił Haysowi swój plan przepisania kodeksu *Don'ts and Be Carefuls* i do pomocy wziął sobie księdza katolickiego ojca Daniela A. Lorda, profesora teologii i literatury angielskiej z Uniwersytetu St. Louis. Lord znał już trochę przemysł filmowy, ponieważ nieco wcześniej był zatrudniony jako konsultant na planie filmu *The King of Kings*. Efektem ich współpracy był Kodeks Produkcji (Motion Picture Production Code). Dokument został podzielony na dwie części. Każda z nich odzwierciedlała swoje pochodzenie. Pierwsza z nich stanowiła zasadniczy kodeks opracowany na podstawie poprzedniej wersji i żądań, jakie zgłaszano do redaktorów MPPDA, natomiast część druga („Reasons Underlying Particular Applications”) była spisem powodów, jakie stały za niemal każdym zakazem. Kiedy w kwietniu 1930 roku Hays przedstawił publicznie nowy kodeks (nazwany Kodeksem Haysa), część druga została pominięta. Jednak w 1934 roku cały kodeks (z częścią drugą włącznie) został opublikowany w czasopiśmie „Motion Picture Herald”. Celowo nie podawano nigdzie nazwisk autorów dokumentu, ponieważ MPPDA nie chciało się przyznać do jego katolickiego pochodzenia, którego nie można było odkryć z samej tylko lektury tekstu.

Kodeks jednak nie zaczął obowiązywać wszystkich producentów od momentu przedstawienia go na forum publicznym w styczniu 1931 roku. Mechanizmy przymusu miały być dopiero później wypracowane. Jego celem było nie tylko

usprawnienie dotychczasowych metod pracy autocenzury, ale przede wszystkim miał on zmienić system oparty na dobrowolności w pewną, wiążącą zależność. Wędrował tam i z powrotem z Nowego Jorku, gdzie mieściło się Biuro Haysa, do producentów filmowych osiadłych w Hollywood. W końcu ustanowiono, że każdy kierownik produkcji miał od tej pory obowiązek oddawania kopii scenariusza do biura MPPDA na zachodnim wybrzeżu, które nosiło nazwę Association of Motion Picture Producers. Tam specjalny dział czytania (reading department) wprowadzał zmiany. Jeśli scenariusz po poprawkach został zaakceptowany, to po ukończeniu produkcji należało oddać cały film w to samo miejsce. Nie było jednak kary za to, że nie zastosowano się do zaleceń MPPDA. Mimo tak dużych wysiłków zauważono, że frekwencja w kinach spadała, w miarę jak pogłębiał się wielki kryzys. Liczba widzów w kinach zmniejszyła się ze 100 milionów tygodniowo w 1930 roku do 60 milionów w 1932. W następnym roku zamknięto około jednej trzeciej kin w USA.

Hays zdecydował, że w związku z pogarszającą się sytuacją należało skończyć z nieposłuszeństwem wewnątrz kinematografii. Nie potrafił sobie jednak z nim poradzić. Pojawiało się coraz więcej filmów o gangsterach i prostytutce, ponieważ zaczęły się one cieszyć relatywnie dużym powodzeniem. Poważne kłopoty Haysa rozpoczęły się dopiero wtedy, gdy pod koniec 1932 około 40 różnych organizacji religijnych, edukacyjnych i obywatelskich zaczęło domagać się publicznie wprowadzenia cenzury federalnej.

Dodatkowo w numerach z maja i lipca 1933 roku katolickich pism „Christian Century” i „Survey Graphic” opublikowano wyniki pierwszych badań nad społecznymi skutkami oglądania filmów, opłaconych przez Fundusz Payne’a (Payne Fund) grantem w wysokości 200 000 dolarów. Wynik badań głosił, że oglądanie filmów może mieć głęboki psychologiczny wpływ na dzieci i młodzież, co było szczególnie niewygodne w tym momencie dla Haysa, gdyż podniosły się głosy obwiniające przemysł filmowy za wszelkie wypaczenia w psychice ludzkiej, szczególnie zaś za perwersyjne zachowania seksualne i agresję. Kino zaczęło być postrzegane w kategoriach zagrożenia społecznego. Jesienią 1933 katolicy rozpoczęli nową ofensywę.

Cofnijmy się jednak nieco w czasie. Filmy były przedmiotem dyskusji w Kościele katolickim długo przed wielkim kryzysem. W 1916 roku Kościół zakazał wyświetlania filmu zatytułowanego *Power of the Cross*, a jego producenta A. M. Kennedy’ego straszono ekskomuniką w momencie rozpoczęcia dystrybucji. W 1922 roku International Federation of Catholic Alumnae rozpoczęła publikację recenzji rekomendowanych filmów, a Detroit Council of Catholic Organizations wydawało okresowe listy filmów, do których były jakieś zarzuty. W rok później biskup John J. Cantwell z Los Angeles założył stowarzyszenie katolików pracujących w branży filmowej o nazwie Catholic Motion Pictures Actors’ Guild. Jak głosił statut, celem tej organizacji było duchowe, społeczne i materialne wspieranie członków. Od 1927 niektóre wielkie wytwórnie zaczęły wysyłać scenariusze przeznaczone do realizacji do National Catholic Welfare Council w celu uzyskania akceptacji.

Prawdziwe jednak zaangażowanie Kościoła katolickiego w kontrowersje wokół kina zaczyna się dopiero około 1927 roku, w momencie udźwiewienia filmów. Filmy zaczęto postrzegać jako zagrożenie dla wartości moralnych. Dotąd

głównym punktem zainteresowań Kościoła były książki, wydawano nawet Indeks Ksiąg Zakazanych. Kiedy jednak w latach dwudziestych popularność filmu wzrosła tak bardzo, że widzów było kilkakrotnie więcej niż czytelników, także Kościół był zmuszony do reakcji na zmieniającą się sytuację. Kręgi katolickie, nie tylko parafie i osoby duchowne, ale również organizacje osób świeckich, zaczęły otwarcie wyrażać swoje poparcie dla kontrolowania treści filmów. Te działania miały miejsce na trzech różnych płaszczyznach: bojkotu ekonomicznego, zorganizowanych protestów i wpływania na decyzje cenzorów rządowych.

Jak już wspominałam, Kodeks Produkcyjny został napisany przez katolików, jednak już w 1932 roku Kościół uznał, że jest on zbyt luźno traktowany, i zaapelował do producentów o większy respekt dla wartości. Apel nie przyniósł oczekiwanego skutku. Wkrótce zebrała się grupa osób związanych z Kościołem katolickim, aby sprawić, że doskonale rozwiązanie, jakim był Kodeks Produkcyjny, zaczęło działać. Wśród najbardziej aktywnych działaczy znaleźli się: rektor Catholic University Joseph M. Corrigan, trzech jezuita Parsons, Dineen i autor Kodeksu Lord, oraz dwie osoby świeckie Martin Quigley i Joseph Breen. Ten ostatni był reporterem z Filadelfii, znanym w przemyśle filmowym z tego, że rok wcześniej pracował dla wytwórni Universal Pictures, przepisując scenariusz filmu opartego na powieści Charlesa Norrisa zatytułowanej *Seed*. Pierwotna wersja tego scenariusza według jednej z gazet diecezjalnych była *niczym więcej jak propagandą kontroli urodzeń*. Zgromadzona grupa osób stwierdziła, że jedynie biskupi mają na tyle duży autorytet, że są w stanie wywrzeć nacisk na filmowców. Inicjatywa zatem została oddana w ich ręce, co przyjęli z nieukrywanym zadowoleniem i od razu przeszli do działania.

Biskup Cantwell z Los Angeles, w którego archidiecezji był Hollywood, uważał, że za wszelką cenę należało uniknąć wprowadzenia cenzury federalnej i w tym celu filmowcy sami musieli dbać o kształt moralny swoich dzieł. Postanowił rozpocząć negocjacje z wpływowymi osobami z branży. Najpierw zwrócił się do szefa wytwórni United Artists nazwiskiem A. H. Giannini i jego brata A. P. Gianniniego z Bank of America, który często inwestował w produkcję filmową. Za namową biskupa Giannini poinformował Haysa, że nadzieje, jakie Watykan pokładał w ogłoszeniu Kodeksu, zostały pogrzebane. Zagroził także, że nie będzie finansował nowych produkcji, jeśli nie podniesie się poziom moralny hollywoodzkich filmów. Podobne metody działania przyjął i kardynał z Chicago nazwiskiem George Mundelein. Po krachu na giełdzie w Nowym Jorku w 1929 roku głównym sponsorem produkcji filmowych była firma z Chicago Halsey, Stuart and Company, która współpracując z kardynałem domagała się respektowania kodu pod groźbą cofnięcia dotacji finansowych dla wytwórni w Hollywood.

Biskupów umocnił w ich przekonaniach nowy Delegat Stolicy Apostolskiej w Stanach Zjednoczonych Amleto Cicognani, który na konferencji w październiku 1933 wygłosił przemówienie, którego fragment brzmiał następująco:

Przykładem działania sił zła w dzisiejszych czasach jest film ze swoim niezmiernie złym wpływem. Jakaż masakra niewinności młodzieży ma miejsce z godziny na godzinę! Czy można zliczyć ilość zbrodni, których źródłem są filmy? Katolików wzywa Bóg, Papież, biskupi i księża do zjednoczenia się w kampanii na rzecz oczyszczenia kina, które stanowi śmiertelne zagrożenie dla moralności.

Na listopadowym dorocznym zjeździe biskupów w tym samym roku została założona organizacja o nazwie Episcopal Committee on Motion Pictures mająca walczyć o poprawę standardów etycznych filmu. W następnym roku (1934) w kwietniu został założony Legion of Decency (Legion Przyzwoitości). Celem organizacji dowodzonej przez biskupów miały być protesty członków przeciwko niemoralnym filmom, które *stanowią zagrożenie dla młodzieży, życia w rodzinie, kraju i religii*. Członkowie byli zobowiązani zgłaszać wszystkie niemoralne filmy, które widzieli, ostrzegać innych przed nimi i nie chodzić do kin, w których były wyświetlane. Do Legionu zapisało się 10 000 000 katolików. Kościół ogłosił również, że chodzenie na filmy zakazane jest grzechem śmiertelnym. W 1936 w lutym Legion ogłosił system klasyfikacji filmów (*rating system*):

A – I – filmy moralnie bez zarzutu dla szerokiej publiczności

A – II – filmy bez zarzutu dla dorosłych i nastolatków

A – III – filmy bez zarzutu dla dorosłych

A – IV – filmy bez zarzutu dla dorosłych z zastrzeżeniem

B – filmy, których fragmenty mogły powodować zarzuty

C – filmy zakazane

Filmy klasy B nie były zabronione, jednak Legion zachęcał do tego, aby ich nie oglądać.

W tym samym czasie w Filadelfii na wezwanie kardynała Dennisa Dougherty katolicy zaczęli bojkotować kina, przez co frekwencja spadła o około 40 procent. Wyznawcy innych religii byli zachęceni do włączenia się do akcji; około 50 protestanckich i żydowskich grup otwarcie wspierało protest. Działalność Legionu sprawiła, że dalsze sprawne funkcjonowanie przemysłu filmowego stało się pod znakiem zapytania.

Will Hays zareagował szybko. W czerwcu 1934 Martin Quigley został wysłany na spotkanie biskupów w sprawie negocjacji jako reprezentant MPPDA. Zażegnał on nieco konflikt obiecując biskupom spełnienie ich żądań. Już 22 czerwca 1934 Studio Relations Committee zostało przemianowane na Production Code Administration (PCA), której szefem został Joseph Breen. Aby wzmocnić siłę działania administracji, spisano nową regulę: 25 000 dolarów kary musiał zapłacić każdy członek MPPDA, który wyprodukował film, nie uzyskując aprobaty PCA poświadczonej odpowiednią pieczęcią (*seal of approval*). Ten moment rozpoczyna okres najsprawniejszego funkcjonowania autocenzury w Stanach Zjednoczonych, który potrwa aż do połowy lat pięćdziesiątych.

Wszystkie posunięcia Willa Haysa i sukcesy Kościoła, uwieńczone wprowadzeniem sprawnie działającej autocenzury, przyczyniły się do wydania pierwszego dokumentu papieskiego dotyczącego popularnej sztuki wizualnej – filmu – w postaci encykliki *Vigilanti Cura*, podpisanej przez papieża Piusa XI w 1936 roku. Ten dokument był ukoronowaniem wcześniejszych zabiegów papieża, który w 1934 i w 1935 roku dał swoje błogosławieństwo działaczom Legionu Przyzwoitości. Nie jest pewne, kto dokładnie był autorem encykliki. Uważa się, że główną rolę odegrał tu Martin Quigley (twórca Kodeksu Haysa).

Encyklika odnosiła się nie tylko do estetyki filmu, ale także potwierdzała jego rolę jako istotnego środka komunikacji społecznej. Znalazł się tam także komentarz na temat opłakanego stanu przemysłu i sztuki filmowej, pokazującej głównie zło i grzech. Pius gratulował Legionowi Przyzwoitości i zachęcał katolików do

wstępowania do podobnych organizacji. Wcześniej Piusa znano z tego, że popierał cenzurę rządową i namawiał katolików do formułowania zakazów oglądania złych filmów. Potem pod wpływem Kościoła amerykańskiego zmodyfikował swoje poglądy i opowiadał się za autocenzurą pod kuratelą katolicką. Wyrażał przekonanie, że kampania prowadzona przez Legion Przyzwoitości poprawiła jakość moralną filmów. W encyklice zwracał się także do producentów amerykańskich wyrażając wdzięczność za to, że przyjęli na siebie odpowiedzialność za moralne wartości, i zachęcał do wytrwania w takiej postawie.

W tym momencie Hays uznał Legion za swojego sprzymierzeńca w walce o niedopuszczenie do wprowadzenia cenzury federalnej. Współpraca Haysa i Legionu doprowadziła wreszcie do respektowania kodeksu. Papież, chcąc odplącić Haysowi za jego poświęcenie, przyjął go w Rzymie na prywatnej audiencji, gdzie Hays jako niekatolik usłyszał słowa głębokiego uznania. Działalność Haysa została doceniona także przez inne grupy wyznaniowe oraz przez rząd federalny. W przemówieniu radiowym w dniu 9 lipca 1934 żona prezydenta Roosevelta powiedziała:

Sprawa filmów jest bardzo istotna dla całego kraju. Jestem bardzo zadowolona, że przemysł filmowy sam nianował cenzora. To nowe zarządzenie powinno sprawić, że te organizacje (wytwórnice) zrozumieją, iż przemysł filmowy jako całość musi użyć swej ogromnej siły, aby przyczynić się do odnowy naszego kraju⁶.

Słowa uznania takich autorytetów podniosły jeszcze i tak wysoką pozycję Haysa, który wprowadzając autocenzurę pogodził sprzeczne interesy przemysłu filmowego i wielu grup nacisku. Jego największy sukces, czyli stworzenie skutecznego systemu samoregulacji kinematografii amerykańskiej, usatysfakcjonował nie tylko samych filmowców, ale także inwestorów sponsorujących produkcję ruchomych obrazów. Paradoksalnie człowiek, który był największym przeciwnikiem rządowych instytucji cenzorskich, starający się za wszelką ceną nie dopuścić do wprowadzenia cenzury federalnej, sam stworzył najefektywniejszą administrację kontrolującą treść filmów.

Okazało się, że jedyną ucieczką przed polityczną kontrolą była autocenzura, z zasady nie postprodukcyjna, ale taka, która sprawdzała działania filmowców na każdym etapie ich pracy. Działalność Haysa na długie lata odmieniła kino amerykańskie. Sprzedaż produktu (filmu) była priorytetem. Kino w okresie klasycznym w USA musiało unikać wszelkich kontrowersji, przez co hamowało próby wyrażania ambicji artystycznych. Autocenzura określiła styl filmu amerykańskiego, co spotykało się ze sprzeciwem reżyserów. Najbardziej znanym z buntowników był Eric von Stroheim, który za próby buntu w czasie realizacji filmu *Queen Kelly* musiał zakończyć swoją karierę w Hollywood. Mimo wielu nieprzychylnych opinii Hays cieszył się szerokim uznaniem w środowisku filmowym. Ten, kto respektował jego zalecenia, zapewniał sobie powodzenie finansowe. Można to podsumować następującymi słowami: groźba strat finansowych była głównym powodem, dla którego zaczęła kształtować się autocenzura w amerykańskim przemyśle filmowym najpierw w Nowym Jorku, a potem w Hollywood.

Niewątpliwą zaletą ustanowienia autocenzury był dalszy rozwój kina w Stanach Zjednoczonych i jego niesłabnące powodzenie. Hays przez swoje decyzje pogodził dwie Ameryki, jego działalność była dla producentów swego rodzaju kompromisem, za cenę porzucenia wolności twórczej zyskali oni wysokie docho-

dy finansowe. Poza tym, dzięki unikaniu kontrowersji, Hollywood zyskał sobie przychylność Kościoła i innych grup nacisku. Metody funkcjonowania autocenzury były bardziej rygorystyczne, niż się spodziewano, jednak w owym czasie nie dało się uchylić od zewnętrznej ingerencji w kinematografię żadnym innym sposobem. Na koniec warto dodać, że posunięcia Haysa nie zlikwidowały całkowicie rządowej cenzury i choć filmy amerykańskie głównego nurtu nie były od tej pory przedmiotem jej zainteresowania, to przez długie lata komisje stanowe kontrolowały treść produkcji zagranicznych, nie dopuszczając wielu z nich do rozpowszechniania. Amerykanie nie wypracowali federalnych form kontroli treści filmów, ale jak widać, na przestrzeni lat wolność wyrazu w środowisku filmowym praktycznie nie istniała.

ANNA MISIAK

¹ D. Black Gregory, *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies*. Cambridge University Press, New York 1994, s.12.

² S. Garth Jowett, „A Capacity for Evil” *The Supreme Court Mutual Decision*, w: *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*, red. M. Bernsteina, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 2000, s. 23.

³ Por.: E. De Grazia i R. K. Newman *Banned Films. Movies, Censors and the First Amendment*, R. R. Bowker Company New York & London 1982, s.12.

⁴ Tamże, s. 23.

⁵ Tamże, s. 26.

⁶ Tamże, s. 44.

Bibliografia:

- D. Black Gregory, *Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940*, „Film History” 3, 1989, s. 167-189.
- D. Black Gregory, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- D. Bordwell, J. Staiger i T. Kristin, *Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.
- Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*, red. M. Bernsteina, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1999.
- D. David, *A History of Narrative Film*, Norton, New York – London 1996.
- E. De Grazia Edward i R. K. Newmann, *Banned Films. Movies, Censors and the First Amendment*, R.R. Bowker Company, New York & London 1982.
- J.-L. Douin, *Dictionnaire de La Censure au Cinema. Images interdites*, Presses Universitaires de France, Paris 1998.
- M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994.
- R. Maltby, *Hollywood Cinema. An Introduction*, Mass. Blackwell Publishers Oxford/Cambridge 1995.
- E. F. Penney, *The Fact on File: Dictionary of Film and Broadcast Term*, Facts on File, New York/Oxford 1991.