

Richard Kimber

DOBRO I ZŁO W KINIE AMERYKAŃSKIM

Genealogia moralności filmów amerykańskich

Kino amerykańskie narodziło się jako przemysł. W późnych latach osiemdziesiątych XIX wieku, Thomas Alve Edison wpadł na pomysł stworzenia „przyrządu do domowej rozrywki”. Miał on dostarczać obrazy, by „ilustrować” dźwięki wytwarzane przez niezmiernie popularny gramofon, który Edison wynalazł w 1877 roku¹. Edison był typowym amerykańskim oryginałem – człowiekiem, który zawdzięczał wszystko sobie samemu, który łączył w sobie geniusz wynalazcy z bezwzględnością ambicją przemysłowca. Był człowiekiem, którego cechował nienasycony apetyt na publiczny podziw oraz niemiły zwyczaj przyswajania sobie patentów innych ludzi. Zajęty transakcjami kopalnianymi, Edison zlecił pracę nad udoskonaleniem przyrządu do pokazywania ruchomych obrazów swemu asystentowi W. K. L. Dicksonowi. Do roku 1891 Dickson stworzył udany prototyp i – z poczucia obowiązku – zrzekł się praw wynalazcy na rzecz Edisona².

Edison miał rację co do potencjału tkwiącego w filmach jako rozrywce, mylił się jednak co do sposobu rozpowszechniania tej rozrywki; nie miały to być urządzenia domowe (z tym musieliśmy czekać aż do czasów telewizji), ale projektor w salach kinowych. W 1905 roku Edison naprawił swój błąd i stał się głównym producentem filmów. Do roku 1910 nadzorował niemal całą produkcję i dystrybucję filmową w Stanach Zjednoczonych dla Motion Pictures Patents Company. Filmy wiązały się Edisonowi z różnymi sprawami: pieniędzmi, władzą, sławą oraz postępem technicznym. Jednak nie było wśród nich miejsca na sztukę. Choć historycy filmu dostrzegają w filmach jednego z pierwszych reżyserów Edisona, Edwina S. Portera, walory artystyczne w typie filmowej narracji, to założenia studia Edisona nie promowały osiągnięcia celów artystycznych. Do roku 1915 filmy amerykańskie, z niewielkimi wyjątkami, były artystyczne w stopniu nie większym niż lunaparki.

¹ D.A. Cook *A History of Narrative Film*, W. W. Norton, New York 1981, s. 5.

² N. Baldwin *Edison: Inventing the Century*, Hyperion, New York 1995, s. 221.

Skoro filmom amerykańskim przyznano status lekkiej rozrywki, nie może dziwić fakt, że amerykańskie stany i miasta zaczęły prawnie regulować tematykę filmów, myśląc raczej w kategoriach zdrowia publicznego niż artystycznej wolności. Przykładowo, w roku 1897 orzeczeniem sądu w Nowym Jorku zostało zakazane wyświetlanie filmu ukazującego przygotowania do nocy poślubnej panny młodej. Sędzia określił film jako „gwałt zadany przyzwoitości publicznej”³. Między 1907 i 1909 rokiem, Nowy Jork i Chicago przyjęły zwyczaj cenzurowania filmów przed ich wyświetlaniem. W roku 1911 w stanie Pensylwania wydano pierwsze stanowe prawo cenzorskie. Orzeczenie sądu z 1912 roku utrzymało nałożenie opłaty licencyjnej w wysokości 200 dolarów rocznie na kino w stutysięcznym Deer River w stanie Minnesota, kierując się tym, iż kina znajdują się „wśród tych instytucji, które mają tendencję do degeneracji i zagrażają porządkowi i moralności ludzi”⁴. W 1913 roku w Ohio i Kentucky uchwalono prawa cenzurujące filmy. Prawo stanu Ohio skłoniło dystrybutora filmowego The Mutual Film Company do wystąpienia na drogę sądową. W roku 1915 Sąd Najwyższy Stanów Zjednoczonych utrzymał prawo stanu Ohio odmawiając filmom prawa do Pierwszej Poprawki do Konstytucji (dotyczącej wolności słowa) ustanawiając tym samym legalność cenzury filmowej aż do jej obalenia we wczesnych latach sześćdziesiątych XX wieku.

Paradoksalnie, pierwszy amerykański film, który wspiął się na wyżyny sztuki, *Narodziny narodu* (*Birth of a Nation*, 1915) D.W. Griffitha, pomógł raczej wzmocnić niż osłabić względy przemawiające za cenzurą filmów. Griffith nie był naiwnym nowatorem jak Edwin S. Porter. Świadomie zamierzał, by *Narodziny narodu* wzniosły rzemiosło filmowe na poziom porównywalny z literaturą, chciał także przedstawić swe moralne przekonania dotyczące relacji między rasami przed, podczas oraz po wojnie secesyjnej. Griffithowi zamierzenie udało się w obu przypadkach, a jego sukces wciąż odbija się echem poprzez genealogię moralną amerykańskich filmów. Bezwzględność rasistowskiej wypowiedzi Griffitha (włączając implikację, że Mulaci są z natury źli) i jego stanowisko, że stosunki seksualne między czarnymi i białymi (ang. *miscegenation*) stanowią zagrożenie, wobec którego biali, zarówno z Północy, jak i z Południa, powinni się zjednoczyć, wywołały silne reakcje ze strony milionów Amerykanów, którzy obejrzeni *Narodziny narodu*. Woodrow Wilson, pochodzący z Południa prezydent Stanów Zjednoczonych, określił film jako „zapisywanie historii błyskawicą”. Prezydent Eliot z Uniwersytetu Harvarda powiedział, że „film wypaczył ideały białej rasy”. Film spowodował falę protestów w Bostonie, Chicago i Atlancie. Osiem stanów odmówiło filmowi zgody na wyświetlanie. Jednak film był tak popularny na Południu i Środkowym Zachodzie, że przyczynił się do stworzenia nowego Ku Klux Klanu, którego praktyki włączały biczowanie i linczowanie Afro-Amerykanów, demaskowanie katolików, Żydów i cudzoziemców.

³ R.S. Randall *Censorship of the Movies: The Social and Political Control of a Mass Medium* The University of Wisconsin Press, Madison 1968, s. 11.

⁴ Ibidem.

Obraz *Narodziny narodu* spowodował również przekształcenie się filmów amerykańskich z towaru lokalnego w przemysł narodowy. Realizacja takiego filmu, dobrze zrobionego i bardziej zaawansowanego technicznie, przyciągnęła ogromną publiczność, a wielkie wpływy zmieniły produkcję amerykańskich filmów w przemysł. Ponieważ produkcja filmów stała się droższa, twórcy filmowi stali się w większym stopniu zależni od woli biznesmenów, oczekując, by ci inwestowali wielkie sumy pieniędzy w produkcję i dystrybucję. Przysłowiowym powiedzeniem stało się stwierdzenie, że kino amerykańskie ma dwie stolice: Hollywood, gdzie filmy są robione, i Nowy Jork, gdzie są finansowane. Narodowa kontrowersja wywołana przez *Narodziny narodu* mogła przyczynić się do poważnego traktowania filmów przez Amerykanów, ale nie mogła być receptą na cały przemysł filmowy. Twórcy filmowi, włączając Griffitha, musieli być w przyszłości ostrożniejsi w przekraczaniu granic tradycyjnej amerykańskiej moralności.

Do roku 1922 kino było największym przemysłem w Ameryce, a szefowie studiów filmowych zaczęli zwracać uwagę na tworzenie atrakcyjnego wizerunku swych przedsiębiorstw. Aby pozbyć się narastającej krytyki o niemoralność w filmach i skandalicznych wyskokach postaci Hollywood, szefowie Hollywood stworzyli The Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA; Stowarzyszenie producentów i dystrybutorów filmowych). Will H. Hays, przewodniczący Republican National Committee, zrzekł się posady w administracji prezydenta Hardinga, by przyjąć prezydenturę MPPDA z książeczą pensją 100 000 dolarów rocznie. Do obowiązków Haysa należało doradzanie studiom w sprawach przyjętych standardów filmów, zdobywanie wpływowych przyjaciół dla przemysłu oraz promowanie korzystnego wizerunku kina i twórców filmowych.

Ponieważ „złote lata dwudzieste” były dla wielu Amerykanów okresem seksualnej swobody i moralnych eksperymentów, studia filmowe tworzyły filmy, dostosowane do zmieniających się gustów większej części publiczności. Scenariusze filmów, które pojawiły się między 1922 i 1929 rokiem, sprowokowały konserwatywnych moralnie Amerykanów, a zwłaszcza Kościół rzymskokatolicki, do domagania się od filmów większej autocenzury. W 1927 roku Hays przekonał główne studia do zgodzenia się na wspólną listę tematów, które powinny być unikane lub traktowane z ostrożnością. „Lista tematów zakazanych i niebezpiecznych”, była pierwszym etycznym kodeksem produkcji filmów, jednakże nie zadowolili wymagania krytyków moralnych Hollywoodu.

Aby sprostać tym wymaganiom, Irving Thalberg, kierownik produkcji MGM Studios, Martin I. Quigley, katolicki wydawca filmowy, oraz Daniel A. Lord, jezuita i profesor college'u, napisali „Kodeks Producentów Filmowych” („Production Code”). Thalberg był ostrym przeciwnikiem cenzury. Powiedział: „Zadaniem filmu nie jest oferowanie publiczności gustów i manier czy też poglądów i zasad moralnych; film pokazuje to, co już istnieje”⁵. Jednakże Thalberg szukał

⁵ I. Thalberg, cyt. za: M.A. Viera's *Sin in Soft Focus: Pre-Code Hollywood*, Henry N. Abrams, New York 1999, s. 17.

praktycznego kompromisu, który uchroniłby film przed atakami przez grupy kościelne i stanowe rady cenzury. „Kodeks”, który powstał jako rezultat jego zamierzeń, był połączeniem preambuły, zasad głównych, zastosowań praktycznych z uzasadnieniami dotyczącymi każdej z sekcji.

Preambuła „Kodeksu” głosiła, że filmy mają przede wszystkim dostarczać rozrywkę, oraz żądała, aby przemysł filmowy gwarantował „wolność oraz stwarzał możliwości niezbędne do podnoszenia filmu na coraz wyższy poziom rozrywki dla wszystkich”⁶. Pierwsza zasada podstawowa dodaje: „nie będzie produkowany żaden film, który mógłby obniżyć moralne standardy tych, którzy go oglądają. Sympatia widzów nigdy nie powinna być kierowana w stronę zbrodni, wyrządzenia krzywdy, zła czy grzechu”⁷. Druga zasada obiecuje „właściwe standardy życia”⁸, a trzecia stwierdza, że: „Prawo, naturalne lub ludzkie, nie powinno być ośmieszane, a jego łamanie nie powinno wzbudzać sympatii”⁹.

Część „Zastosowania praktyczne Kodeksu” jest niezwykle szczegółowa. Niektóre rzeczy są całkowicie zakazane, podczas gdy inne są dozwolone z różnym stopniem ograniczenia. Na przykład nagość, bluźnierstwo, ośmieszanie religii i stosunki seksualne między czarnymi i białymi są całkowicie zakazane. Wulgarność i seks podlegają poważnym i dokładnie zdefiniowanym ograniczeniom. Przemoc i okrucieństwo są dozwolone, o ile nie są „nadmierne” lub nie łamią innych zakazów. Nieuczciwość, hipokryzja i korupcja są nieograniczone dopóki nie dyskredytują amerykańskiego systemu prawa i sprawiedliwości.

Pomimo, że Hays początkowo wydzielił z „Kodeksu” – „Uzasadnienia”, które były napisane przede wszystkim przez ojca Lorda, z obawy, iż będą sprawiać wrażenie „nadmiernie katolickich”, to właśnie „Uzasadnienia” wyrażają subtelność i jasność myśli, których w znacznej mierze brakuje reszcie dokumentu. Rozważmy dwa przykłady.

W „Uzasadnieniach”, wspierających preambułę „Kodeksu”, ojciec Lord stwierdza, że filmy powinny być traktowane jako sztuka i mieć zagwarantowaną tę samą wolność wypowiedzi, jak inne jej dziedziny. Uznaje, że film, mimo że przede wszystkim służy dostarczaniu rozrywki, jest także sztuką. Utrzymuje przy tym, że należy rozróżnić przedmiot sztuki traktowany jako „Produkt” od „Intencji”, z jaką został stworzony, oraz od „Efektu”, który wywiera na tych, którzy mają z nim kontakt. Nawet jeśli produkt sam w sobie jest neutralny moralnie, to intencja i efekt już niekoniecznie. Filmy mają większy wpływ na odbiorców i ponoszą większą odpowiedzialność moralną niż inne dziedziny sztuki. Dzieje się tak z powodu ich większej „łatwości transportu, popularność, przystępność, oddziaływanie na emocje, żywotność etc.”¹⁰

⁶ „The 1930 Production Code”, *ibidem*, s. 214.

⁷ *Ibidem*, 215.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, s. 217.

Komentarz Lorda do pierwszej zasady podstawowej „Kodeksu” jest jeszcze bardziej interesujący. Tłumaczy on, że zasada ta jest łamana za każdym razem, gdy „zło jest ukazywane w sposób atrakcyjny i nęcący, a dobro ukazane jako nieatrakcyjne”¹¹. Nie chodzi wyłącznie o pokazanie kary wymierzanej złoçyncom, lecz o to, by zło pokazywane było jako coś negatywnego przez cały film i to pomimo sympatii, jaką można żywić do osoby, która je czyni. Lord ujmuje to w następujący sposób: „Życzliwość (sympatia) wobec osoby, która grzeszy, nie jest tym samym co sympatyzowanie z grzechem lub zbrodnią, której ta osoba jest winna. Możemy współczuć położeniu mordercy czy nawet rozumieć okoliczności... Ukazanie zła jest często kluczowe dla sztuki, fikcji czy dramatu. Samo w sobie nie jest złe zakładając, że:

- a) Zło nie jest ukazywane w sposób nęcący. Nawet jeśli w dalszym ciągu filmu zło jest potępione lub ukarane, nie można dopuścić, by wydało się tak atrakcyjne, że widzowie w konsekwencji nie zwracają uwagi na ostateczne potępienie zła, a pamiętają jedynie jawną radość grzechu.
- b) Podczas całego filmu widzowie są pewni, że zło jest niewłaściwe, a dobro słuszne”¹².

Początkowo nowy „Kodeks Producentów Filmowych” wywierał niewielki skutek na działania Hollywoodu. Dotknięci kryzysem we wczesnych latach trzydziestych XX wieku twórcy filmowi gotowi byli podjąć ryzyko ocenzurowania, aby tylko utrzymać zainteresowanie tych Amerykanów, którzy mogli sobie pozwolić na chodzenie do kina. Jednak ta strategia wywołała gniewną reakcję, głównie ze strony społeczności katolików irlandzkich. W 1934 roku organizacja katolicka „Legion Przyzwoitości” („Legion of Decency”), rozpowszechniała formy ślubowania wzywającego podpisujące je osoby do bojkotowania filmów, uznanych przez przedstawicieli Kościoła katolickiego za nieprzyzwoite. W ciągu dziesięciu tygodni Legion zebrał miliony podpisów, wśród których znalazły się także podpisy wielu protestantów i żydów. Kardynał Dougherty w Filadelfii zwrócił się do katolików swej diecezji, by bojkotowali *wszystkie* filmy. W desperacji, dyrektorzy studia zwrócili się do Willa Haysa mówiąc mu, by „dał katolikom wszystko, czego żądają”. Rzeczą, której chcieli biskupi, było wprowadzenie w życie „Kodeksu”. W czerwcu 1934 roku Hays obiecał egzekwowanie ścisłego przestrzegania „Kodeksu” poprzez utworzenie wewnątrz MPPDA Administracji „Kodeksu Producentów Filmowych” pod „absolutną” kontrolą jednego z jego pracowników, świeckiego katolika Josepha Breena.

Josephowi Breenowi zlecono wprowadzenie w życie zasad „Kodeksu”. Czynił to przez dwadzieścia lat z niezwykłą wytrzymałością, która pozostawiła niewiele miejsca na możliwość powstania oryginalnych dzieł artystycznych. Breen dodał także nową część z roku 1934 zatytułowaną „Wyrównawcze wartości moralne”.

¹¹ Ibidem, s. 216.

¹² Ibidem, s. 217.

W przeważającej mierze część dodana przez Breena wzmacnia sferę zakazów obecnych w Kodeksie. Dodaje jednak kategorię „działalność wywrotowa” i wyraźnie zakazuje „propagandy komunistycznej”. Jedyne *konceptualne* zmiany wprowadzone przez Breena dotyczyły pierwszej zasady „Kodeksu” oraz strategii, która pozwalała na jej przestrzeganie. Breen pisze: „»Kodeks« wymaga, »by na koniec publiczność czuła (odczuwała), że zło jest niewłaściwe, a dobro jest słuszne«. Aby spełnić to wymaganie »Kodeksu«, historie muszą zawierać wystarczającą ilość dobra, by zrównoważyć każde zło, które zawierają. Wyrównującymi wartościami moralnymi są: dobre charaktery, głos moralności, nauczka, duchowe odrodzenie grzesznika, cierpienie i kara”.

Fascynujące w tym tekście jest to, że rozpoczyna się od mylnego cytowania Lorda. Zwrot „publiczność czuła, że zło jest niewłaściwe, a dobro jest słuszne” pochodzi z „Uzasadnień zasad ogólnych”, a nie z samego sformułowania zasad. Lord podkreślał, iż odczucie takie ma występować „w trakcie całego filmu”, podczas gdy Breen mówi, że jedynie „na końcu”. Co więcej, strategia wyrównania Breena, która ma wypełniać pierwszą zasadę ogólną, jest całkiem odmienna od nacisku, kładzionego przez Lorda na spójną klarowność przestania moralnego. Podejście Breena jest ilościowe, skupione na samym filmie. Wymaga on, by każdy film miał co najmniej tak dużo dobra (tj. pozytywnego przestania moralnego) jak zła. Kiedy Breen mówi „na końcu”, mówi o zakończeniu filmu. Podejście Lorda jest konsekwencjalistyczne i skupia się na publiczności. Zakończenie, które go interesuje, nie jest zakończeniem filmu, lecz długoterminowym wpływem moralnym, który film wywiera na publiczność.

Ponieważ Breen, inaczej niż Lord, był odpowiedzialny za nadzorowanie wydawania zgody lub odmowy setkom scenariuszy filmowych każdego roku, łatwo zrozumieć, dlaczego wolał swoje własne podejście. Podejście Breena jest skupione na osądzie tego, co już wcześniej zostało zapisane w scenariuszu lub zobaczone na ekranie. Umożliwiała ono jednolity typ oceniania dowolnego filmu i stwarzało możliwość porównywania filmów. Zapewniło również wzór zmian, które kierownicy studiów filmowych mieliby wprowadzić, by scenariusz lub film by zgodnym z „Kodeksem producentów filmowych”.

Breen okazał się niestrudzony we wprowadzaniu standardów „Kodeksu” w ciągu dwudziestu lat swojej pracy przy cenzurowaniu amerykańskiego przemysłu filmowego. Nawet filmy zagraniczne uznanych artystów były przedmiotem takiej samej ostrej krytyki. I tak, kiedy Gabriel Pascal ubiegał się o zgodę na dystrybucję filmowej wersji *Pigmalionu* (*Pygmalion*, 1938) George’a Bernarda Shawa, Breen zażądał poprawienia scenariusza Shawa, by usunąć sugestię, iż Liza Doolittle była nieślubnym dzieckiem, a jej ojciec, Alfred Doolittle, żył z jej matką niezłączony węzłem małżeńskim. Dla Breena nie miało znaczenia, że te szczegóły były integralną częścią fabuły, gdyż ukazywały lekceważenie przez Alfreda Doolittle’a wartości klasy średniej. Kiedy Vittorio De Sica odwołał się od decyzji Breena o wycięciu sceny chłopca sikającego na ulicy w *Złodziejach rowerów* (*The Bicycle Thief*, 1949), nim film zostanie wprowadzony na ekrany Stanów Zjedno-

czonych, Breen odwołał się do władz MPPDA i wygrał¹³. Mimo faktu, że amerykańscy twórcy filmowi wiedzieli, czego się spodziewać po biurze Breena, i przycinali swe scenariusze i filmy przed ubieganiem się o zgodę PCA, oceny cenzorów Breena były często jeszcze ostrzejsze i nieprzejednane niż samoocena twórców filmowych.

Filmy amerykańskie borykały się z kodeksem cenzorskim aż do lat sześćdziesiątych XX wieku, kiedy zmiany wartości w społeczeństwie amerykańskim, nieco chybotała pozycja cenzury oraz kilka znaczących eksperymentów w pozyskiwaniu pieniędzy bez zgody The Motion Picture Production Code, przekonały twórców filmowych, że możliwa jest fundamentalna zmiana¹⁴. W roku 1966 Motion Picture Producers Association (Związek Producentów Filmowych, czyli następcą MPPDA) wybrało Jacka Valentiego, asystenta prezydenta Lyndona Johnsona, na swego nowego dyrektora. Po dwóch latach Valenti odrzucił stary „Kodeks producentów filmowych” na rzecz oznaczania filmów minimalną kategorią wiekową widza, systemu wzorowanego na obowiązującym w Wielkiej Brytanii¹⁵. Mimo iż nowy system przeszedł kilka niewielkich zmian, takich jak dodanie kategorii PG-13 („Pod ścisłym nadzorem rodziców: niektóre materiały mogą być niewłaściwe dla dzieci poniżej 13. roku życia”) i zamiana kategorii NC-17 („Niedozwolone poniżej 17. roku życia”) na X („Dozwolone od lat 18”), to obowiązuje on do dnia dzisiejszego.

Jednym z wyróżników systemu minimalnej kategorii wiekowej jest fakt, że najbardziej restrykcyjne kategorie (X lub NC) są prawie zawsze przyznawane filmowi z powodu obecności w nim scen erotycznych, a nie przemocy. W rezultacie, rzadko kiedy czyni się rozróżnienie między filmami zawierającymi i nie zawierającymi sceny przemocy. I tak, na przykład *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), *Wściekłe psy* (*Reservoir Dogs*, 1991), *Lista Schindlera* (*Schindler List*, 1993), *Urodzeni mordercy* (*Natural Born Killers*, 1994), *Braveheart – Waleczne Serce* (*Braveheart*, 1995) i *Szeregowiec Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998) – wszystkie otrzymały kategorię R („Wymagające nadzoru rodzica lub dorosłego opiekuna”).

Po rewolucji

Pomimo że nie ma wątpliwości, że zamiana „Kodeksu producentów filmowych” na system kategorii wiekowej zrewolucjonizowała amerykańskie kino, to nadal toczy się debata na temat moralnych i estetycznych konsekwencji tej rewolucji. Według jednych, uchylene „Kodeksu” dało amerykańskiemu przemysłowi filmowemu wolność moralną, pozwalającą mu na podjęcie każdego tematu,

¹³ R. Sklar *Movie-Made America: A Cultural History of the American Movies*, Vintage Books, New York 1975, s. 82–83, 173–174.

¹⁴ Najważniejszymi filmami w tej kategorii były *The Moon is Blue* (1953), *Człowiek ze złotym ramieniem* (*The Man with the Golden Arm*, 1955) i *Baby Doll* (1956).

¹⁵ R. Sklar, op. cit., s. 296–297.

praktyki lub punktu widzenia, co w konsekwencji otworzyło nowe granice niedostępnych dotąd możliwości estetycznych. Ten pogląd – nazwijmy go „liberalizmem moralnym” – zdaje się być dzielony, z niewielkimi różnicami, przez większość twórców filmowych, krytyków filmowych, dziennikarzy i naukowców. Jeden ze scenarzystów i historyków filmu, Gerald Gardner, wyraził to w ten sposób: „Jednym z cudów dwudziestego wieku... jest fakt, iż mimo krępujących ograniczeń cenzury filmowej, udało się stworzyć tak wiele godnych zapamiętania filmów... Prowadzi to nieodłącznie do rozważań, jakież cuda można byłoby stworzyć, lub o ile więcej doskonałych filmów mogłoby powstać, gdyby nie było biura Haysa nękającego i ograniczającego twórców filmowych”¹⁶.

Gardner jest pewien, że nowa wolność amerykańskiego kina pozwoli na poszukiwanie prawdy, choć obawia się, że system klasyfikacji wiekowej może ograniczyć te poszukiwania.

Całkiem inne stanowisko („moralnej dekadencji”) proponuje Michael Medved w książce *Hollywood vs. America: Popular Culture and the War on Traditional Values* (1992). Medved twierdzi, że od czasu zniesienia „Kodeksu”, „Hollywood nie odzwierciedla, a nawet nie szanuje, wartości rodzin amerykańskich. Z wielu ważnych spraw współczesnego życia, popularna rozrywka zdaje się zbaczać ze słusznej drogi, naruszając tradycyjne wyobrażenia o przyzwoitości”¹⁷. Wśród ogólnie uznawanych wartości amerykańskich, które są regularnie naruszane przez filmy, przytacza: szacunek dla małżeństwa, istotnego miejsca religii w życiu człowieka, potępienie przemocy i przestępców, gorącego patriotyzmu, uznania dla dyscypliny własnej i ciężkiej pracy oraz przyzwoite manieri. Medved piętnuje upadek moralny kina amerykańskiego i wzywa, by podjąć kroki w celu zmuszenia przemysłu filmowego do ponownego odzwierciedlania ogólnie przyjętego systemu amerykańskich wartości. Mimo iż stanowisko dekadencji moralnej nie jest powszechne wśród krytyków filmowych, dziennikarzy i uczonych, jest najprawdopodobniej zajmowane – z niewielkimi różnicami – przez wielu konserwatywnie myślących Amerykanów.

Jednym z zamierzeń tej pracy jest zasugerowanie, że ani stanowisko liberalizmu moralnego, ani stanowisko dekadencji moralnej nie są odpowiednimi soczewkami, przez które można śledzić dialektykę moralną zachodzącą między amerykańskim kinem a amerykańską publicznością. Niewątpliwie, sceny zakazane przez „Kodeks producentów filmowych”, czyli zawierające sceny erotyczne, obrazowo ukazaną przemoc czy przekleństwa, są powszechne w kinie amerykańskim ostatnich trzydziestu lat. Jednak pozostaje dyskusyjny fakt, czy porównywalna rewolucja miała miejsce w kwestii oceny zachowań moralnych przez filmy amerykańskie. Jest czymś innym ukazywanie bez zahamowań, czy nawet w sposób nęcający, seksu, przemocy, wulgarności etc., a czymś innym naruszanie podsta-

¹⁶ G. Gardner *Rhe Censorship Papers*, Dodd, Mead, New York 1987, s. xxiii–xxiv.

¹⁷ M. Medved *Hollywood vs. America: Popular Culture and the War on Traditional Values*, HarperCollins, New York 1992, s. 10.

wowego systemu wartości moralnych widzów. Jeśli widzę mężczyznę sikającego na ulicy miasta, mogę czuć się urażony, ale jego postępowanie nie narusza moich przekonań moralnych. Samo ukazywanie obraźliwego postępowania nie jest jednoznacznie obroną czy popieraniem takiego postępowania. Potrzebne jest coś więcej, mianowicie taki zabieg, który nakłoniłby mnie do krytycznego spojrzenia na wyznawane przeze mnie wartości.

Oczywiście można się niepokoić, podobnie jak czyni to Medved, że dzieci, młodzież oraz niepewni swoich przekonań moralnych dorośli zostaną zachęceni do naśladowania takiego postępowania już przez samo ukazywanie niewłaściwego postępowania. Takie było również stanowisko Platona, a zarazem jeden z głównych powodów, dla których poeci mieli być wygnani z idealnego państwa. Tym także kierował się Sąd Najwyższy Stanów Zjednoczonych, kiedy utrzymał prawa stanowe cenzurujące filmy w 1915 roku. Ale jest to troska o pojedyncze przypadki wpływu, wywieranego przez film, a nie o wyzwanie, jakie stawia sztuka czy idea. Medved, podobnie jak Platon, atakuje moralne postawy artystów, którzy wydają się być obojętni wobec przypadkowego wpływu, jakie ich prace mogą wywierać na moralnie nieukształtowanych członków publiczności. Jest to jednak krytyka artystów, a nie intelektualnego wyzwania, jakie rzucają ich prace.

U źródła problemu leży pytanie: jakie zobowiązania moralne, jeśli w ogóle, mają twórcy filmowi kierujący się szacunkiem wobec swej potencjalnej publiczności? „Kodeks producentów filmowych” odpowiadał na to pytanie, opierając się na założeniu, że istnieje obiektywna wiedza filmowa oraz prawa naturalne. Jak wytłumaczył to Lord w swym komentarzu do drugiej zasady podstawowej: „Przez prawo naturalne rozumie się prawo, które jest zapisane w sercach wszystkich ludzi, wielkie podstawowe zasady dobra i sprawiedliwości dyktowane przez sumienie”¹⁸. Aby udzielić konkurencyjnej odpowiedzi o porównywalnej sile, należałoby dostarczyć alternatywnego zestawu twierdzeń na temat natury ludzkiej i umysłowego statusu moralności. Rzecz jasna, w tej krótkiej pracy brakuje miejsca na przedstawienie i omówienie tego zestawu twierdzeń. W zamian chciałbym przedstawić znacznie skromniejszy postulat: kino amerykańskie od zawsze było i jest konserwatywne w swym stosunku do tradycyjnych wartości amerykańskich. W szczególności chcę stwierdzić, że kino amerykańskie (z wyjątkiem dotyczącym spraw seksu), rzadko kiedy skłaniało Amerykanów, by inaczej spojrzeli na ogólnie przyjęte zasady moralne.

Konwencje moralne i konwencje filmowe

Mimo odważnych treści, które obecnie goszczą na ekranach amerykańskich kin, nadal istnieje godna uwagi zgodność między tradycyjnymi amerykańskimi wartościami moralnymi a konwencjami obowiązującymi w filmach amerykańskich. Kino amerykańskie funkcjonuje wewnątrz dobrze ugruntowanego systemu

¹⁸ „The 1930 Production Code”, w: Viera *Sin in Soft Focus*, op. cit., s. 217.

konwencji, przez co pozostaje w obrębie tradycyjnego systemu amerykańskich wartości. Ponieważ te konwencje są głęboko zakorzenione w sposobie, w jaki amerykańskie filmy są konstruowane i rozumiane, ponieważ są one częścią narracyjnej i moralnej gramatyki amerykańskich filmów, są one jak gdyby drugą naturą kina amerykańskiego. Dlatego moralność amerykańskich filmów jest w znacznie mniejszym stopniu sprawą woli niż sprawą konwencji; jest to, mówiąc językiem techniki komputerowej, „ustawienie domyślne”. Przy użyciu najnowszych efektów specjalnych i oraz wobec nieobecności „Kodeksu”, łatwo jest tworzyć w Ameryce filmy szokujące czy obraźliwe. Natomiast nie jest łatwe przekraczanie konwencji moralnych i naruszanie powszechnie przyjętego systemu moralnego przez amerykański film. Aby tworzyć takie filmy, niezbędne są artyzm i wyobraźnia.

Kiedy mówię o amerykańskim „systemie tradycyjnych wartości moralnych”, mam na myśli wartości moralne, dzielone przez większość Amerykanów przez długi czas i nie ograniczone do poszczególnych religii, ras, grup ekonomicznych czy etnicznych. Mimo iż amerykański system tradycyjnych wartości moralnych zmieniał się w ciągu XX wieku (a zatem w ciągu historii kina), jestem przekonany, że istota pozostała ta sama. Ten wewnętrzny system wartości zawiera podstawowe przekonania, takie jak: istnienie obiektywnej prawdy na temat moralności; przekonanie, że bohaterstwo, czy świętość, mimo, że godne chwały, nie są moralnie obligatoryjne¹⁹. Zawiera także przekonanie na temat określonych rzeczy dobrych i złych. I tak na przykład, większość Amerykanów naszego stulecia, uznaje za ważne cnoty takie jak: nieszkodzenie ludziom, którzy nie wyrządzili ani nie grożą wyrządzeniem krzywdy; bycie osobą godną zaufania (bycie uczciwym, dotrzymywanie danego słowa); uczciwe postępowanie, oraz patriotyzm, a ich przeciwieństwa za poważne przywary. Podobnie, większość Amerykanów uznaje za rzecz oczywistą fakt, że dobro społeczne i polityczne uznaje prawo jednostki do wolności religijnej i politycznej, prywatności, rozrywki oraz prawo do dążenia do szczęścia. W tym zestawie tradycyjnych wartości brakuje ideałów ducha wspólnotowości o których pisał Robert Bellah w książce *Habits of the Heart* oraz niektórych wartości, których brak w filmach czasów „pokodeksowych”, czyli takich, jak szacunek dla małżeństwa, religii jako istotnego składnika życia, oraz przyzwoitych manier²⁰.

Z ogółu tradycyjnych wartości, najważniejsze dla amerykańskiego filmu jest prawdopodobnie prawo do sprawiedliwości. Według większości Amerykanów, prawo do sprawiedliwości wyróżnia się znaczącymi cechami: obejmuje ona za-

¹⁹ Mam na myśli charakterystykę J. O. Urmsona, ukazującą bohaterów i świętych jako jednostki wykonujące swe obowiązki, gdy inni zawodzą lub dokonują działań wykraczających poza wezwanie obowiązku. Zob. J. O. Urmsón *Saints and Heroes*, w: Feinberg (red.) *Moral Concepts*, Oxford University Press, Oxford 1969, s. 60–73.

²⁰ Peter French dowodził w przekonujący sposób, że „wiele spośród najlepszych westernów zrobionych w Hollywood, zarówno za czasów „Kodeksu”, jak i po jego uchyleniu, traktowało chrześcijaństwo z pogardą. Zob. P.A. French *Cowboy Metaphysics: Ethics and Death in Westerns* Rowman and Littlefield, Boston 1997, s. 34–56.

wsze sprawiedliwość obywatelską i prawną, natomiast rzadko sprawiedliwość społeczną, rozumianą jako równą redystrybucję bogactwa i władzy. Amerykanie powszechnie uważają, że istnieje „naturalne” prawo do idealnego rozkładu dóbr, w którym ludzie otrzymują to, na co naprawdę zasługują. Natomiast samo prawo, czyli wprowadzanie w życie ustawy czy procesy sądowe postrzegane są jako *narzędzia* służące do osiągnięcia tego celu, mimo że nie są równoważne ze sprawiedliwością. Jeśli te instrumenty zawiodą, Amerykanie są skłonni rozważyć możliwość użycia środków wykraczających poza prawo. Amerykanie mają słabość dla idei sprawiedliwości obywatelskiej oraz chęć do wprowadzenia jej w czyn. Co więcej, wykazują wysoką tolerancję dla użycia środków przemocy w celu osiągnięcia tej sprawiedliwości. W szczególności, przemoc jest uznawana za akceptowalne narzędzie ujarznienia tych, którzy posługują się przemocą lub grożą jej nieusprawiedliwionym użyciem, a wobec których nie daje się zastosować delikatniejszych form przeciwdziałania. Większość Amerykanów uznaje za bohaterские użycie słusznej przemocy przez odważnych mężczyzn, którzy toczą bitwę przeciwko bandytom i tyranom. Stąd się bierze moralna wymowa takich filmów jak *Sze-regowiec Ryan* czy *Braveheart – Waleczne Serce*.

Same konwencje mogą przyjąć rozmaite formy. Najszerszą z nich jest tradycja traktowania filmów jako „licencjonowanej strefy nierzeczywistości”. Mimo że Michael Wood, który ukuł ten trafny zwrot, miał na myśli konkretny rodzaj filmu, publiczność amerykańska uznała całość kina za ucieczkę *od* rzeczywistości, a nie *wizję* rzeczywistości. Mówiąc o hollywoodzkim filmie, Wood powiedział: „Hollywoodzkie życie nie jest prawdziwym życiem, nie jest to sztuka ani realizm, ani nawet fantazja. To jest *kino*, niezależny wszechświat, który sam się tworzy, napędza; jest to licencjonowana strefa nierzeczywistości”²¹. Biorąc „rzeczywistość” hollywoodzkiego filmu w nawias, publiczność łatwo dystansuje się wobec scen rzezi i masakry. Któż płacze za poległymi w filmie o Jamesie Bondzie? Mimo że twórcy filmowi starają się robić filmy niedwuznaczne moralnie i niezwykle realistyczne, takie jak *Matewan* (1987), *Lista Schindlera* (1993) czy *Przed egzekucją* (*Dead Man Walking*, 1995), to widzowie nadal mogą opuszczać sale kinowe z uspokajającą myślą, że to, co widzieli, „było tylko filmem”, a zatem czymś moralnie nieistotnym.

Jednak najważniejszy zbiór konwencji moralnych ulokowany jest zupełnie gdzie indziej. Miejszem tym jest trychotomia (1) bohaterów (włączając moralnych świętych), (2) czarnych charakterów, oraz (3) zwykłych ludzi. W *Poetyce* znajduje się znany ustęp, gdzie Arystoteles z szacunkiem mówi o cnotach i przywarach: tragedia ma ukazywać ludzi, którzy są od nas lepsi; komedia – ludzi, którzy są od nas gorsi; natomiast dialog – ludzi, którzy są tacy jak my sami²². W filmach często występują wszystkie trzy typy charakterów, a amerykańska publiczność oczekuje, że odnajdzie w nich postacie, odpowiadające owym ustalonym kategoriom moralnym.

²¹ M. Wood, *America in the Movies, or „Santa Maria, It Had Slipped My Mind!”*, Basic Books, New York 1975, s. 8.

²² Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988, 1448a.

W świecie rzeczywistym, bohaterowie i nikczemnicy pojawiają się stosunkowo rzadko, a znalezienie ich w tłumie zwykłych ludzi jest zadaniem trudnym, o niepewnym wyniku. Zazwyczaj potrzeba wielu informacji, by ustalić, czy dany człowiek rzeczywiście jest wyjątkowo cnotliwy lub występny. Ludzie, którzy w danym momencie wydają się bohaterami lub nikczemnikami, mogą nas zadziwić w przyszłości. O statusie moralnym nie rozstrzyga nawet śmierć, ponieważ nowe odkrycia lub zmiana wartości mogą nasuwać nową ocenę moralną. Pięćdziesiąt lat temu Krzysztof Kolumb uważany był w Ameryce za bohatera, cenionego za odwagę i wizję nowego świata. Dzisiaj uznawany jest powszechnie za fanatyka i prekursora ludobójstwa.

W świecie filmu bohaterowie pozytywni i czarne charaktery są zjawiskami powszednimi. Nie musimy posiadać bogatych informacji o przeszłych wydarzeniach, działaniach i motywach danej postaci, by móc określić, czy należy ona do kategorii „bohater”, „nikczemnik” czy też jest zwyczajną osobą. Po prostu oczekujemy na sygnały i strzępy informacji, które potwierdzą lub zaprzeczą naszym początkowym wrażeniom. To oczekiwanie może być dłuższe lub krótsze. W *Na nabrzeżu* (*On the Waterfront*, 1954), dopiero na końcu filmu Terry Malloy (doskonale grany przez Marlona Brando) wypełnia nałożone na niego zadanie i ukazuje się jako bohater. W *Tajemnicach Los Angeles* (*L.A. Confidential*) dopiero w środku filmu okazuje się, że szef detektywów jest bezwzględny zabójcą, który stara się przejąć handel narkotykowy w mieście. Ale nawet jeśli oczekiwanie jest dłuższe, a my zostajemy zaskoczeni, to zestaw danych, na których opieramy nasze sądy, jest stosunkowo mały, szybko dostarczany i kompletny. Wraz z rozwojem akcji dowiadujemy się wszystkiego, co należy wiedzieć²³.

Jedną z funkcji trychotomii bohater/czarny charakter/zwyczajna osoba jest dostarczenie szablonu pozwalającego odgadnąć, czy dane działanie ma okazać się godne pochwały, zasługujące na nagane, czy „jeszcze-mającym-się-okazać-jakie”. Założenie jest z grubsza takie: działania dokonywane przez bohaterów są właściwe, te będące udziałem czarnych charakterów są niewłaściwe, a te dokonywane przez zwyczajnych ludzi są – zależnie od okoliczności – właściwe, niewłaściwe lub moralnie neutralne. Tak więc film może ukazywać bezlitosne okrucieństwo lub inne skandaliczne postępowanie bez ryzyka, że popiera takie działania tak długo, jak długo jest jasne, że są one udziałem czarnych charakterów. Podobnie, film może pokazywać przemoc prowadzącą do śmierci postaci bez ryzyka naruszania tradycyjnych wartości, o ile jest jasne, że przedmiotem przemocy są zbrodniarze, którzy „zasługują” na to, co ich spotyka.

Innym aspektem filmowego podziału na bohaterów i czarne charaktery jest obecność osób trzecich, czyli postaci narażonych na ryzyko. Aby być bohaterem, trzeba udzielić komuś heroicznej pomocy lub chronić niewinne ofiary. Natomiast czarny charakter musi krzywdzić lub przynajmniej zagrażać ludziom. Ponadto jest

²³ Niektóre filmy posiadające, tzw. sequele, takie jak *Gwiezdne wojny* (*Star Wars*), mogą być wyjątkiem.

ważne – choć nie niezbędne – by osoby, którym się pomaga, były odbierane przez widownię jako zasługujące na pomoc, a osoby krzywdzone lub zastraszone jako nie zasługujące na spotykające je krzywdy lub groźby. Innymi słowy, osoby zagrożone powinny być ludźmi wzbudzającymi moralną sympatię widowni. Jednym z tematów obecnych w kinie amerykańskim od II wojny światowej jest walka bohatera (białego, anglosaskiego mężczyzny wyznania protestanckiego, ang. WASP) o prawa mniejszości. Wśród odbiorców tej pomocy znaleźli się Żydzi w *Umowie dżentelmeńskiej* (*Gentlemen's Agreement*, 1947), Portorykańczycy w *Dwunastu gniewnych ludziach* (*12 Angry Men*, 1957), Afro-Amerykanie w *Zabić drozda* (*To Kill a Mockingbird*, 1962) i Indianie w *Tańczącym z wilkami* (*Dances with Wolves*, 1990).

Poza dobrem i złem

Granica między filmami, które nie naruszają moralności tradycyjnej, i tymi, które tak czynią, zostaje zatarta w filmach opierających się na konwencji dobrego bandyty/złego bandyty. Konwencja ta kpi z tradycyjnej trychotomii omawianej powyżej, przez zaproszenie publiczności do zajęcia stanowiska w walce pomiędzy dwoma jawnie niemoralnymi bohaterami. W ten sposób odbiorca może czuć sympatię do postaci, które naruszają amerykański system wartości, ponieważ są one pokazane jako lepsze i bardziej atrakcyjne niż ich wrogowie. Może się tak stać nawet wówczas, gdy owi wrogowie działają w imieniu prawa, jeśli jest oczywiste, że autorytet prawa został niewłaściwie użyty. Na przykład bandyci w *Dzikiej bandzie* (*The Wild Bunch*, 1969) Sama Peckinpaha są brutalnymi złodziejami, odkupionymi po części przez ich odwagę i poczucie honoru, ale przede wszystkim dlatego, że poszukiwacze skarbów i „Federalni”, z którymi walczą, są tak skorumpowani, okrutni i odpychający, że wyjęci spod prawa w porównaniu z nimi wydają się dobrzy.

Ojciec chrzestny (*The Godfather*, 1972) Francisca Forda Coppoli jest doskonałym przykładem, jak daleko może posunąć się film dla budowania sympatii dla rodziny przestępców. W pierwszej scenie filmu widzimy głowę rodziny, Don Corleone, obiecującego sprawiedliwość mężczyźnie, którego córka została zgwałcona i ciężko pobita – sprawiedliwość, której legalne władze mu odmówiły. Wraz z rozwojem historii dowiadujemy się, że rodzina Corleone jest zaangażowana w działania mafii (takie jak przymusowa „ochrona”, hazard, prostytutka), jednak nigdy nie widzimy szkodliwych skutków, jakie prowadzony przez nich „interes” wywiera na zwyczajnych ludzi. Ludźmi, których widzimy i którzy cierpią z rąk Corleone, są inni gangsterzy, wysoki rangą oficer policji będący w zмовie z gangsterami oraz drapieżny producent Hollywoodu. Kiedy inne rodziny mafijne decydują się handlować narkotykami, Don Corleone odmawia, a jego odmowa wywołuje wojnę mafii. Częścią uroku Don Corleone i jego synów jest to, że wydają się być mniej źli niż ich wrogowie, a część ich uroku jest natury estetycznej. Ukazują się w filmie jako wspaniałe, inteligentne i bezbronne istoty ludzkie. W końcu filmu, kiedy rodzina Corleone mści się na swoich wrogach w momencie szczytowym egzekucji dokonywanej w świecie gangsterskim, trudno nie sympatyzować

z jej członkami, pomimo że Michael Corleone pogwałca sakrament chrztu z każdym wypowiedianym przez siebie słowem.

Daleko za *Ojcem chrzestnym* znajduje się kilka filmów, które w sposób bezpośredni naruszyły amerykańskie tradycyjne wartości. Wśród tych filmów znajdują się *Zbrodnie i wykroczenia* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989) Woody Allena, *Thelma i Luise* (*Thelma and Louise*, 1991) Ridleya Scotta i Callie Khouri oraz *Urodzeni mordercy* (*Natural Born Killers*, 1994) Olivera Stone'a.

W *Zbrodniach i wykroczeniach* główną postacią jest zwyczajny mężczyzna, ani bandyta, ani bohater, który zamordował swą kochankę, by zapobiec ujawnieniu się jego seksualnych i finansowych nadużyć. Wie, że popełnił zły czyn i znajduje się na krawędzi jego wyznania. Ale czas płynie, jego zbrodnia zostaje przypisana seryjnemu mordercy, a bohater stopniowo uczy się ponownie kochać życie.

W *Thelmie i Louise* dwie zwyczajne kobiety, nieszczęśliwa zajmująca się domem żona i znużona życiem kelnerka w wyniku pecha i spotkania złych mężczyzn wkraczają w świat zbrodni. Uczą się jednak cieszyć wolnością, którą daje życie poza prawem. Stają się ryzykantkami i eksperymentatorkami. Stopniowo nabierają stylu i pewności siebie. Uczą się mówić życiu „tak” i w końcu wolą wybrać śmierć, niż wyrzec się swej wolności.

W *Urodzonych mordercach* główne postacie, Mickey i Mallory, są bezwzględny-mi seryjnymi zabójcami. Jednakże sportretowani są w filmie jako pełni wdzięku, stylu i opanowania, są bardziej interesujący i inteligentni niż ludzie, których zabijają. Są ponadto złączonymi przez los romantycznymi kochankami. Są młodzi i żądni przygód, gotowi walczyć ze światem. Przy tym wszystkim są pozbawionymi serca mordercami, ale ich niezwykle umiejętności posługiwania się bronią palną, nożem i pięściami są męstwem, które widownia amerykańska nauczyła się łączyć z bohaterami, a nie bandytami (czarnymi charakterami). Niektóre z ich ofiar są ułomne zarówno pod względem moralnym, jak i estetycznym, a większość z nich to dziwaczni, głupi, wulgarni i nieatrakcyjni fizycznie ludzie. Film zaprasza nas do tego, by widzieć ich tak jak Mickey i Mallory: jako odrzucające osoby nadużywające władzy, osoby zasługujące na śmierć, lub jako żalonych przegranych, których śmierć nie ma żadnego znaczenia. W „pokręconym” świecie *Urodzonych morderców*, potwory moralne stają się estetycznymi bohaterami. Mamy tutaj ziszczenie się najgorszego koszmaru Daniela Lorda, a może także naszego własnego – film, który usiłuje uczynić niewypowiedziane zło tak uwodzicielskim, jak to tylko możliwe.

GOOD AND EVIL IN AMERICAN MOVIES

The subject of the article is the moral aspect of American cinema. The author shows the origins and development of institutions responsible for the moral assessment of film production (The Motion Picture Producers and Distributors Associations MPPDA; Production Code). He also presents the evolution of assessment criteria and its contemporary articulation. The author stresses the tension between the film makers artistic freedom and the demands of morals. The article is illustrated with examples of concrete films.