De Grenzen van het Toelaatbare ~ De Hollywood Production Code en andere vormen van filmcensuur

Ills.: en.wikipedia.org

Sinds de uitvinding van de drukpers zijn wereldlijke en religieuze overheden altijd bezorgd geweest over de vermenigvuldiging van het geschreven woord. Zo plaatste het Vaticaan boeken die in strijd waren met het ware geloof op de Index, een lijst van voor Katholieken verboden boeken.
Het gesproken woord tijdens toneelvoorstellingen was onderwerp van nog meer zorg. Dit bereikte vele mensen tegelijkertijd, die gemakkelijk beïnvloed konden worden in hun politieke en zedelijke opvattingen. De overheid was vooral bang voor ordeverstoringen in de stad of het land als gevolg van toneelstukken met een ongewenste strekking.
In Nederland werd daartoe bij de Gemeentewet van 1851 de burgemeester belast met het waken 'tegen het doen van met de openbare orde of zedelijkheid strijdige vertoningen',**[i]** een taak die de burgemeester tot 1977 gehouden heeft. Nog in 1968 verbood burgemeester Cremers van Haarlem een opvoering van *De Smoeshaan* van Plautus door toneelgroep Centrum, vanwege 'het tonen van en manipuleren met een voorwerp, voorstellende het mannelijk geslachtsorgaan'.**[ii]**

Met de komst van de nieuwe massamedia film, radio en televisie werd de bezorgdheid van de overheid en de kerken alleen maar groter. Anders dan voor gedrukte media, werd in 1928 censuur op de radio-uitzendingen mogelijk

gemaakt, uitgeoefend door de Radio-omroep-controle-commissie. De latere oorlogspremier Gerbrandy verdedigde dat door het te vergelijken met het preventief toezicht op toneelvoorstellingen, omdat in beide gevallen sprake is van een auditorium:

*De omroep … is allerminst aan de drukpers gelijk. De omroep is openbaarmaking aan allen, de uitzendingen kunnen miljoenen tegelijk bereiken; zij lenen zich tot massa-agitatie en verbergen uit dien hoofde voor elke regeering een beginsel van gevaar. Contrôle en afbrekingsbevoegdheid zijn onvermijdelijk, repressie alleen is niet voldoende… Wie zich rekenschap heeft gegeven van de wijze waarop de radio-omroep de huiskamer a.h.w. binnenvalt, zal toestemmen, dat hier veel intensiever, men zou kunnen zeggen geraffineerder, beslag op het leven wordt gelegd dan door de pers.***[iii]**

Gerbrandy ging het niet in de eerste plaats om een verderfelijke politieke boodschap. Hij zag vooral bij de uitzendingen van de VARA heel andere gevaren. Onder het mom van programma's over wetenschap en kunst zou immers de christelijke ethiek aangetast kunnen worden.

*Vooral bij deze bevolkingsgroep vindt men er, die zich heel ver van de Christelijke grondslagen van ons volksleven verwijderen, die geneigdheid vertoonen het gezag te ridiculiseren, de straffende bevoegdheid der overheid in dwaas licht te plaatsen, normen die millioenen onder ons volk heilig zijn, te hoonen.***[iv]**

In dit artikel zal vooral aandacht besteed worden aan de waarden en normen die bindend werden opgelegd aan de producenten, distributeurs en vertoners van films. Dat gebeurde door controle van films voorafgaand aan de voorstelling door de betrokken overheid, maar, onder druk van maatschappelijke groeperingen, ook door filmproducenten zelf tijdens het productieproces. Deze censuur vooraf betekende echter niet alleen een beperking van de creatieve vrijheid van de filmmakers, maar werkte ook als stimulans om creatieve oplossingen te bedenken ten einde de beperkingen te omzeilen.

Angst voor het bioscoopkwaad in Nederland

Al vroeg in de periode van de stomme film (1895-1927) gaf de plaatselijke overheid in Nederland blijk van grote angst voor imitatie van in de films vertoond gedrag, zoals blasfemie, zedeloosheid, overschrijdingen van de wet en geweld. In Leiden stelde de burgemeester in 1913 een plaatselijke 'lichtbeeldingcommissie'

in voor keuring van films voor kinderen tot 16 jaar. Deze ‘commissie van de heeren’, zoals hij in de volksmond heette, moest ieder bioscoopprogramma van te voren keuren. Onacceptabel was alles wat met sex, overspel, dronkenschap en de dood te maken had, en daarnaast ‘voorstellingen waardoor godsdienstige overtuigingen zouden kunnen worden gekwetst’ en ‘sensationeele voorstellingen waardoor de zenuwen gespannen worden’. Speciaal ter voorkoming van kwalijke invloeden op de praktijken van de jeugd waren twee criteria opgenomen, die in 1924 nog leidden tot een verbod op Chaplin’s *The Kid* (Het Jochie) voor jongeren onder de zestien jaar: ‘beelden van gauw-dieverij die tot misdaad zou (sic) kunnen aansporen’ en ‘beelden van gelukte kwajongensstreken, waarbij het kwaad beloond wordt.’**[v]** Onder bioscoopkwaad verstond men trouwens niet alleen de tot imitatie aansporende beelden van het witte doek. Film was zo populair in die tijd dat kinderen geld gingen stelen om een kaartje te kunnen kopen.

In de vroege periode van de filmgeschiedenis werd de censuur op verschillende manieren omzeild. Zo konden de ontoelaatbare onder-werpen prostitutie, geslachtszieken, abortus, en homoseksualiteit wel vertoond worden onder het mom van voorlichtingsfilms die waar-schuwden tegen de gevaren van ongebreidelde seks. Niet onomstreden overigens, zoals wij lezen in een recensie van de film Reinheid: ‘is dit voorlichting, of prikkelende beelden?’ De bioscoopexploitanten reageerden via een advertentie voor de film met het bekende gedichtje van De Genestet: ‘Hij die in alle dingen/Slechts zonde ziet en schuld/Van zondige gedachten/Is vaak zijn hart vervuld’.**[vi]**

Omzeilingen van de censuur via artistieke ingrepen die een meer of minder geslaagd eindproduct opleveren zijn te vinden in de Russische films van de jaren tien. In deze periode werden in het Tsaristische Rusland prachtige melodrama’s gemaakt, die in vele gevallen eindigden in intrigerend vormgegeven zelfmoorden. Men zag de te gronde gerichte wanhopige held of heldin van de film zich in Long Shot langzaam verwijderen om zich als donkere stip in een witte sneeuwvlakte door het hoofd te schieten. Dit bleek niet een zuiver artistieke beslissing van de regisseur, maar het gevolg van de toenmalige Russische censuurregel, dat het in beeld brengen van zelfmoorden verboden was, tenzij getoond in Long Shot.**[vii]**

De heer De Wolf en Pantserkruiser Potemkin

In de jaren twintig richtte de censuur in het zuiden van Nederland zich tegen de revolutionaire propagandafilms uit de Sovjet Unie. Aangespoord door de Katholieke Vereeniging voor Eer en Deugd stelden een aantal gemeenten in

Brabant en Limburg een aparte functionaris aan voor keuring van in die gemeenten te vertonen films. De heer B. Th. de Wolf moest in hun opdracht alle films van tevoren zien en bepalen wat kon worden vertoond, wat moest worden afgekeurd, en wat kon worden toegelaten met coupures. Aangezien de keuringslijsten van de heer De Wolf in opdracht van de *Vereeniging van Noord-Brabantsche en Limburgsche Gemeenten* voor gemeenschappelijke filmkeuring bewaard zijn gebleven in het Streekarchief Eindhoven-Kemperland vormen deze een belangrijke bron voor inzicht in hoe de censuur werd toegepast en hoe deze werd omzeild.**[viii]**
Toen De Wolf geconfronteerd werd met Eisensteins film *Pantserkruiser Potemkin* (1925) stond hij voor een dilemma. Na tien jaar keuring had hij oog gekregen voor kwaliteit. Hij vond het een mooie film met een verwerpelijke boodschap, kortom een film die niet zonder drastische coupures aanvaardbaar zou zijn voor de burgemeesters in Brabant en Limburg. Het was ondenkbaar dat een film die in beeld bracht hoe de muiterij op de Russische pantserkruiser Potemkin bij Odessa in 1905 naar het vasteland oversloeg, om zo propaganda te maken voor het latere communistische bewind in Rusland, in de katholieke provincies vertoond zou mogen worden. Overal in Europa was groot kabaal ontstaan over deze film. In Engeland werd hij verboden, in Duitsland mochten militairen hem niet zien, en in Nederland drong de Bond tegen de Revolutie aan op een verbod. Wat zou De Wolf doen?

Om te zorgen dat deze in zijn ogen prachtige film vertoond mocht worden, coupeerde hij niet alleen de meest controversiële beelden, maar voegde hij ook politiek correcte tussentitels toe na dubieuze beelden, die hij niet wilde couperen omdat hij ze te mooi vond. Zo voegde hij een aantal malen de tussentitel: ‘In Rusland in die dagen mogelijk/In Nederland ondenkbaar’ toe. In de beroemde trappensequentie waarin de soldaten de trap van Odessa afdalen met hun geweer in de aanslag om het opstandige volk dood te schieten, coupeerde De Wolf de beelden van het kind dat doodgeschoten werd en de dramatische pose van de moeder die dit ontdekte. Maar hij behield de beelden van een moeder die wordt neergeschoten, waarna haar kinderwagen met huilende baby in steeds grotere vaart de trappen afrijdt. Hier voegde hij de volgende tussentitel toe: ‘De ellende der revolutie, de schuldigen vrijuit… de onschuldigen het slachtoffer/Wij kunnen God niet dankbaar genoeg zijn dat wij door een wijs beleid van onze Regeeringen van dergelijke bloedige tooneelen gespaard zijn gebleven’.

Nog potsierlijker (met opzet ?) corrigeert De Wolf de toch nog mogelijk verkeerd begrepen strekking in een tekst na het einde van de film:

*Een roemloos einde voorwaar, maar toch een les, n.l. die der dankbaarheid: Bewaard voor den Oorlog, niet geteisterd door een revolutie, gezegend door een verstandige regeering onder H. M. Koningin Wilhelmina, zijn toestanden als in deze film weergegeven worden, ons Nederlanders vreemd.***[ix]**

De fraai bedoelde, wat naïeve zinnen van de Wolf werden meteen al na de vertoning in krantenrecensies enigszins belachelijk gevonden: 'We weten ons goed patriot en monarchist, maar hier wordt de anti-revolutionaire idee onbedoeld geridiculiseerd', schreef het Eindhovensch Dagblad van 18 december 1926. Ook uit andere krantenverslagen bleek dat de bezoekers van de film sympathie hadden voor de opstandige matrozen en afkeer van de vileine officieren.

De vroege jaren van de filmcensuur in Amerika
In het eerste decennium van de twintigste eeuw maakte de film in Amerika een stormachtige ontwikkeling door. In 1907 brachten dagelijks circa tweehonderdduizend mensen alleen al in New York een bezoek aan de filmtheaters. In het hele land bezochten ruim 2 miljoen mensen dagelijks de filmtheaters, waarvan er in 1910 al tienduizend te vinden waren. Men kon hier non-stop allerlei soorten films zien tegen een zeer lage toegangsprijs en in en uit lopen wanneer men wilde. Om het bezoek te bevorderen werden de films steeds sensationeler. Films met titels als *De Corrupte Politici*, *Het Schandaal van de Blanke Slavenzwendel* en *De Exploitatie van Immigranten* vonden gretig aftrek.**[x]**

In dezelfde periode als de opkomst van de filmindustrie vierde de *Progressieve Reformatie* hoogtij in Amerika. Corruptie in de regering werd aan de kaak gesteld, evenals kinderarbeid, prostitutie en alcoholisme. De progressieven beijverden zich voor wetgeving om deze zaken tegen te gaan. Zij maakten zich ook zorgen over de modernisering die ontwrichtend zou werken op de morele waarden en normen van de natie. Zo zou het traditionele familieleven verwoest worden door danssalons, bordelen en filmtheaters met verachtelijke films, die een verkeerde invloed zouden hebben, zeker op kinderen. Al snel vonden zij gehoor bij geestelijken, sociaalwerkers, politici, vrouwenorganisaties en burgerrechtenorganisaties. Hun pijlen richtten zij vooral op de filmvertoningen.

Als ‘morele bewakers’ eisten zij van de regering dat deze nieuwe vorm van zedenbedervend entertainment gecensureerd zou worden.**[xi]**

Als eerste gebruikte de stad Chicago in 1907 zijn bevoegdheden om een verordening uit te vaardigen die het mogelijk maakte de filmvertoningen per film te reguleren. Voordat men een film mocht vertonen was een vergunning van het Hoofd van de Politie vereist. Een niet door de politie goedgekeurde film kon daarom niet vertoond worden. Dit was het begin van het systeem van censuur vooraf in Amerika.**[xii]** Al snel kwam de stad Chicago hierdoor in aanvaring met de filmindustrie. In 1909 daagde de filmindustrie deze stad voor de rechter wegens het verbieden van twee Westerns, *The James Boys* en *Night Riders*, die de outlaw zouden verheerlijken.**[xiii]**

De filmindustrie argumenteerde dat de betreffende verordening discriminatoir was, omdat deze alleen van toepassing was op films en niet op andere vormen van theatervermaak, zoals toneel. Ook bracht zij naar voren dat door de censuur vooraf de vertoner van de film zonder vorm van proces beroofd werd van zijn eigendom. De rechter oordeelde echter dat de staat het constitutionele recht had het publiek te beschermen tegen immorele en obscene producties. Bovendien was de wet niet in strijd met de *Constitution* omdat niemand het recht had te profiteren van immorele en obscene zaken. En hoewel de films gebaseerd waren op historische, waargebeurde feiten, was het niet de bedoeling dat ze de gewelddadige en misdadige levens van outlaws in beeld brachten. Dit zou een slechte invloed op jonge kijkers hebben. De stad Chicago was daarom gerechtigd te verhinderen dat immorele films – want beelden bevattend van immorele gebeurtenissen en immorele mensen – vertoond zouden worden.**[xiv]**
De filmindustrie had intussen begrepen dat ook van hun kant iets tegen de uitwassen in filmvertoningen gedaan moest worden, al was het maar om processen zoals in Chicago voortaan te voorkomen. Met inschakeling van tien burgerorganisaties werd in 1909 The National Board of Review ingesteld. Deze raad was tegen censuur door de staat omdat dit een schending van het First Amendment of Free Speech betekende. Men zou nu vanuit de raad kritisch naar de films kijken en coupures voorstellen in gevallen van obsceniteiten, godslastering, grove misdaadscènes, gedetailleerde misdaadscènes die het publiek op een idee konden brengen, en extreem immorele scènes. Er werden geen films meer verboden alleen vanwege het feit dat ze een misdaad bevatten, of eventueel schadelijk voor kinderen zouden kunnen zijn.**[xvi]**

Toch waren de zaken met de komst van *The National Review Board* allerminst geregeld. In 1915 hadden tientallen gemeenten en staten hun eigen censuurcommissies ingesteld om de te vertonen films te toetsen aan lokale normen, die geen enkele uniformiteit kenden.**[xvi]**

M*utual Film Corporation versus de Staat Ohio*

De aanleiding voor het tot stand komen van de *Production Code*, het uiteindelijk algemeen aanvaarde systeem van filmcensuur in Amerika, was de beslissing van de rechter in de zaak van *Mutual* tegen de staat Ohio in 1915.**[xvii]** Mutual argumenteerde voor het *Supreme Court* met name vanuit het grondrecht van vrijheid van meningsuiting, dat ook voor filmproducenten zou moeten gelden. Films waren, zo werd betoogd, een gedramatiseerde vorm van romans, beschrijvingen van onderwerpen van wetenschappelijk belang en herscheppingen van historische feiten, dezelfde feiten die dagelijks in de krant stonden. Films waren kortom niet anders dan de andere vormen van communicatie die wel door het beginsel van Free Speech werden beschermd. Films waren, volgens Mutual, onderdeel van de pers, en moesten beschouwd worden als filmische boeken. Filmtheaters moesten gezien worden als een soort bibliotheek. De staat had daarom geen recht restricties vooraf in te voeren ten aanzien van deze boeken en bibliotheken.**[xviii]**

Het *Supreme Court* verwierp echter unaniem alle argumenten van *Mutual*. De vergelijking van films met boeken ging niet op: de productie van moving pictures was ‘pure and simple business for profit’, en kon niet beschouwd worden als onderdeel van de pers of als orgaan van publieke meningsuiting. Daar kwam nog bij dat het filmmedium net als theater en circus inherent slecht was: ‘We feel the argument is wrong or strained which extends the guarantees of free opinion and speech to theatre, the circus, or movies, because they may be used for evil’.**[xix]**

Ills.: en.wikipedia.org

De Hollywood Production Code

Als het *U.S. Supreme Court* in 1915 films wel onder het *First Amendment of Free Speech* had laten vallen, was de *Production Code* er nooit gekomen. Dan was censuur vooraf onconstitutioneel geweest en dus verboden. Nu konden de morele bewakers een campagne beginnen voor meer staatscensuur, zeker nadat in 1921 alle steun voor de slecht functionerende *National Board of Review* was verdwenen. In datzelfde jaar werden in de verschillende staten honderden censuurwetten ingediend. De zaak werd nog verergerd door een serie seksschandalen waarbij filmsterren betrokken waren. Met name dit gedrag overtuigde critici ervan dat Hollywood een poel des verderfs was.**[xx]**

In 1922 werd door de filmindustrie de *Motion Pictures Producers and Distributors of America* (MPPDA) opgericht, om het imago van de filmindustrie te verbeteren. Zij stelden de politicus Will Hays aan, een conservatieve en protestantse Republikein, die boven alle verdenking verheven was, om een lijst op te stellen van de eisen van rechtbanken en censuurraden. Deze lijst, de Don’ts and Be Careful’s moest de filmindustrie zelf toepassen, als een vorm van zelfcensuur. Hieronder vielen: ‘open-mouthed kissing, lustful embraces, sex perversion, seduction, rape, abortion, prostitution and white slavery, nudity, obscenity, profanity’.

De studio’s mochten echter deze *Don’ts* and *Be Careful’s* naar eigen goeddunken invullen, zodat de anti-filmbeweging opnieuw in het geweer kwam. Protestantse en Katholieke bewegingen zoals de *Legion of Decency* beschouwden de eerste *Hays code* als een symbolisch gebaar, dat niet serieus genomen hoefde te worden. Met name de Katholieke Kerk zocht naar een middel om de filmindustrie afdoende onder controle te houden. Dat kon alleen als gedurende het productieproces

aanstootgevend materiaal verwijderd werd. Als dat niet gebeurde zou de film worden geboycot.
In 1930 beloofden de filmmaatschappijen uit Hollywood de regels van Hays tijdens de filmproductie toe te passen, aangevuld met Katholieke normen. Deze regels werden vastgelegd in de *Production Code*, die drie decennia lang de Hollywood film aan banden zou leggen. Tot 1966 werd er kuis gekust op het witte doek, sliepen echtparen in aparte bedden, en bestond er geen homoseksualiteit.

De algemene uitgangspunten van de Code waren fatsoen, orde en ontzag voor de wet. Misdaad mocht nooit zodanig gepresenteerd worden dat het zou inspireren tot imitatie. Vooral fatsoen werd gedetailleerd uitgewerkt in allerlei regels die met seks te maken hadden. Overspel, soms noodzakelijk voor de intrige, mocht nooit aantrekkelijk voorgesteld worden, hartstochtelijke scènes moesten, uit angst voor pornografische werking, decent in beeld gebracht worden, zodat 'these scenes do not stimulate the lower and baser element'. Verkrachtingen mochten niet in een komisch daglicht gesteld worden. Onder *sex perversion* en *obscenity* vielen alle niet heteroseksuele relaties tussen blanken: 'Obscenity in word, gesture, reference, song, joke, or by suggestion (even when likely to be understood only by part of the audience) is forbidden.' Maar ook 'miscegenation (sex relationships between the white and black races)' was verboden. Onder de andere *12 particular applications* vallen regels tegen het tonen van naakte mensen, dronkenschap en het zonder respect omgaan met godsdienst en de Amerikaanse vlag.**[xxi]**

Het omzeilen van de Production Code
De directeur van het *Production Code* kantoor, Joe Green, greep twee decennia lang met harde hand in wanneer woorden, personages, situaties of verhaallijnen strijdig waren met de regels van de *Code*. In op populaire romans gebaseerde scenario's veranderde hij bijvoorbeeld een seksueel gefrustreerde alcoholist in een geblokkeerde romanschrijver (*The lost weekend*, 1945), en een roman over potenrammen en moord werd een film over antisemitisme en moord (*Crossfire*, 1947).
Al spoedig gingen filmmakers er zelf toe over regels, die de artistieke of ideologische verbeelding van door hen gekozen thema's in de weg stonden, met creatieve oplossingen te omzeilen. Over de in de *Code* verboden homoseksualiteit bijvoorbeeld schreef Vita Russo, *The celluloid Closet*, waarnaar in 1996 onder dezelfde naam een documentaire gemaakt werd door Friedman en Epstein. Russo

had vele Hollywood films die gemaakt waren tijdens de *Production Code*, bekeken op het aspect van verborgen homoseksualiteit. In de periode 1940-1960 waren dat bijvoorbeeld films van Alfred Hitchcock (*Rebecca*, 1940; Rope, 1948), Nicholas Ray (*In a Lonely Place*, 1950; *Johnny Guitar*, 1954; *Rebel without a Cause*, 1955), William Wyler (*Ben Hur*, 1959) en Stanley Kubrick (*Spartacus*, 1960).

In *Rebel without a Cause* gaat het over adolescente onzekerheden, gevoeligheden en behoefte aan intimiteit ook tussen jongens. De film was een geslaagde poging om de problemen van een jonge homo in een homofobe en homovijandige maatschappij aan de orde te stellen. Deze jongen, Plato, was de '*rebel with a cause*'. De film was in dit opzicht een pleidooi om openlijk lief te mogen hebben, ook jongens onderling. Om dit snakken naar liefde en intimiteit van de eenzame Plato in beeld te brengen werd met succes de Code omzeild. Dat Plato homoseksueel is wordt gesuggereerd door een foto van een sportster in zijn schoolkastje. Zijn adoratie voor Jim, gespeeld door de legendarische filmster James Dean, komt tot uiting in de wijze waarop blikken gewisseld worden. Als Plato zegt dat hij het koud heeft, geeft Jim hem zijn trui. Met een liefkozende gebaar neemt Plato de trui als een baby in zijn armen en ruikt eraan. Overrompeld van vreugde vraagt hij: 'Can I keep it?'

In de film *The celluloid Closet* blikt scenarioschrijver Stewart Stern terug op deze film en vraagt zich af hoe hij hem 40 jaar later geschreven zou hebben:

I think if I were writing that script again today that I would be much more specific about Plato. I would let him be an outcast because the gang thought he was a faggot and let his isolation come from that opinion.

Het is nog maar de vraag of dit scenario een betere film had opgeleverd.

Soms werden in de oudheid spelende films spannender gemaakt door een acteur opdracht te geven in zijn speelstijl op subtiele , maar voor 'part of the audience' niet mis te verstane wijze, homo-erotische belangstelling voor zijn tegenspeler tot uitdrukking te brengen. Zo leidde dit idee in Wyler's *Ben Hur* tot mooie scènes tussen de Romein Masala en de Joodse Ben Hur. Om te zorgen dat de homo-erotiek niet zou ontaarden in te duidelijk en daardoor voor de censor onaanvaardbaar spel werd alleen Stephen Boyd, die Masala speelde, op de hoogte gebracht van dit aspect van zijn rol. Charlton Heston als Ben Hur wist van niets. Men liet hem erbuiten, omdat hij er waarschijnlijk niet mee akkoord was gegaan,

en indien dit wel het geval was geweest, zou hij de scènes te nadrukkelijk hebben ingevuld.
Scenarioschrijver Gore Vidal zorgde ervoor dat in de teksten nergens openlijk naar deze aantrekkingskracht werd verwezen. Alles werd ingevuld door Stephen Boyd met blikken, intonaties, en een wat langer durende aanraking. Toch was dit een gevaarlijk experiment omdat afgezien van de verboden homo-erotiek *Ben Hur* een 'Christenverhaal' was. En met religieuze onderwerpen viel nu eenmaal niet te spotten.

Film Noir
Het omzeilen van de *Production Code* droeg bij aan het ontstaan van een geheel nieuwe stroming in de Hollywood film van de jaren '40 en '50 van de vorige eeuw. De Franse filmcritici van *Cahiers du cinéma* bedachten in 1946 de term *film noir* voor de Amerikaanse misdaadfilms die tijdens de oorlog gemaakt waren. Zij merkten op dat deze films iets gemeenschappelijks hadden waardoor zij duidelijk verschilden van de gangsterfilms uit de jaren dertig. De films waren veelal gebaseerd op de Amerikaanse hard boiled detectives van Cain, Hammett, en Chandler, in Frankrijk uitgegeven als *Série Noire*.
Wat de *film noir* kenmerkte was een wrede, erotisch getinte, criminele sfeer rond een in een existentiële crisis verkerende man die uit balans is gebracht door een fatale vrouw, en die door een zwakte in zijn karakter geen weerstand kan bieden wanneer zij hem aanzet tot een misdaad. De gebeurtenissen, die na de ontmoeting met deze vamp in gang worden gezet leiden tot de ondergang van de man. In de film noir gaat het om een nieuw type crimineel, niet de stereotiepe *bad guy* uit de jaren dertig, maar een psychologisch complexe figuur. De motivatie voor zijn gedrag is het eigenlijke onderwerp van de film.

Door deze accentverschuiving had de *Production Code* niet veel vat op de *film noir*. In de *Production Code* ging het uitsluitend om concrete zaken: 'Brutal killings are not to be presented in detail' en 'Theft, robbery, safe-cracking and dynamiting of trains, mines, buildings etc. should not be detailed in method'.**[xxii]** In de nieuwe misdaadfilms ging het niet om het in detail tonen van de misdaad, maar om het waarom van het begaan ervan. Hoewel de censoren aanvoelden dat er groot gevaar was dat door deze films misdaad en misdadigers geromantiseerd werden, waren ze niet in staat daar iets tegen te doen op grond van de expliciete regels in de *Production Code.*
Aan de nieuwe filmische vormgeving droeg ook een andere beperking bij. De films

kwamen tot stand gedurende de Tweede Wereldoorlog toen elektriciteit, apparatuur en financiële middelen schaars waren. Deze beperkingen stimuleerden creatieve oplossingen waarmee de filmmakers van de nood een deugd maakten. Er werd om te bezuinigen ’s nachts gefilmd in de op dat tijdstip minder dure studio’s, en men bespaarde op stroom door de sets voor de helft of voor een kwart in *Low Key* te belichten. Hierdoor ontstond een mysterieuze sfeer van donker en licht met een hoog contrast. Steeds had men het gevoel dat buiten de lichtcirkel de volgende dreiging alweer op de loer lag.
Dit versterkte de sfeer van verhullingen, dubbelzinnigheid en onuitgesprokenheid, die op het niveau van de dialogen tot stand was gekomen om de Production Code inzake misdaad en erotiek te omzeilen. Het publiek kreeg geen oplossingen voorgeschoteld, maar werd geconfronteerd met morele vragen en onzekerheden: hoe schuldig is deze misdadiger eigenlijk? Hoe moet men moreel oordelen over de gebeurtenissen die hem overkomen, in hoeverre is hij zelf schuldig aan zijn ondergang? Met deze ondergang als straf voor zijn vergrijp, is de orde niet ondubbelzinnig hersteld.
De films werden voor een groot deel gemaakt door voor de Nazi’s gevluchte regisseurs uit Duitsland en Oostenrijk, zoals Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak en Otto Preminger. Hun expressionistische stijl, die de gemoedstoestand van de verwarde hoofdfiguur uitdrukt, is op de niveaus van enscenering en cameravoering van belang geweest als derde bepalende invloed op de *film noir*, naast de omzeiling van de *Code* en oplossingen voor de technische schaarste. We zien de verwarde hoofdfiguur in lange regenjas met Borsolino hoed in de optrekkende mist op het glimmende asfalt van de grote stad opdoemen in het licht van autokoplampen.
De *femme fatale* heeft een erotische uitstraling, en loopt wiegend op hoge hakken in een nauw aansluitende glanzende japon door de kamer, terwijl zij zich verhult in omhoog kringelende sigarettenrook. Hoe zij de man kan verleiden wordt getoond door subjectieve shots vanuit het perspectief van de man, met veel accent op de naakte delen van haar lichaam. In *point of view shots* zien wij hoe de man kijkt en wat hij ziet, en kunnen we raden wat voor effect dat op hem heeft. Door deze manier van kijken wordt de vrouw naakter dan wanneer dat expliciet te zien zou zijn geweest, wat overigens toch niet door de *Code* zou zijn toegestaan.

Gilda are you decent?
Er zijn talloze fascinerende voorbeelden van hoe het verbod op erotisch prikkelende beelden en naaktheid in de *film noir* wordt omzeild. Wanneer we het

belangrijke moment van de eerste confrontatie van de man met de fatale vrouw ('then he saw her') in verschillende films vergelijken, valt op dat haar benen het eerste zijn dat we door zijn ogen zien, waarbij zijn blik zich via een tilt (verticale lensbeweging) van de camera omhoog beweegt. In het volgende shot zien we hoe hij haar als het ware verder uitkleedt met zijn ogen, waarna de vrouw half gekleed totaal in beeld gebracht wordt. Dit gebeurt op precies dezelfde manier in *Double Indemnity* en *The Postman Always Rings Twice*, twee films waarin een vrouw een man haar echtgenoot om het leven laat brengen om er zelf beter van te worden. Voordat het eerste gesprek na deze beelden plaats vindt stift de vrouw haar lippen voor een spiegel. Op deze wijze voltooit de vrouw het volmaakte beeld van zichzelf voor de ogen van de man, maar roept de regisseur ook de gedachte aan een tongzoen op, daarmee het verbod op *open-mouthed kissing* omzeilend.

Andere films omzeilen niet alleen met succes de regels van de *Code* rond *seduction*, *decency*, en *nakedness*, maar maken deze ook op subtiele wijze belachelijk. Een voorbeeld hiervan is Charles Vidor's *Gilda* uit 1946. Johnny, een arme sloeber, wordt in dienst genomen door een rijke nachtclubeigenaar. Op zijn eerste avond stelt deze Johnny aan zijn veel jongere echtgenote voor. Er klinkt prospectieve muziek met het Gilda motief (Put the blame on mame, boy) en de spanning wordt verder opgebouwd door de twee mannen tergend langzaam de trap op te laten lopen op weg naar de eerste confrontatie van Johnny met Gilda.
De scenarioschrijver steekt eerst de draak met de P*roduction Code* door de echtgenoot voor het betreden van de kamer aan Gilda te vragen: 'Gilda, are you decent?', in het Nederlands even dubbelzinnig luidend: 'Gilda ben je toonbaar'. Maar '*decent*' refereert nog iets duidelijker aan Code article VI, 3: 'Indecent or undue exposure is forbidden'. We zien hoe Johnny Gilda voor het eerst ziet, we zien wat hij ziet, een close up van blote schouders en decolleté. 'Sure I'm decent' echoot Gilda en trekt een schouderbandje omhoog als tweede knipoog naar de *Production Code*.

De volgende dialoog vol dubbelzinnigheden is opnieuw kenmerkend voor de film noir. Wij weten dat Gilda en Johnny elkaar vroeger goed gekend hebben.

Gilda – *So this is Johnny Farrel. I've heard a lot about you Johnny Farrel.*
Johnny – *Really? Now I haven't heard a word about you.*
Gilda (T*egen haar man Ballin*) – *Tut,Tut,Tut, why Ballin?*
Ballin – *I wanted to keep it as a surprise.*
Gilda – *Was it a surprise Mister Farrel?*

Ballin – *It certainly was. You should have seen his face.*
Gilda – *Did you tell him what I'm doing here, Ballin?*
Ballin – *No I wanted to save that as a surprise too.*
Gilda – *Hang on to your head Mister Farrel.*
Ballin – *Gilda is my wife, Johnny.*
Gilda – *Mrs Ballin Mundson, Mister Farrel. Is that allright?*
Johnny – *Congratulations.*

Balling vraagt Gilda zich te gaan kleden voor het diner. Ze moet zich mooi maken zodat al het personeel haar kan bewonderen. Ze vernedert de nieuwe employé van haar man, Johnny, door tegen hem te zeggen dat al het personeel haar mooi moet vinden.

Gilda – *Glad to have met you, Mister Farrel.*
Ballin – *His name is Johnny, Gilda.*
Gilda – *Oh I'm sorry. Johnny is such a hard name to remember and so easy to forget. Johnny. There. See you later Mister Farrel.*
Johnny – *That's right Mrs Mundson.*

De sequentie eindigt met een objectieve close up van Gilda; haar gezicht drukt ontreddering en woede uit.

Ook in de rest van de film wordt de hartstochtelijke haat tussen Johnny en Gilda vorm gegeven door middel van dit soort dialogen en door een cameravoering die steeds net binnen de grenzen van de Production Code toont hoe Johnny Gilda als verderfelijke, maar seksueel zeer opwindende vrouw ziet. De subjectieve shots van Gilda vanuit zijn gezichtspunt nodigen de kijkers letterlijk uit zijn visie op Gilda te delen en met hem blij te zijn als hij haar eindelijk klein gekregen heeft. De kenners van de Production Code en de Amerikaanse filmgeschiedenis ontlenen een extra genoegen aan de subtiele wijze waarop de makers van de film evenzeer de censuur hebben klein gekregen.

In de loop van de twintigste eeuw werden de grenzen van het toelaatbare steeds verder verlegd. In de westerse wereld hebben toneel en film tegenwoordig nauwelijks meer met overheidscensuur te maken.. Na de plaatselijke filmkeuring werd in Nederland in 1926 de landelijke bioscoopwet van kracht. In 1977 werd deze wet vervangen door de Wet op de Filmvertoningen met als belangrijkste wijziging dat niet meer gekeurd werd voor volwassenen (16 jaar en ouder), maar

wel voor jongeren beneden 16 jaar, met een verscherpte keuring voor kinderen van 12 jaar en jonger. In 2001 werd de filmkeuring geheel afgeschaft en vervangen door een systeem van pictogrammen, die waarschuwen tegen mogelijke kwetsende, of voor kinderen tot 12 jaar schadelijke elementen in een film, video, of TV uitzending. Deze kijkwijzer symbolen attenderen op geweld, grof taalgebruik, discriminatie, angst oproepende scènes, of beelden met seks, drugs en alcohol.
De Hollywood *Production Code* werd in 1966 afgeschaft en vervangen door een kwalificatie systeem, waarin aangegeven werd of de film geschikt was om door kinderen alleen bekeken te worden of onder toezicht van ouderen. Ook hier werden de grenzen van het toelaatbare niet langer bepaald door vooraf opgelegde normen en waarden, maar door de leeftijd van het publiek.

Wel zien we nu en dan dat groeperingen uit de samenleving de productie of de vertoning van hun onwelgevallige theater- en filmvoorstellingen trachten te verhinderen. Zo werd de productie van de opera *Aisha en de Vrouwen van Medina* afgebroken onder druk van orthodoxe Islamieten in Rotterdam en slaagden lokale voetbalsupporters erin de vertoning van de film *Ajax, daar hoorden zij engelen zingen* in Utrecht te verhinderen.

De overheidscensuur op films heeft in vele gevallen tot betreurenswaardige verminkingen van films geleid. Daar staat tegenover dat de Hollywood zelfcensuur tijdens het productieproces stimuleerde tot spitsvondige omzeilingen van de beperkingen. Een van de vruchten hiervan was de stroming van de *film noir*. Daarin slaagden de makers erin om bij controversiële onderwerpen door middel van dubbelzinnige dialogen, suggestieve aankleding en geraffineerde cameravoering de censuur te omzeilen. Nog steeds worden deze films tot de esthetische hoogtepunten in de Hollywood filmgeschiedenis gerekend.

NOTEN
1 Gemeentewet 1851, Art. 188: 1 en 2
2 Wim Hazeu, *Wat niet mocht …*, Amsterdam, De harmonie, 1972, p. 63
3 P.S. Gerbrandy, *Het Vraagstuk van den Radio-Omroep*, Kampen, J.H.Kok NV, 1934, 66-67
4 idem, 69-70
5 Cobi Bordewijk en Jaap Moes, *Van Bioscoopkwaad tot Cultuurgoed. Honderd Jaar Film in Leiden*, Utrecht, Matrijs, 1995, p 33
6 Leidsch Dagblad, 23 november 1918

7 Yuri Tsivian, ‘Some Preparatory Remarks on Russian Cinema’, in: Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, Carlo Montanaro, David Robinson (eds), *Silent Witnesses Russian Films 1908-1919*, London, British Film Institute, 1989, pp 24-42
8 De gegevens in deze paragraaf zijn ontleend aan de doctoraal- scriptie *Over gemeentelijke filmkeuring in Nederland 1913-1928. Een onderzoek in Den Haag, Leiden en Eindhoven* van Govert Schipperheijn, Universiteit Leiden, Geschiedenis en Theater- en Filmwetenschap, 1995
9 Het keuringsrapport en de perikelen rond Pantserkruiser Potemkin zijn te vinden in het Streekarchief Eindhoven- Kemperland, inv. Nr. 10.9.A, doos 3
10 Robert C. Allen, ‘Motion Picture Exhibition in Manhattan, 1906-1912’, in: John Fell, *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp 162-163 en:
Garth S. Jowett, ‘The First Motion Picture Audiences’, in: Fell, pp 196-200
11 Stephen Vaughn, ‘Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code’, in: *Journal of American History*, Vol. 77, no 1, 1990, pp 48-56
12 Francis G. Couvares, ‘Hollywood, Main Street, and the Church: Trying to Censor the Movies Before the Production Code’, in: *American Quarterly*, Vol. 44, no 4, 1992, 607
13 Arrest Block van Chicago, 1909
14 Paul G. Kauper, *Constitutional Law : Cases and Materials*, Boston, Little, Brown & Co.,1966, p. 1133
15 Couvares, p. 615
16 Gregory Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and Movies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p.15
17 Mutual Film Corporation v. Ohio Industrial Commission, 236 U.S. 230, U.S. Supreme Court (1915)
18 Harold L. Nelson, *Law of Mass Communications: Freedom and Control of Print and Broadcast Media*, New York, Foundation Press, 1989
19 Mutual v.Ohio, p. 242
20 L. Jacobs & R. Maltby, *‘Rethinking the Production Code’*, Quarterly Review of Film and Video, Vol. 15, nr 4, p.2
21 Association of Motion Picture Producers, Inc. and The Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., Code to govern the making of talking, synchronized and silent motion pictures , Hays Office, 1930
22 Code, I, 1.b , 2.a