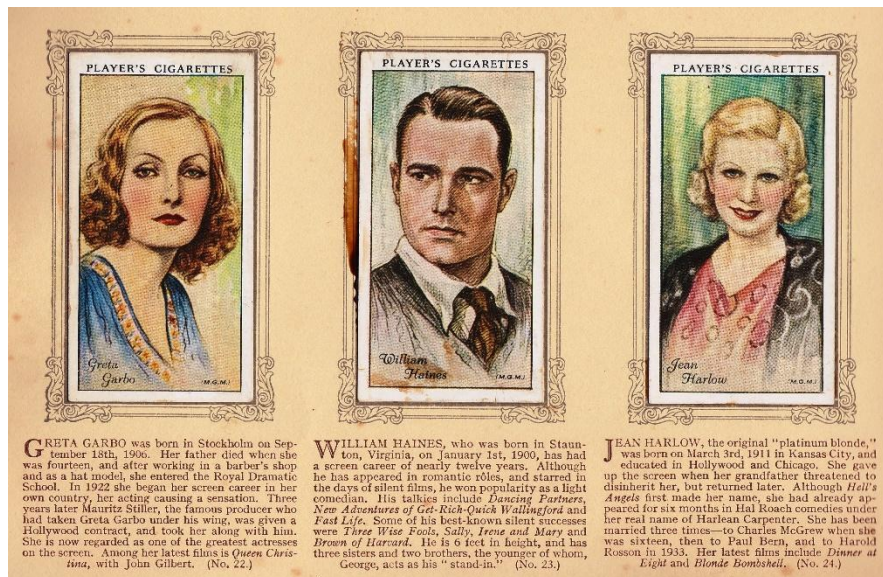


# HOLLYWOOD 1929-1959

## 200 succesfilms uit de klassieke periode

- 1 **inleiding en 1929-1933, pre-Code**
- 2 **1934-1939, kroniek**
- 3 **1940-1949, kroniek**
- 4 **1950-1959, kroniek**
- 5 **overzicht 1930-1959, toen en nu**



Filmsterplaatjes van *Player's Cigarettes*, 1936;  
Greta Garbo, William Haines, Jean Harlow.

## 1 Inleiding en 1929-1933: pre-Code

Het lijkt me vrijwel onmogelijk een studie te schrijven die nog iets toevoegt aan de gedocumenteerde geschiedenis van het klassieke Hollywood. Over alle onderdelen is een schatkamer vol informatie beschikbaar in de vorm van het internet, in het bijzonder de websites van de Internet Movie Database (IMDb) en Wikipedia. Van de vele boeken die een totaalbeeld hebben proberen te geven, ieder uit een eigen optiek, noem ik er drie. Het recentste hiervan is *Volgens Verhoeven* (2012) door Paul Verhoeven en Rob van Scheers. Hierin bespreekt Verhoeven 49 films (niet die van hemzelf) die hem persoonlijk hebben geraakt. Het zijn levendige, knappe en leerzame observaties, waaronder 17 van Hollywoodfilms uit de klassieke periode. Ten tweede *City of Nets, a portrait of Hollywood in the 1940's* (1986) van Otto Friedrich, een zeer omvangrijke en ook geestige geschiedenis van de bedrijfstak als zodanig, boordevol verrassende feiten en smakelijke anekdoten. Het werd in 1988 vertaald door Joost Pollmann als *Hollywood, het machtige web*. De studie heeft een literatuuropgave die 26 kolommen beslaat. Dat is niet te overtreffen. Als derde noem ik *Who the devil made it* (1997) van Peter Bogdanovich, die zelf een filmregisseur is, onder andere van *The last picture show* (1971). Hij kreeg in de loop van enkele

decennia zestien fameuze collega's op hun praatstoel, waaronder Fritz Lang, John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock en Don Siegel, en bundelde de interviews in een pil van meer dan 800 bladzijden. Vooral de samenwerking tussen de regisseurs enerzijds en hun producers en sterren anderzijds komt aan de orde in de interviews.



*The searchers, It happened one night,  
Some like it hot, The Maltese falcon.*

Het zijn niet deze drie invalshoeken die ik wil navolgen, noch de encyclopedische van IMDb en Wikipedia. Voor mij zijn de Hollywoodfilms als pakket gezien in de eerste plaats een cultuurhistorisch fenomeen, namelijk een veel-

zeggend onderdeel van de populaire (commerciële) cultuur van de Verenigde Staten in die jaren, want ze werden in de besproken periode primair voor de Amerikaanse markt gemaakt. Wat maken ze duidelijk, binnen hun legaal en commercieel afgedwongen politiek correcte kader, over de normen en waarden in de Amerikaanse samenleving. En in hoeverre verstárkten ze die normen en waarden. Want dat is een tweede cultuur-historisch fenomeen, namelijk de invloed die deze films in de wereld als geheel hebben gehad. Ze zijn overal vertoond, al in de periode van de zwijgende films (voor 1929), als deel van wat in de bioscopen te zien was. De invloed die hiervan uitging verschilde per land en tijd, maar het percentage Amerikaanse films was in de hele westerse wereld enorm. In ons land bedroeg het 62% in 1938 en 1939, 65% in 1947-1951, 53% in 1952-1956, 44% in 1957-1961, waarna het enigszins daalde tot nog maar 30% in 1962-1966 (tabel in *Nederlandse Bioscoopbond 60 jaar*, 1978).

We weten ondertussen allemaal dat de totale filmproductie van het oude Hollywood een vals of althans geïdealiseerd en onvolledig beeld van de USA en de wereld gaf, precies zoals dat elders in het commerciële amusement gebeurde. Er is geen reden om daarover te kniezen, mits we het maar beseffen. De films waren niet bedoeld als documentaires, maar als (patriottisch) vermaak. Net als de Griekse en Shakespeareaanse tragedies

en komedies in hun eigen tijd. Ze zorgden bij de auteurs, de spelers, de exploitanten en de producenten voor brood op de plank. En het volk amuseerde zich.

Ik wil me daarom niet concentreren op regisseurs, genres, artistieke kwaliteit of persoonlijke voorkeuren, maar op de **succesfilms**. Van de ongeveer 7600 films die de grote studios in de jaren 1934-1959 de wereld in hebben gestuurd, zal ik de **200** bij elkaar zetten die qua opbrengst en Academy Awards (Oscars) het meeste succes hadden, namelijk uit elk jaar vijf tot tien. Er was in die jaren gewoonlijk een vrij goede samenhang tussen die twee criteria: bekroning en rendement. Mijn gegevens heb ik grotendeels ontleend aan het onvolprezen overzicht in *Reel facts* (1978) van Cobbett Steinberg. Het gaat dus om de 200 films uit deze periode die de contemporaine Amerikanen zélf het mooiste of het beste vonden. Het subjectieve is alleen dat ik ook voor een aantal van 300 of 500 had kunnen kiezen en dat ik bij enkele tientallen grensgevallen voor ja of nee heb kunnen beslissen. Het waren de films waarnaar men kwam kijken. Voor dat publiek werden ze gemaakt, de Amerikaanse binnenlandse markt leverde toen 70 tot 90 procent van de recette op.

Als slot van de corpusperiode heb ik voor het jaar 1959 gekozen: het studiosysteem was grotendeels ten einde, de opkomst van de televisie was voltooid en er

werd al een beetje aan de Code gemorreld. Het is dus geen 'harde' datum, eerder een symbool voor het einde van de jaren '50. Als begin nam ik 1934, want dit was het jaar waarin vanaf 1 juni de Production Code van 1930 - de zelfcensuur van de bedrijfstak - voor het eerst strikt werd gehandhaafd. In de vroegste periode van de geluidsfilm, van 1929 tot en met 1933 (die jaren worden *pre-Code* genoemd) werd er flink de hand gelicht met de al bestaande voorlopers van de Code. Overheidsingrijpen en boycotacties door pressiegroepen lagen op de loer. Dat was niet in het belang van de bedrijfstak. Daarom moest er hard worden ingegrepen.

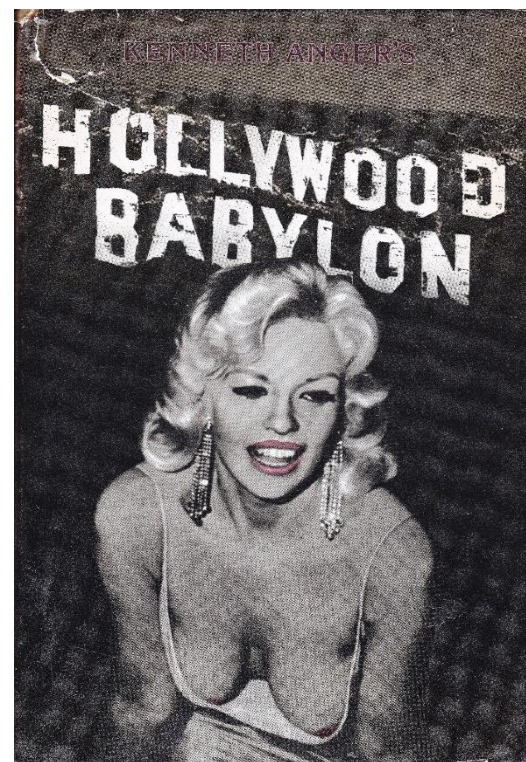


Ramon Navarro en Myrna Loy, *The barbarian* (1933). Ansichtkaart.

Hier was een geschiedenis aan voorafgegaan. Deze zal duidelijk maken waarom de Code zo streng was en zo lang in stand werd gehouden. De pioniersjaren in Hollywood hadden zich al rond 1922 uitgekristalliseerd in een conglomeraat van acht filmstudio's, vijf grote en drie kleinere. De eerste groep bestond uit MGM (Loew), Warner, Fox, Paramount en RKO. Ze produceerden niet alleen films, ze distribueerden ze ook zelf en ze bezaten bovendien veel bioscopen, waaronder toptheaters in de grote steden. De kleinere studio's waren Universal, Columbia en United Artists. Deze waren minder kapitaalkrchtig, juist omdat ze geen bioscopen als onderpand hadden om geld te lenen, en konden zich minder vaak financieel riskante A-films permitteren. Welnu, in 1922 sloten de grote studio's zich aaneen tot de Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), met als voorzitter Will H. Hays, iemand van buiten. De moguls in Hollywood hadden genoeg zelfkennis om te weten dat ze een dictator nodig hadden. Hij stond al meteen bekend als 'de tsaar van Hollywood'. In 1945 werd hij opgevolgd door Eric Johnston, die de naam veranderde in Motion Picture Association of America (MPAA).

De club werd om diverse redenen opgericht, maar vooral om te voorkomen dat elke staat en stad een eigen filmcensuur zou instellen. Het was in de tijd van de Prohibition: het federale alcoholverbod dat van 1920 tot 5

december 1933 duurde en vooral aan misdaadsyndicaten ten goede kwam. Het gevaar van ingrepen en verboden loerde overal en kostte de branche veel geld en gedoe en goodwill. Bovendien werd Hollywood geteisterd door schandalen van andere aard, wegens drank, drugs en losbandigheid van de sterren. Zie hiervoor het prachtig geïllustreerde *Hollywood Babylon* (1975) van Kenneth Anger, vol schandalen, maar met mededogen beschreven.





*The half-naked truth* (RKO, 1932).

Dan maar liever een strenge zelfcensuur, waarin het publiek en de overheden vertrouwen konden stellen. Al in 1927 was ten behoeve van de studio's een lijstje van 36 *Don'ts and Be Carefuls* opgesteld om de films minder vrijmoedig te maken en controversiële onderwerpen te vermijden. Dit werd echter door de meeste producenten genegeerd. In maart 1930 richtte de MPPDA daarom een Studio Relations Committee op, dat zou toezien op handhaving van een uitvoeriger Production Code. Deze was op 31 maart vastgesteld op basis van het oude lijstje. Ook deze Code uit 1930 werd nog vaak ontdoken. De USA bevonden zich op het dieptepunt van de crisis (Roosevelt

begon in 1933 met wetgeving voor de New Deal) en sommige producenten hoopten met sensatiefilms meer publiek te trekken, want het publiek snakte naar afleiding. Een machtige actiegroep van vooral katholieken, het *National Legion of Decency*, dreigde overal in het land met een boycot van alle bioscopen.



Marlene Dietrich in *Blonde Venus* (1932).

In reactie hierop scherpte de MPPDA de regels aan en deze keer werkte het. Vandaar de keuze van 1934: de New Deal, de opheffing van het drankverbod en de Production Code Administration, die vanaf 1 juli 1934 een nieuwe hoofdcensor kreeg, Joseph I. Breen. Deze zou tot 1954 in functie blijven, maar op het laatst kreeg hij kritiek. Hij had in 1951 *The moon is blue* van Preminger afgekeurd wegens dialoogkwesties, waarna United Artists de film tóch had uitgebracht. En in 1954 verbood hij *The French line* van Howard Hughes wegens een te gewaagd showkostuumpje van Jane Russell. De film werd niettemin in veel bioscopen vertoond. Ook anderen, zoals Samuel Goldwyn, vonden dat de Code in revisie moest.



Hoewel Hays zelf nooit censor was, wordt de Production Code ook vaak de Hays Code genoemd. Vanaf 1934 werd deze Code dus streng gehandhaafd. Er dreigde anders een boete van 25.000 dollar (voor dat geld kon je vijf huizen kopen), plus uitsluiting van die film van vertoning in alle aangesloten theaters.



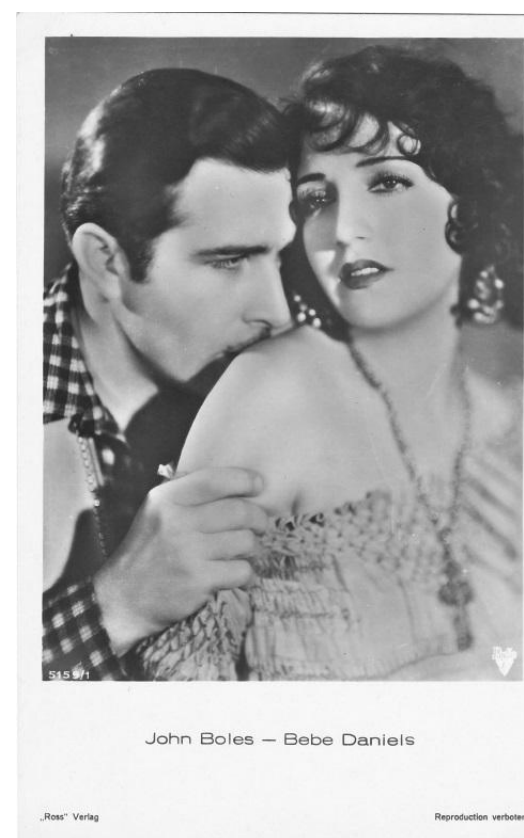
Greta Garbo in *Mata Hari* (1931). Ansichtkaart (MGM).

Ik heb het bovenstaande vrij gedetailleerd opgeschreven, omdat het hier om een essentieel kenmerk van de klassieke studiofilms gaat. Al die duizenden films die decennialang over de hele wereld de Amerikaanse normen en waarden en *way of life* uitdroegen waren gekeurd, vaak al in de scenariofase. De branche werkte zelfs samen met het genoemde *Legion of Decency*. Zo ontstond de ironische situatie dat een bedrijfstak met veelal joodse bazen en creatieve medewerkers onder leiding van een streng gereformeerde voorzitter (Hays) de katholieke normen en waarden van de hoofdkeurder (Green) en het *Legion* toepaste. Daar werden dan ook vaak grappen over gemaakt. Filmprojecten konden al in de eerste synopsisfase aan de keurders worden voorgelegd. Zo vernam James M. Cain van zijn agent James Geller telefonisch hoe het Hays Office had gereageerd op een eerste synopsis van *Double indemnity* (1944). 'Het rapport begint met: onder geen beding, in welke vorm dan ook, mag dit verhaal... Wil je de rest nog horen?'

Elke film in de Amerikaanse bioscopen was bestemd voor een publiek van alle leeftijden, een *general public*. Pas in 1968 werd een leeftijdsclassificatie ingevoerd, nadat het hooggerechtshof zulks 'niet ongrondwettig' had verklaard, 'mits er goede motieven voor zijn'.

Het zal duidelijk zijn dat de Code voor de film-industrie en de bioscopen grote commerciële voordelen

had. Het was puur eigenbelang. De producenten liepen niet het risico dat hun dure films in allerlei staten en gemeenten gecensureerd of zelfs verboden konden worden, de bioscopen verwierven en koesterden het imago dat je er met je hele gezin naar toe kon. Dat hoorde bij het verdienmodel, net als keurige fanmagazines.



John Boles en Bebe Daniels in *Rio Rita*, 1929. Ansichtkaart.

In de jaren '20 had Hollywood een reputatie waarbij die van Sodom en Gomorra verbleekte, maar ook dat moest nu afgelopen zijn. De filmsterren bulkten van het geld, want de investeerders en managers, die zelf ook niet arm waren, hadden al ras ontdekt dat zij de publiekstrekkers waren, dus ze werden door exorbitante salarissen aan de studio's verbonden en met koeien van letters op de affiches genoemd. De roddels over drankgebruik, vreemdgaan, huiselijk geweld, drugs en rijden onder invloed (nota bene tijdens de Drooglegging), werden ver buiten de magazines gehouden. Zo wilde Louis B. Mayer Jean Harlow aanvankelijk niet bij MGM halen, omdat ze in haar rollen tot dan toe geen 'dame' was geweest. Nadat haar eerste man na een kort huwelijk zelfmoord had gepleegd – later bleek dat hij vermoord was door een ex van hem – wilde Mayer haar in *Red dust* (1932) vervangen door Tallulah Bankhead, die dit weigerde. Toen Harlow een poos daarna een vrijwel publieke affaire met de bokser Max Baer aanging, een man die nog gehuwd was, moest ze van de studio pro forma trouwen met haar vriend Harold Rosson, die ook bij MGM werkte. Nadat het dreigende schandaal was overgewaaid, zijn die twee acht maanden later discreet gescheiden. Haar grote liefde was William Powell. Die wilde niet met haar trouwen, maar betaalde wel haar marmeren graftombe nadat ze in 1937 plotseling aan een nierfalen was overleden.



Twee van de Goldwyn-girls in *Roman Scandals* (1933).  
De choreografie deed Busby Berkeley. Publicity still.

Een veel later voorbeeld van de pogingen om het imago van Hollywood 'fatsoenlijk' te houden was Ingrid Bergman, die tegenwoordig vooral beroemd is van *Casablanca* (1942). Zij kreeg tijdens de draaidagen voor *Stromboli* (1950) een affaire met de regisseur Roberto Rossellini. Dat

was een groot schandaal, omdat zij en hij beiden nog getrouwd waren met een ander. Maar ze werd door Hollywood weer zó innig omarmd, drie kinderen verder en inmiddels gescheiden van Rossellini, dat ze voor haar rol als *Anastasia* (1956) meteen een Academy Award won. Een populaire filmster was goud voor elke studio. De sterren waren als de topsporters van nu: eigenlijk belangrijker dan de coach (regisseur). Maar de eigenaar van de club is altijd baas boven baas. Hollywood was en is zakenwereld, met zuinige, maar gokkende bankiers aan de top. Toen Hitchcock *I confess* (1953) ging maken, had hij de vrouwelijke hoofdrol aan Anita Björk beloofd, maar toen deze met haar geliefde en een baby ongetrouwd in Hollywood arriveerde, eiste studiobaas Jack Warner dat Hitchcock een andere actrice zocht. Dat werd Anne Baxter, die keurig getrouwd was.

Het tonen van 'fatsoenlijke' films aan iederéén, in nette theaters, vooral die van het eigen concern, was het verdienmodel van de studio's. De Code beschermde het publiek, en de Preamble sprak vroom over 'het vertrouwen dat het publiek in ons stelt' en 'onze verantwoordelijkheid tegenover het publiek', maar was er vooral om de overheid op afstand te houden en de inkomsten van de studio's én de theaters te faciliteren. Daar is overigens niets verkeerd aan, het was een win-win-situatie voor alle partijen.



Robert Montgomery, Tallulah Bankhead in *Faithless* (1932).

Een kanttekening is hierbij nog van belang. Het is niet zo, dat ongekeurde of buitenlandse films per se verboden waren. Aan de wetten lag het niet. Maar het was moeilijk om voor controversiële films, ook de artistieke, bioscopen te vinden. Zelfs art houses in de grote steden riskeerden liever geen overheidsingrijpen of ruzie met de MPAA. Men probeerde voor buitenlandse films een onderdak te vinden bij de gevestigde distributeurs, maar dat gebeurde toch vooral na 1950.

Wie op internet zoekt naar 'pre-Code Hollywood' vindt veel informatie over de vrijbuitersjaren 1929-1933: vijf jaar van films met geluid, een beetje rebels tegen de Depressie en de Drooglegging, een beetje ondeugend.

Naar huidige begrippen valt het reusachtig mee, wat er aan immorele verhalen, vrijmoedig taalgebruik en onzedige kleding te beleven is. Opvallend is wel de rol van de vrouw: die is veel assertiever en geëmancipeerder dan in het latere Hollywood, ze laat niet over zich lopen. Jean Harlow was lang niet de enige die zulke personages met verve tot leven bracht. Denk aan Joan Crawford, Norma Shearer, Mariam Hopkins, Barbara Stanwyck, Myrna Loy, Joan Blondell en vele anderen. Ook in de keuze van onderwerpen was de braafheid van het latere Hollywood soms ver te zoeken.



Barbara Stanwyck, George Brent in *Babyface* (1933).

We moeten de films van de pre-Code nadrukkelijk zien tegen de achtergrond van de Depressie. Ik geloof dat in hoofdzaak drie genres in deze jaren de toon aangaven: showfilms met veel muziek en dans, en verder screwball comedies met scherpe, flitsende, soms cynische dialogen, omdat deze profiteerden van het steeds betere geluid dat sinds 1927 aan de films kon worden toegevoegd. En verder veel films met sociale thema's, zoals misdaad, armoede, uitbuiting, moedig doorgaan met het leven en sterke vrouwen. Het was dus niet alléén escapisme.

De Depressie was begonnen met de beurskrach van Wall Street in oktober-november 1929. Er was een grote armoede en werkloosheid en wrok tegenover de rijken in het land. Bijna alleen de bioscoop bood nog betaalbaar vermaak voor de gewone man. Films uit deze tijd zijn relatief minder vaak op dvd te vinden. Wegens nalatigheid bij het tijdig verlengen van het copyright is het nu niet altijd rendabel om geld te steken in restauratie. Maar er zijn tientallen juweeltjes die nog steeds (of eigenlijk: nu eindelijk) te bekijken zijn.

De eerste geluidsfilm, *The jazz singer* (1927), ging over een joodse jongeman die liever zwartgeschminkt jazz zong dan kerkelijk gezang, en een dubbelleven leidde. Hij werd het jaar erop gevolgd door *The singing fool*, eveneens met Al Jolson en opnieuw uitgebracht door Warner. De films hadden een geweldig succes, hoewel nog lang

niet de hele film was voorzien van synchroon opgenomen geluid (op een apart spoor op de filmstrook, naast de filmbeeldjes). In 1929 volgde de eerste film die helemaal in kleur en met synchroon geluid was opgenomen, *On with the show*, en datzelfde jaar kwam *Gold diggers of Broadway*, eveneens in kleur en met geluid. Deze laatste brak alle kassarecords en bleef de meest succesvolle tot 1939. Alleen al in 1930 bracht Hollywood meer dan honderd muziekfilms uit, vooral door MGM, maar in 1931 waren het er nog maar 14. Het publiek had genoeg van muziek en van de tamelijk primitieve kleurexperimenten. Vanaf 1933 volgde er een revival.

De muziekfilms sloten aan bij de Amerikaanse tradities op het gebied van de revue en de musical. Maar er was iemand nodig die het traditionele filmen (als met een statische camera vanuit een theaterzaal) doorbrak. Je kon de zang- en dansnummers ook van opzij laten zien, of van tussen de dansers, of vanuit de hoogte. Warner liet het dak van zijn studio verhogen ter wille van Busby Berkeley, de choreograaf en regisseur die onder meer werkte met camera's die hoog in de lucht werden gebracht en allerlei andere capriolen uithaalden. Berkeley en zijn navolgers maakten van het *corps du ballet* een cinematografisch evenement op zichzelf. Hij bleef werkzaam tot rond 1960, maar zijn grootste roem verwierf hij door de eerste films waarbij hij als choreograaf betrokken

was: *42nd Street*, *Gold diggers of 1933*, *Footlight parade* en *Roman scandals*, allemaal uit 1933 en dus pre-Code. Voor sommigen zijn die massale balletten vrouwonvriendelijk dan wel te 'collectief' (een soort sovjetparade of Riefenstahl-belevenis op hoge hakken), maar de meesten vinden en vonden het prachtig. Berkeley zelf heeft altijd gezegd dat hij geen diepere bedoelingen had en dat hij alleen wilde amuseren. Waarschijnlijk zou een deel van dat amusement later de keuring niet meer gepasseerd hebben.



42nd Street (1933), Busby Berkeley. Publicity shot.



Tobin, Chevalier, McDonald in *One hour with you* (Lubitsch, 1932).

Een tweede groep films behandelde sociale kwesties die in de tijd van de Depressie extra actueel waren. Denk hierbij aan echtscheiding, drankmisbruik, vrouwenmis-handeling, ongehuwde moeders, abortus (alleen zeer indirect mocht dit worden aangeroerd), jeugdcriminaiteit, prostitutie. Sommige van deze films werden alleen al wegens hun ónderwerp taboe in de tijd van de Code. Ze getuigden van een soort sociaal realisme dat pas na 1960 weer in de mainstream films van Hollywood terugkeerde. Ik schreef al dat vrouwen in deze films lang niet altijd een passieve rol hadden. Ze lieten zich niet blijvend onderdruken en namen het heft in eigen handen, desnoods door als femme fatale ánderen in het verderf te storten. Een voorbeeld is *Baby face* (1933), een echt drama, met Barbara Stanwyck (1907-1990), die ook als pin-up furore maakte en later onsterfelijk werd door onder meer de komedie *The lady Eve* (1941) en de film noir *Double indemnity* (1944).

Tenslotte was er nog een derde groep, die van de *screwball comedies*, zeg maar 'gestoorde' of 'satirische' kluchten. We zien een karikaturaal uitvergroete verhouding tussen een man en een vrouw, die bijvoorbeeld van een verschillende sociale klasse of opleidingsniveau zijn, en die elkaar verbaal het vuur aan de schenen leggen. In het voorbijgaan worden ook allerlei andere maatschappelijke toestanden en misstanden op de hak genomen. Het gaat

om gevatte, 'bijdehante' dialogen. De grens met een gewone 'romantische' komedie of een film noir is niet altijd gemakkelijk te trekken, dus niet iedereen rekent dezelfde films tot dit genre. Screwball comedies waren een geschikt middel om censurbepalingen te omzeilen, niet alleen tot 1934, maar vooral ook daarna nog.



Cooper, Hopkins, March in *Design for living* (1933).

Tijdens de pre-Code is *Design for living* (1933) van Ernst Lubitsch een mooi voorbeeld. Deze gaat over een mooi, rijk meisje (Miriam Hopkins), dat niet kan kiezen tussen

twee mannen die haar beiden het hof maken (Fredric March en Gary Cooper). Ze besluiten dan maar met hun drieën te gaan samenleven, wat natuurlijk een mission impossible blijkt.

Een andere klassieker is *The front page* (1931) van Lewis Milestone, met Pat O'Brien, Aldolphe Menjou en Mary Brian. Een reporter die op het punt van trouwen staat komt een scoop op het spoor en wordt door zijn baas gedwongen daaraan te blijven werken. Er volgde een remake in 1940 door Howard Hawks, *His girl Friday*, met Rosalind Russell (de reporter was nu een vrouw) en Cary Grant. Ook deze versie is grappig. In beide gevallen draait de plot om een ontsnapte moordverdachte die wordt gebruikt om een goed verhaal in de krant te krijgen. De politie komt er ook niet best af. Erg cynisch.

Een waar juweel heb ik ook altijd *Dinner at eight* (1933) van George Cukor gevonden, een bewijs dat ook een toneelstuk briljant in film kan worden omgezet. Dit is in de kern een dramatisch verhaal, waarin echter een hilarische kijk op het zakenleven en onderwerpen als standverschil en snobisme wordt geboden. Een zo voortreffelijke collectie van acteurs en actrices zien we zelden bij elkaar: Marie Dressler, John Barrymore, Lionel Barrymore, Wallace Beery, Jean Harlow. Drie Oscar-winnaars plus Harlow. Het is een schurende, briljante komedie in de Depressietijd.

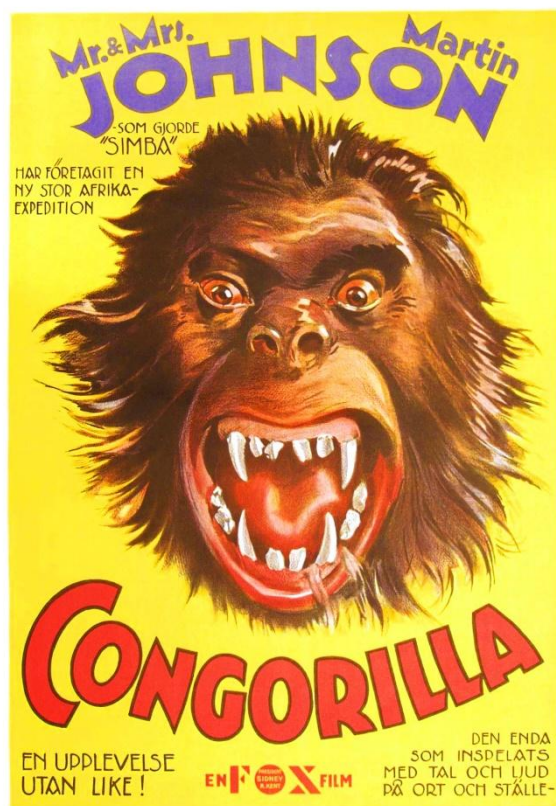


Jean Harlow in *Dinner at eight* (1933). Publicity still.

Misschien is dit de plek om iets meer over de inhoud van de Production Code te vertellen, die immers juist voor de drie behandelde genres erg relevant en prohibitief werd: geen bloot, geen controversiële maatschappijkritiek, geen immorele humor. De versie van 1930, die in 1934 werd aangevuld met onverbidelijke *resolutions for uniform interpretation* en voortaan strikt werd nageleefd, beslaat bij Cobbett Steinberg in de kern maar vijf bladzijden (460-464), gevolgd door veel uitleg en amendementen. De hele tekst is gemakkelijk op het internet terug te vinden.

Na een preambule en drie 'general principles' volgen twaalf hoofdstukjes: (1) crimes against the law (2) sex (3) vulgarity (4) obscenity (5) profanity (6) costume (7) dances (8) religion (9) locations (10) national feelings (11) titles (12) repellent subjects. Deze laatste wil ik wel even opsommen: ophanging en executie wegens een misdrijf, *third degree* ondervraging, wreedheid en mogelijke gruwelen, brandmerken van mensen of dieren, duidelijke wreedheid tegenover kinderen of dieren, de verkoop van vrouwen of een vrouw die haar deugd verkoopt, medische operaties. Erger waren de algemene bepalingen inzake misdaden tegen de wet (deze mochten nooit sympathie met de dader of inspiratie tot navolging opleveren) en sekskwesities (de heiligheid van het huwelijk moet worden gehandhaafd). De films mogen niet suggereren dat lage vormen van seks toegestaan of iets gewoons zijn. Overspel en onwettige seks, hoewel soms noodzakelijk voor de plot, mogen niet expliciet worden behandeld of gerechtvaardigd, of als aantrekkelijk worden voorgesteld. Over kostuums wordt voorgeschreven dat volledige naaktheid nooit mag, ook niet in silhouet. Uitscènes moeten worden vermeden, tenzij ze essentieel zijn voor de plot. Suggestieve dansen en indecente bewegingen zijn verboden. Geestelijken van welke religie ook mogen nooit bespot worden of de slechterik in een verhaal zijn. Vloeken is taboe, zelfs de

woorden God, Heer, Jezus en Christus, tenzij met eerbied gebruikt. Tientallen denigrerende woorden worden opgesomd en verboden, inclusief beledigende termen als Chink, Dago, Frog, Greaser, Hunkie, Kike, Nigger, Spic, Wop en Yid, met als vreemde toevoeging dat klanten 'speciaal in het buitenland' er aanstoot aan nemen.



1932.

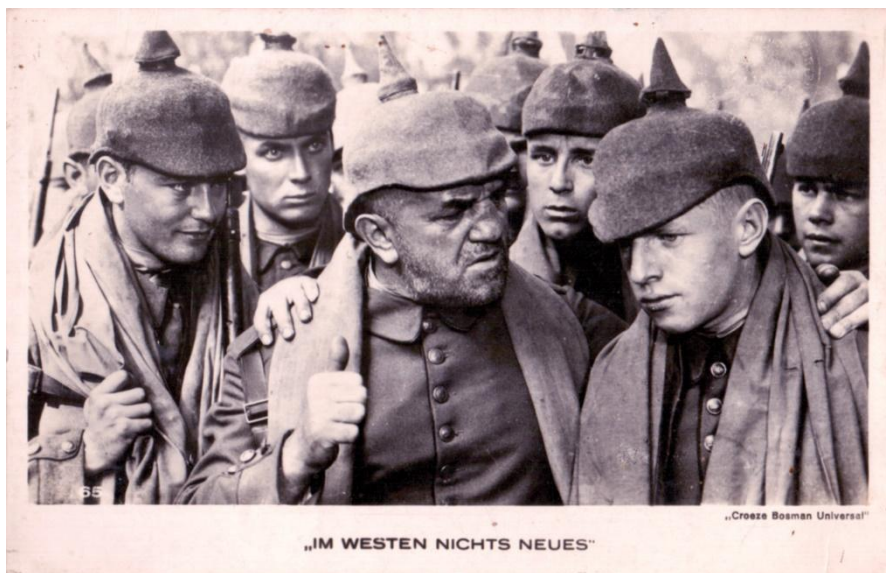
Dat toont wel hoe streng en gedetailleerd de Code was. Samen met het zogeheten studiosysteem, dat is de bedrijfsvoering binnen de branche (sterren en regisseurs en andere medewerkers onder contract, serieproductie, eigen studio's en buitenlokaties, oppermachtige positie van producent en financiers) is de Code kenmerkend voor Hollywood van 1934 tot en met 1959, dat ik hierna in een kroniek van jaar tot jaar zal kenschetsen en tot slot zal samenvatten met enkele statistiekjes.



Anita Page. Ansichtkaart circa 1930.

Maar eerst wil ik toch ook een selectie van films uit de pre-Code periode geven, zij het in een beknopte vorm. De lijst omvat de vijf Oscarwinnaars als 'beste film' en de financieel succesvolste films (volgens de niet erg heldere gegevens in Cobbett Steinberg), aangevuld met een aantal op 'bekendheid' gebaseerde keuzes van mezelf. Zo kreeg ik een aantal van 30 succesfilms.

**1929** **The Broadway Melody** (MGM), Harry Beaumont 🏆  
Bessie Love, Anita Page



**1930** **All quiet on the Western Front** (Universal), L. Milestone 🏆  
Lew Ayres, Louis Wolheim

**Animal crackers** (Paramount), Victor Heerman  
Marx Brothers

**Hell's angels** (Caddo), Howard Hughes  
Ben Lyon, James Hall, Jean Harlow

**Little Caesar** (FNP/Warner), Mervyn LeRoy  
E.G. Robinson, Douglas Fairbanks Jr, Glenda Farrell

**Anna Christie** (MGM), Clarence Brown  
Greta Garbo, Charles Bickford

**1931** **Cimarron** (RKO), Wesley Ruggles 🏆  
Richard Dix, Irene Dunne, Estelle Taylor


**City Lights** (Chaplin), Charles Chaplin  
Charles Chaplin, Virginia Cherrill, Florence Lee



*City lights.*

**Morocco** (Paramount), Josef von Sternberg  
 Gary Cooper, Marlene Dietrich, Adolphe Menjou  
**Mata Hari** (MGM), George Fitzmaurice (uncredited)  
 Ramon Novarro, Greta Garbo  
**Platinum blonde** (Columbia), Frank Capra  
 Jean Harlow, Loretta Young, Robert Williams  
**Dracula** (Universal), Tod Browning  
 Bela Lugosi, Helen Chandler [zie foto met Browning]



**1932 Grand Hotel** (MGM), Edmund Goulding   
 Greta Garbo, John Barrymore Jr, Joan Crawford




Crawford en Goulding, *Grand Hotel* (1932).

**Frankenstein** (Universal), James Whale  
 Colin Clive, Mae Clarke, Boris Karloff  
**Shanghai Express** (Paramount), Josef von Sternberg  
 Marlene Dietrich, Clive Brook, Anna May Wong  
**Tarzan the ape man** (MGM), W.S. Van Dyke  
 Johnny Weissmuller, Neil Hamilton, Maureen O'Sullivan  
**Red dust** (MGM), Victor Fleming (uncredited)  
 Clark Gable, Jean Harlow, Gene Raymond

**Trouble in paradise** (Paramount), Ernst Lubitsch  
Miriam Hopkins, Kay Francis, Herbert Marshall

**Scarface** (Caddo), Howard Hawks / Robert Rossen  
Paul Muni, Ann Dvorak, Karen Morley

**1933** **Cavalcade** (Fox), Frank Lloyd   
Diana Wynyard, Clive Brook, Una O'Connor



*Cavalcade* (1933).

**42nd Street** (Warner), Lloyd Bacon  
Warner Baxter, Bebe Daniels, George Brent

**Gold Diggers of 1933** (Warner), Mervyn LeRoy  
Warren William, Joan Blondell, Aline MacMahon

**I'm no angel** (Paramount), Wesley Ruggles  
Mae West, Cary Grant, Gregory Ratoff

**Little women** (RKO), George Cukor  
Katherine Hepburn, Joan Bennett, Paul Lukas

**Baby face** (Warner), Alfred E. Green  
Barbara Stanwyck, George Brent

**Flying down to Rio** (RKO), Thornton Freeland  
Dolores del Rio, Gene Raymond



Blondell, Cagney, Keeler in *Footlight parade* (1933).

**King Kong** (RKO), M.C. Cooper / E.B. Schoedsack (both uncredited)

Fay Wray, Robert Armstrong

**Footlight parade** (Warner), Lloyd Bacon

James Cagney, Joan Blondell, Ruby Keeler

**Design for living** (Paramount), Ernst Lubitsch

Fredric March, Gary Cooper, Miriam Hopkins

**Dinner at eight** (MGM), George Cukor

Marie Dressler, J. Barrymore, Wallace Beery, Jean Harlow



Fay Wray in *King Kong* (1933).



Typerende namen die bij de pre-Code horen zijn de Marx Brothers, Mae West, Busby Berkeley, Jean Harlow, Josef von Sternberg, maar er debuteerden ook al vele andere regisseurs en sterren die later echt wereldberoemd werden. Het moge uit dit kleine overzicht duidelijk zijn, dat het 'klassieke' Hollywood een respectabele voorgeschiedenis had en dat er in de filmgenres en de creativiteit van de makers veel continuïteit is geweest. De strenge invoering van de Production Code bakende wel een tijdperk af, maar was toch minder ingrijpend dan de opkomst van de geluidsfilm is geweest.



*Shanghai Express* (1932). Rechts: Mae West.

Op de (statistische) relatie tussen Oscars en financieel succes zal ik in het slothoofdstuk terugkomen. Die relatie was namelijk duidelijk, al waren de prijzen vooral bedoeld om de artistieke kwaliteiten te bekronen. Zij werden vanaf 1927 uitgereikt door de Academy of Motion Picture Arts and Sciences (dus niet de MPAA) en heten officieel 'Academy Awards'. De club was in dat jaar door 36 prominenten uit de filmbranche zelf opgericht als pr-activiteit om het aanzien van de filmwereld te vergroten en groeide in de loop van de jaren uit tot duizenden leden met stemrecht.

**Peter Cuijpers, mei 2019**

