

Artikel: Adorno in Hollywood. Een kritische benadering tot regulering in de Amerikaanse filmindustrie (1934-1952)

Auteur: Klaas Fey

Verschenen in Skript Historisch Tijdschrift, jaargang 40.3, pp. 162-176.

© 2018 Stichting Skript Historisch Tijdschrift, Amsterdam

p-ISSN: 0165-7518

e-ISSN: 3051-2506

Abstract: This article is an analysis of Theodor Adorno's critique of regulation in the American film industry. It first provides an extensive background of the historical importance, the boundaries, and the functioning of the system of (self)regulation, roughly between 1934 and 1952. Secondly, this history aims to historically contextualize Adorno as a thinker, enabling an informed interpretation of his critique. Finally, it will reflect on the value and limitations of Adorno for current day historiography on regulation in the American film industry.

Skript Historisch Tijdschrift is een onafhankelijk wetenschappelijk blad dat viermaal per jaar verschijnt. De redactie, bestaande uit studenten en pas afgestudeerden, wil bijdragen aan actuele historische debatten, en biedt getalenteerde studenten de kans om hun werk aan een breder publiek te presenteren.

ADORNO IN HOLLYWOOD

Een kritische benadering tot regulering in de
Amerikaanse filmindustrie (1934-1952)

Klaas Fey

Dit artikel is een analyse van de kritiek van Theodor Adorno op regulering in de Amerikaanse filmindustrie. De studie gaat eerst uitgebreid in op het historische belang, de grenzen en de werking van regulering in Hollywood in de periode 1934-1952. Vanuit die context zal Adorno's kritiek op regulering worden geïnterpreteerd, om ten slotte te reflecteren op het nut van Adorno's werk voor hedendaags onderzoek.

Voor een land waar het idee van vrijheid tot cultus is verheven, hebben de Verenigde Staten een opvallend rijke geschiedenis op het gebied van censuur. De Amerikaanse filmgeschiedenis vormt hierop zeker geen uitzondering, zoals de heksenjacht op 'on-Amerikaanse' filmmakers tijdens het McCarthyisme maar al te duidelijk maakt. De aandacht voor censuur tijdens de Koude Oorlog verhuult echter dat de beperking van filminhoud al veel eerder een structureel onderdeel was van Hollywood.¹ Momenten waarop de federale overheid ingreep in de producten van de filmindustrie zijn uitzonderingen waarbij krachten die controle uitoefenden over filmrepresentatie zichtbaar werden voor een groter publiek. Minder spectaculair – en daarom minder algemeen bekend – is dat tussen 1934 en 1952 een streng beleid van regulering werd gevoerd in Hollywood, juist bedoeld om te voorkomen dat controverses in de *filmbusiness* de geschiedenisboeken zou halen.²

Lange tijd is zelfregulering een onderbelicht onderwerp geweest in de historiografie van de Amerikaanse cinema. Daar kwam verandering in toen de archieven van de zogeheten *Production Code Administration* (PCA) sinds de jaren tachtig geleidelijk toegankelijk zijn gemaakt voor onderzoekers.³ Dit keuringsbureau, in het leven geroepen door de filmindustrie zelf, zag er tussen 1934 en 1954 streng op toe dat films voldeden aan bepaalde morele standaarden. Inmiddels is er een bescheiden doch robuuste historiografie beschikbaar over (zelf)regulering in Hollywood, waarbinnen twee verschillende perspectieven zijn te ontwaren. Enerzijds schrijven historici zoals Thomas Doherty over de PCA als een disciplinerende institutie die *top-down* gezag uitoefende over de inhoud van de producten van de filmindustrie. Zo schrijft Doherty:

The Production Code Administration, popularly known as the Hays Office, began [in 1934] to regulate, systematically and scrupulously, the content of Hollywood motion pictures. For the next thirty years, cinematic space was a patrolled landscape with secure perimeters and well-defined borders (...) Hollywood's in-house policy of self-

censorship set the boundaries for what could be seen, heard, even implied on screen.⁴

Anderzijds heeft onder anderen Daniel Biltereyst beargumenteerd dat de term censuur het best vermeden kan worden, omdat deze een dichotomie suggereert tussen enerzijds filmproducenten en anderzijds de PCA, ook wel bekend als het 'Hays Office'.⁵ Over de grenzen van filminhoud werd in Hollywood continu onderhandeld door alle betrokkenen. De grenzen van filminhoud bleken daarmee niet in steen geschreven, maar juist flexibel en openstaand voor interpretatie. De vraag voor historici is daarom niet zozeer wat de formele regels van censuur waren, maar hoe regulering in de praktijk werkte en wat dit concreet betekende voor wat mensen op het witte doek zagen.

Onderzoek naar de PCA beperkt zich doorgaans tot de werking van dit bureau binnen de context van de filmindustrie. Hierdoor lijkt regulering enkel voor filmwetenschappers een actueel thema, maar raakt de sociaal-culturele relevantie van het onderwerp enigszins verdoezeld. Daarom zal ik in dit artikel stilstaan bij de eigentijdse kritiek van Theodor Adorno die regulering in Hollywood expliciet plaatst binnen een breder maatschappelijk verband. Illustratief is een aforisme uit *Minima Moralia*, een in 1951 gepubliceerde bundel van fragmenten die Adorno tijdens de Tweede Wereldoorlog in bal-

lingschap schreef: 'Misschien zou een film die zich strikt houdt aan de code van het Hays Office een groot kunstwerk kunnen worden, maar niet in een wereld waarin zoiets als een Hays Office bestaat.'⁶

Hoewel Adorno's werk nog altijd volop in de belangstelling staat onder cultuuranalytici, filosofen en sociologen, heeft geen van deze groepen dit aforisme aan een grondige analyse onderworpen. Vermoedelijk is de reden hiervoor dat het cultuurhistorische belang van het Hays Office verre van algemeen bekend is. In dit artikel zal ik daarom eerst een uitgebreide geschiedenis schetsen van censuur en regulering in de Amerikaanse filmindustrie tot in de jaren vijftig. Vervolgens zal ik Adorno's aforisme bespreken binnen het kader van het beroemde opstel over 'de cultuurindustrie' uit *Dialectiek van de Verlichting* dat hij samen met Max



Portret van Will H. Hays, architect van zelfregulering in Hollywood.
Bron: Library of Congress, George Grantham Bain Collection, inv. nr. LC-B2- 4468-3, Will H. Hays [graphic],

Horkheimer tijdens zijn ballingschap in Los Angeles schreef. Enerzijds wil ik zo een historische dimensie verschaffen aan het veelgelezen opstel van Horkheimer en Adorno waarin zij meermaals verwijzen naar regulering in Hollywood als onderdeel van de cultuurindustrie. Anderzijds zal ik verkennen hoe Adorno's perspectief nog altijd relevant kan zijn voor historisch onderzoek naar regulering.

NAAR EEN SYSTEEM VAN REGULERING

Kort na de eerste filmvertoningen aan het eind van de negentiende eeuw werden in de Verenigde Staten in een recordtempo bioscopen uit de grond gestampt. Al in 1910 gingen 26 miljoen Amerikanen wekelijks naar de bioscoop – bijna een kwart van de nationale bevolking.⁷ Film kwam daarmee in het vizier van zowel veranderingsgezinde hervormers als conservatieven die de nieuwe vorm van massavermaak als uiting zagen van ingrijpende maatschappelijke verandering en morele teloorgang.⁸ Met zeldzame eensgezindheid klaagden katholieken en protestanten over hoe men de kerkbanken verruilde voor bioscoopstoelen, en gaven daarvan Joodse filmproducenten openlijk de schuld.⁹

De angst voor de kwalijke effecten van film op het ethische welzijn van de samenleving was zo groot, dat al vlug pogingen werden ondernomen om filminhoud aan banden te leggen. Steden en staten richtten zelf censuurbureaus op om kwalijke films uit de bioscoop te weren. Deze censoren waren voor filmbedrijven een doorn in het oog, aangezien zij lokaal verschillende, arbitraire standaarden hanteerden en de kosten van censuur verhaalden op distributeurs.¹⁰ Dit was in feite een manier om te verdienen aan het groeiende succes van de filmindustrie onder het mom van de bescherming van het morele welzijn van de samenleving.¹¹

Spanningen tussen de filmbusiness en lokale overheden liepen dusdanig hoog op dat een conflict over censuur in 1915 in het federaal hooggerechtshof beslecht moest worden. Filmbedrijf Mutual Film claimde dat censuur een inbreuk was op de vrijheid van meningsuiting zoals vastgelegd in het Eerste Amendement van de Amerikaanse grondwet, omdat films vóór publieke vertoning al werden gekeurd.¹² Het hooggerechtshof verwierp dit argument echter unaniem en oordeelde:

It cannot be put out of view that the exhibition of moving pictures is a business, pure and simple, originated and conducted for profit, like other spectacles, not to be regarded (...) as part of the press of the country, or as organs of public opinion. They are mere representations of events, of ideas and sentiments published and known; vivid, useful, and entertaining, no doubt, but, as we have said, capable of evil, having power for it, the greater because of

their attractiveness and manner of exhibition.¹³

Hiermee werd de toon gezet voor de komende decennia: film was bovenal entertainment en niet een medium bedoeld voor serieuze maatschappijkritiek.¹⁴ Films waren dusdanig 'capable of evil' dat het net zoals in de voedselindustrie wenselijk was om deze voor distributie te keuren, om te voorkomen dat het publiek 'ongezonde' producten zou consumeren.¹⁵ Pas in 1952 werd de beslissing van *Mutual v. Ohio* ongedaan gemaakt door het hooggerechtshof en kon ook film een beroep doen op de *freedom of speech*, waardoor filmregulering een andere dynamiek kreeg.¹⁶

Na 1915 nam de top van de filmindustrie zelf steeds meer maatregelen om vóór de verschijning hun producten te zuiveren van aanstootgevende inhoud om censuur door externe partijen te voorkomen. De hoofdinitiator van het beleid van zelfregulering was de overkoepelende brancheorganisatie van de studio's in Hollywood, de *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) met aan het hoofd Will H. Hays. Deze pr-expert had zichzelf eerder bewezen als campagnemanager en Postmaster General voor de conservatieve president Warren Harding. Onder het zogeheten 'Hays Office' werd regulering geïntegreerd in de structuur van de filmindustrie, een strategie gebaseerd op het idee dat de reputatie van Hollywood grotendeels werd bepaald door wat mensen op het witte doek zagen. Als de studio's er zelf op toe zouden zien dat films voldeden aan de morele standaarden van critici, zou controversie en eventueel federaal ingrijpen in de zaken van de industrie vermeden kunnen worden.¹⁷

Technologische ontwikkelingen en de opkomst van de geluidsfilm vanaf 1927 gaven een extra impuls aan het reguleringsbeleid. Het gebruik van een nieuw type filmstrook met een gesynchroniseerd geluidsspoor maakte het fabriceren van *re-edits* naargelang de grillige wensen van lokale censoren beduidend duurder.¹⁸ Het werd voor studio's dan ook steeds wenselijker om één definitieve versie van een film te maken die overal door de beugel kon.

HOLLYWOOD ONDER DE CODE

Hays zette in 1930 een belangrijke stap in de richting van een effectief zelfreguleringsbeleid met het aannemen van de *Motion Picture Production Code*: een gestandaardiseerde richtlijn voor alle filmproducenten voor het creëren van moreel verantwoord vermaak.¹⁹ De Code, deels geschreven door een Jezuïtische priester, bestond uit twee delen: de *General Principles* en de *Working Principles*. Het eerste deel zette bondig de belangrijkste morele principes uiteen waar films aan dienden te voldoen:

1. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience

shall never be thrown to the side of crime, wrong-doing, evil or sin.

2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.

3. Law –divine, natural or human– shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.²⁰

Hoe invulling moest worden gegeven aan deze algemene regels, stond preciezer beschreven in de Working Principles. Zo mochten bepaalde zaken nooit in beeld worden gebracht, waaronder 'complete nudity', 'excessive and lustful kissing', 'the use of liquor' en 'methods of crime'. Daarnaast waren bepaalde verhalen verboden, zoals 'seduction and rape', 'ministers of religion (...) as comic characters or as villains', 'sex relationships between the white and black races' en 'sex perversion or any inference to it' – de facto was hiermee iedere referentie naar homoseksualiteit verboden. In andere woorden: de Code moest waarborgen dat Hollywood vooral cultureel conservatief vermaak zou bieden.

Aanvankelijk werd de zedelijke Code amper nageleefd door studio's die veel konden verdienen aan gangsterfilms en schunnige komedies.²¹ Hier kwam echter verandering in toen de Great Depression ook Hollywood raakte. Bezoekersaantallen bereikten in 1933 een dieptepunt en de studio's kwamen diep in het rood te staan.²² Juist op dat moment kreeg de filmindustrie te maken met een pr-crisis. De pseudowetenschappelijke bestseller *Our Movie Made Children* toonde schijnbaar onomstotelijk aan dat films aanzetten tot misdaad en prostitutie.²³ Dit verschaftte munitie aan de zogeheten Legion of Decency, een katholieke actiegroep met maar liefst elf miljoen leden, die lobbyde voor federale filmcensuur. De Legion dreigde daarbij met een boycot als Hollywood zich niet snel zou schikken naar de Code.²⁴

In het nauw gedreven riep Hays in 1934 de Production Code Administration in het leven, een dependance van de MPPDA die moest toezien op strengere implementatie van de Code.²⁵ Als leidsman van de PCA werd Joseph Breen aangesteld, een bevlogen katholiek die nauwe banden onderhield met de Legion of Decency.²⁶ Van 1934 tot 1954 zag Breen rigoureuze toe op de naleving van de Code. Nagenoeg iedere film die in Amerikaanse bioscopen draaide werd in deze periode door de PCA gekeurd. Tussen 1935 en 1946 waren dit jaarlijks meer dan vijfhonderd *feature* films en zeshonderd korte films.²⁷

Studio's mochten vanaf 1934 pas een film distribueren nadat deze het goedkeuringszegel van de PCA had ontvangen. Deze eis kon worden afgedwongen met een fikse boete. Iedere producent diende tijdens de pre-productiefase het script in delen te laten keuren. Breen en zijn team deden vervolgens suggesties voor wijzigingen in het scenario. Dit

voorkwam dat een script compleet kon worden afgekeurd én dat in het resultaat van dure draaidagen alsnog geknipt moest worden. Breen zelf vatte de missie van de PCA als volgt samen:

From the very beginning of the picture we work with producers, authors, scenario writers, directors and all who are connected to the production to the end that the finished product may be free from reasonable objection and that our pictures may be the vital and wholesome entertainment we all want these to be.²⁸

De werkzaamheden van de PCA bestonden vooral uit onderhandelingen met producenten en regisseurs. Bepalen wat een correcte interpretatie van de Code was hing af van een groot aantal factoren, waarvan Breens persoonlijke, morele opvattingen slechts een klein deel uitmaakten. De PCA onderhield als verlengstuk van de MPPDA een complex netwerk waarin gecommuniceerd werd over (on)geoorloofde filminhoud met regionale censoren, buitenlandse importeurs, de federale overheid onder Roosevelt, de pers, financiers op Wall Street en maatschappelijke lobbygroepen zoals de Legion of Decency.²⁹

Films werden vanaf 1934 merkbaar kuiser. Misdad en seksualiteit werden beduidend minder expliciet in beeld gebracht, morele ambiguïteit maakte plaats voor een duidelijke scheiding tussen goed en kwaad, en happy endings werden de norm. De resultaten van deze strategie van zelfregulering waren direct merkbaar. Al in de eerste twee maanden dat de PCA operationeel was, bespaarde Hollywood ongeveer een miljoen dollar door lokale censoren het werk uit handen te nemen.³⁰ Eerdere boycotdreigingen zoals die van de Legion of Decency waren definitief verleden tijd. De pers werd in toenemende mate positief over Hollywood, dat onder het systeem van zelfregulering zijn gouden tijdperk beleefde.

Ondanks het feit dat studio's concessies moesten doen op het ge-



Afbeelding uit Billy Wilders *Double Indemnity*. Phyllis (Barbara Stanwyck) en Walter (Fred MacMurray) beramen een moord in de supermarkt.
Bron: Paramount Pictures, 'Promotional still from the 1944 film *Double Indemnity*', Life 17:2 (1944) 55.

bied van filminhoud, waren ze over het algemeen bereid om met de PCA te werken – en andersom. Het systeem van zelfregulering dat onder Hays en Breen tot stand kwam markeert daarmee het eind van de morele paniek over film en het begin van een periode van consensus zowel binnen de film-industrie als tussen Hollywood en maatschappij over de functie van film als *harmless entertainment*.³¹ De interpretatie van de Code werd weliswaar soms uitgedaagd door producenten, maar de legitimiteit van de Code bleef tot na de Tweede Wereldoorlog vrijwel onbesproken. De studio's en Breen kwamen bijna altijd tot een akkoord: de PCA keurde per jaar gemiddeld slechts twee films geheel af; minder dan één procent van alle producties.³² Uit die cijfers blijkt dat regulering niet zozeer draaide om het censureren van films, maar om in overleg ervoor te zorgen dat alleen 'moreel verantwoorde' films überhaupt gemaakt zouden worden.³³

DOUBLE INDEMNITY

Een specifieke casus illustreert hoe regulering in de praktijk werkte. *Double Indemnity*, een speelfilm uit 1944 geregisseerd door Billy Wilder, was een voor die tijd bijzonder duistere film over moord, fraude en overspel – gevoelige thema's onder de Code. Niettemin draaide de film met het goedkeuringszegel van de PCA in de bioscopen.³⁴

Double Indemnity was van origine een novelle van misdaadauteur James M. Cain over een verzekeringsagent die geobsedeerd raakt door een overspelige femme fatale. In 1935 werd een poging om het boek te verfilmen resoluut afgekeurd door de PCA. De 'low tone and sordid flavor' van het boek stuitten Breen tegen de borst; het verhaal was 'thoroughly unacceptable'.³⁵ Acht jaar later diende Paramount Studios namens Wilder een nieuw verzoek in voor een verfilming van *Double Indemnity*. Het antwoord van Breen was aanvankelijk een letterlijke kopie van de brief die hij in 1935 had gestuurd. Paramount stuurde daarop een nieuwe bewerking van Cains verhaal, geschreven door Wilder en schrijver Raymond Chandler. Dit keer luidde het antwoord van de PCA beduidend positiever: 'The basic story seems to meet the requirements of the Code.'³⁶ Aan zijn brief voegde Breen een lijst toe met eisen voor kleine, onbenullige veranderingen in het script, waaronder:

Page 6. The towel must properly cover Phyllis... below the knees with no unacceptable exposure (...)

Page 47. Omit "to park your south end."

Page 62. Omit details on disposing of the corpse and explicit de tails of the crime (...)³⁷

Wilder en Chandler hadden een aantal belangrijke wijzigingen in het verhaal doorgevoerd ten opzichte van de novelle van Cain om bezwaren van de PCA van tevoren te stillen. Zo werd de zelfmoord van de schuldige hoofdpersoon Walter Neff vervangen door een arrestatie waarmee het recht uiteindelijk zegeviert. Seks en moord – de drijfveren van het verhaal – werden louter gesuggereerd en nooit expliciet in beeld gebracht. Daarbij voegden Wilder en Chandler een flinke dosis humor toe, waardoor de toon van het script beduidend minder grimmig was dan die van de novelle.³⁸

Double Indemnity was een baanbrekende film die riskante thema's wist te behandelen en een behoorlijk cynisch beeld van de Amerikaanse samenleving toonde. De film werd een referentiepunt voor filmmakers die na de oorlog hardere misdaadfilms maakten – zij konden in hun onderhandelingen met de PCA refereren naar alles wat in *Double Indemnity* ook was goedgekeurd.³⁹ Hieruit valt op te maken dat hoewel de Code een aantal duidelijke geboden bevatte, de grenzen van regulering rekbaar en veranderlijk waren. Regulering in Hollywood onder de PCA was niet zozeer een kwestie van censuur, maar vooral een kwestie van onderhandelen en pragmatisch compromissen sluiten.

REGULERING EN DE CULTUURINDUSTRIE

Theodor Adorno (1903-1969) is waarschijnlijk de bekendste van een groep marxistische denkers gelieerd aan Institut für Sozialforschung in Frankfurt, beter bekend als de Frankfurter Schule. Van 1941 tot 1949 verbleef Adorno met zijn collega Max Horkheimer in Pacific Palisades – een welgestelde wijk in Los Angeles waar ook Bertolt Brecht, Thomas Mann, Fritz Lang en Arnold Schönberg verbleven. Ballingschap in het 'Weimar on the Pacific' was voor veel Duitse emigrés een bron van verdriet en vervreemding, maar ook van inspiratie.⁴⁰ Juist de confrontatie met de voor hen wereldvreemde Amerikaanse cultuur – en in het bijzonder Hollywood – zou de aanleiding vormen voor de zogeheten Kritische Theorie die de Frankfurter Schule in ballingschapontwikkelde.

Twee van Adorno's sleutelwerken die hij in ballingschap produceerde verwijzen expliciet naar regulering in Hollywood: *Dialectiek van de Verlichting* – samen met Horkheimer – en *Minima Moralia*. Het laatstgenoemde werk, een collectie van korte essays en filosofische fragmenten, bevat het eerder genoemde aforisme dat de kern van Adorno's kritiek op filmregulering vat: 'Misschien zou een film die zich strikt houdt aan de code van het Hays Office een groot kunstwerk kunnen worden, maar niet in een wereld waarin zoiets als een Hays Office bestaat.'⁴¹

Op het eerste gezicht lijkt dit een simpele oneliner, maar om dit aforisme gedegen te kunnen duiden moeten drie elementen duidelijk zijn.

Ten eerste wat 'de code van het Hays Office' is – een onderwerp dat hierboven uitgebreid is besproken. Ten tweede wat Adorno verstaat onder 'een groot kunstwerk'. Ten derde wat hij verstaat onder 'een wereld waarin zoiets als een Hays Office bestaat'. Deze laatste twee punten kunnen worden begrepen vanuit het beroemde essay over de cultuurindustrie dat is opgenomen in *Dialectiek van de Verlichting*, dat een kader biedt voor het interpreteren van het aforisme over het Hays Office.

Adorno, van huis uit estheticus gespecialiseerd in de modernistische muziek, was van de denkers van de Frankfurter Schule het meest begaan met de relatie tussen esthetiek en ideologie. Hij meende dat kunst de potentie en daarmee de verantwoordelijkheid had om gevestigde normen en conventies te onderzoeken bevragen. Een 'groot kunstwerk' diende door vorm en inhoud een kritisch bewustzijn te stimuleren in de geest van de toeschouwer. Adorno zag echter met lede ogen aan hoe kunst steeds minder ruimte kreeg om kritische vormen aan te nemen in een door geld gedreven systeem waarin de nieuwe media makkelijk verteerbaar vermaak voorschotelden aan het publiek. Cultuur was daarbij verworpen tot een geestdodend bulkgoed dat op industriële schaal werd geproduceerd voor de massa.

Film was bij uitstek een voorbeeld van cultuur die vooral niet intellectueel prikkelend moest zijn, maar bovenal simpel vermaak moest bieden. Adorno's oordeel over de esthetische kwaliteit van de nieuwe media uit zijn tijd is dan ook weinig positief. 'Cinema en radio hoeven zich niet langer voor kunst door te laten gaan. De waarheid, dat ze niets anders zijn dan commercie, gebruiken ze als ideologie die het afval moet legitimeren dat ze doelbewust voortbrengt.'⁴² De eerder genoemde uitspraak van het hoogerechtshof over de functie van cinema reflecteert de commerciële aard van de moderne massacultuur waar Adorno zich juist van afkeert: 'the exhibition of moving pictures is a business, pure and simple, originated and conducted for profit.'

Waarom de gemakkelijke producten van de cultuurindustrie geenszins onschuldig zijn, lichten Adorno en Horkheimer toe in *Dialectiek van de Verlichting*. Het boek als geheel is een vernietigende kritiek op het paradepaard van de westerse filosofie, de Verlichting en haar vertrouwen in de ratio als instrument voor vooruitgang en vrijheid. Het vooruitgangdenken zou zijn uitgemond in een wereld waarin 'de enkeling tegenover de economische machten volstrekt geannuleerd wordt.'⁴³ Bovendien kon rationalisering al te makkelijk omslaan in vernietiging, gefaciliteerd door technologische innovatie en moderne organisatiestructuren. De radicale stelling van *Dialectiek van de Verlichting* is dat fascisme en liberaal-kapitalisme als onderdrukkende, totalitaire ideologieën weinig verschillen.

Het beroemdste deel van *Dialectiek van de Verlichting* is een essay genaamd *Cultuurindustrie – Verlichting als massabedrog*. De zogenaamde cultuurindustrie speelt in het kapitalisme een belangrijke rol als de propagandamachine die breed gedragen ideologiekritiek dient te voorkomen.⁴⁴ Dit doet zij op twee manieren. Ten eerste door de massa te overtuigen dat grenzeloos consumeren goed is en tot geluk, liefde en succes leidt – ‘Onophoudelijk bedriegt de cultuurindustrie haar consumenten met niet te bieden wat zij onophoudelijk als belofte in het vooruitzicht stelt.’⁴⁵ Ten tweede stilt de cultuurindustrie kritiek door mensen continu te overrompelen met een gigantisch aanbod aan entertainment. Zolang mensen vermaakt werden in hun vrije tijd, zouden ze tevreden zijn met hun eigen uitbuiting – ‘Geamuseerd zijn betekent steeds: er niet aan hoeven denken, het lijden vergeten, zelfs daar waar het nog getoond wordt.’⁴⁶

De implicaties van Adornos aforisme worden helder binnen de context van *Dialectiek van de Verlichting* waarin zelfregulering in beeld verschijnt als een verlengstuk van de cultuurindustrie. Adorno en Horkheimer spreken over ‘de door zichzelf daartoe uitverkoren censoren van de filmindustrie, haar [van de cultuurindustrie] zielsverwanten (...)’⁴⁷ Hiermee wordt duidelijk dat zij geen strak onderscheid maken tussen filmindustrie en de PCA, maar deze verstaan als een organisch geheel. Het model van de cultuurindustrie als een netwerk



Horkheimer (links voor) en Adorno (rechts voor) schudden elkaar de hand. Rechts in de achtergrond staat de socioloog Jürgen Habermas, destijds assistent van Adorno.
Foto: Jeremy J. Shapiro, april 1964.

met verschillende elementen overstijgt daarmee een dichotomisch begrip van regulering als een continue strijd tussen filmmakers en censoren. Hiermee liep *Dialectiek van de Verlichting* in zekere zin vooruit op de geschiedschrijving die pas decennia later de samenwerking tussen de studio's en het Hays Office zou benadrukken op basis van archiefstukken.

Fundamentele kritiek is binnen de cultuurindustrie onmogelijk, merken Horkheimer en Adorno op, want ‘wat zich niet conformeert, wordt met een economische machteloosheid geslagen.’⁴⁸ De macht van de cultuurindustrie over haar producten is daarom bijna absoluut. ‘De uitdrukkelijke en impliciete (...) catalogus van wat verboden is en toegestaan, is zo verstrekkend dat hij het vrijgelaten terrein niet alleen omgrenst, maar ook daarbinnen oppermachtig is.’⁴⁹ Omdat binnen de context van een

gereguleerd systeem een film nooit buiten de lijntjes kan kleuren, zou voor Adorno een film nooit een groot kunstwerk kunnen zijn.

Dat Hollywood geen kunst produceerde is voor Adorno niet inherent kwalijk. Ernstiger is dat de mainstream Amerikaanse film een vals realiteitsbeeld voorschotelt aan de mensen die medeplichtig worden gemaakt aan de misdaden van een totalitair, onderdrukkend systeem. 'Onverzettelijk zweren zij bij de ideologie die hen tot slaven maakt. De boosaardige liefde van het volk voor datgene wat men het aandoet, is de slimheid van de instanties nog een stap voor. Zij overtreft het rigorisme van het Hays Office.'⁵⁰ In andere woorden: in een door de cultuurindustrie gehersenspoelde maatschappij is censuur de facto overbodig omdat de massa zelf de ideologie gaat uitdragen die door de cultuurindustrie wordt gepropageerd.

CONCLUSIE

Wat heeft deze kritiek ons vandaag nog te vertellen over regulering? Sommige van Adorno's opvattingen lijken hopeloos kort door de bocht, vooropgesteld de hegemoniale controle van de cultuurindustrie. Het publiek kan in dit model eigenlijk niet anders dan slaafs slikken wat het opgediend krijgt en speelt geen rol bij het toekennen van betekenis aan films. Er is geen speling voor subversiteit vanuit de cultuurindustrie zelf. Iedere filmmaker heeft kapitaal nodig om een film te produceren en staat daarmee automatisch volledig in dienst van het kapitalisme. Een dergelijk perspectief op een gereguleerde filmindustrie is echter weinig productief om de spanningen en onderhandelingen over representatie op het witte doek te onderzoeken. Mijn suggestie is dat het nuttiger is om regulering niet louter als een negatieve beperking van artistieke of morele vrijheid te veroordelen, maar ook als een institutie te beschouwen die juist heersende ideologische opvattingen expliciet maakte en daarmee ook tot onderwerp van onderhandeling.

Toch is Adorno's commentaar relevant voor hedendaags onderzoek naar regulering. In eerste plaats omdat zijn werk een belangrijk intellectueel document is waaruit blijkt dat kritiek ook onderdeel is van de geschiedenis van regulering. Hiermee wordt de deur geopend voor het schrijven van een ideeëngeschiedenis over het Hays Office die verder reikt dan de muren van de filmstudio's. Inhoudelijk herinneren Adorno en Horkheimer daarbij aan het cultuurhistorische belang van vermaak en vrijetijdsbesteding – thema's die lang golden als onbenullig ten opzichte van 'serieuze', politieke of economische geschiedenis. Wat Adorno echter vooral te bieden heeft voor hedendaagse geschiedschrijving, is zijn benadering tot regulering als een transdisciplinaire kwestie waar de grenzen tussen sociologie, esthetiek, ethiek, economie en filmwetenschap vervagen. Alleen een historiografische methode die de verbanden erkent tussen de zakelijke

belangen van de filmindustrie (achter de schermen), representatie (op het witte doek), en de maatschappij (in de bioscoop) erkent de complexiteit van 'een wereld waarin zoiets als een Hays Office bestaat.'

Klaas Fey volgt de onderzoeksmaster geschiedenis in Leiden. Hij verdiept zich in het raakvlak van film en intellectuele geschiedenis. Zijn bachelorscriptie schreef hij bij Dr. Eduard van de Bilt.

1. Frank Krutnik, e.a., 'Introduction', in: "Un-American" *Hollywood: politics and film in the Blacklist Era* (New Brunswick 2007) 3.
2. Daniel Biltereyst en Roel Vande Winkel, 'Introduction', *Silencing Cinema: Film Censorship Around the World* (New York 2013) 2.
3. Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Fallen Woman Film, 1928-1942* (Berkeley 1995) x-xi.
4. Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood: sex, immorality and insurrection in American cinema 1930-1934* (New York 1999) 1.
5. Biltereyst en Vande Winkel, 'Introduction', 2.
6. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflecties uit het Beschadigde Leven* (Nijmegen 2013 & Frankfurt am Main 1951) 192.
7. Eric Foner, *Give Me Liberty: An American History* (4e editie, New York en Londen 2014) 690.
8. Lee Grieveson, *Policing cinema: movies and censorship in early-twentieth century America* (Berkeley 2004) 4.
9. Laura Wittern-Keller, *Freedom of the screen: legal challenges to state film censorship, 1915-1981* (Lexington 2008) 19.
10. Jessica J. Hwang, 'From Spectacle to Speech: The First Amendment and Film Censorship from 1915-1952', *Hastings Constitutional Law Quarterly*, 42:2 (2014) 388.
11. Margaret A. Blanchard, 'The American urge to censor: freedom of expression versus the desire to sanitize society - from Anthony Comstock to 2 Live Crew', *William and Mary Law Review*, 33:3 (1992) 764.
12. Laura Wittern-Keller, 'All the Power of the Law in: Governmental Film Censorship in the United States' in: Daniel Biltereyst en Roel Vande Winkel (reds.) *Silencing Cinema: Film Censorship Around the World* (New York 2013) 23.
13. *Mutual Film Corp. v. Industrial Comm'n of Ohio*, 236 U.S. 244 (1915) <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/236/230/case.html> (20 juni 2018).
14. Grieveson, *Policing Cinema*, 196.
15. Richard Maltby, 'The genesis of the Production Code' in: Thomas Schatz (red.) *Hollywood: critical concepts in media and cultural studies* (Londen 2004) 88.
16. Hwang, 'From spectacle to speech', 413.
17. Richard Maltby, 'The Production Code and the Mythologies of 'Pre-Code Hollywood' in: *The Classical Hollywood Reader*, Steve Neale ed., 239.
18. Richard Maltby, 'Censorship and self-regulation' in: Geoffrey Nowell-Smith (red.) *The Oxford history of world cinema* (Oxford 1997) 241.
19. Richard Maltby, 'More sinned Against than Sinning', *Senses of Cinema* 29. December 2003. http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/pre_code_cinema/ (20 juni 2018)
20. Van de Code circuleren meerdere versies. De hier geciteerde versie is afkomstig uit: Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood: sex, immorality and insurrection in American Cinema 1930-1934* (New York 1999) Appendix 1 & 2.
21. Geoffrey Shurlock, 'The Motion Picture Production Code', *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 254 (1947) 141.
22. Maltby, 'Censorship and Self-Regulation', 243.
23. Jacobs, *The Wages of Sin*, 5.
24. Gregory Black, 'The Legion of Decency and the Movies', in: Daniel Biltereyst en Roel Vande Winkel (reds.) *Silencing Cinema: Film Censorship* (New York 2013) 243.
25. Wittern-Keller, 'All the Power of the Law', 15.
26. Jacobs, *The Wages of Sin*, xi.
27. Shurlock, 'The Motion Picture Production Code', 141.
28. Critical Past, 'Joseph Breen, administrator of motion picture production code of ethics at meeting with his deputies in Hollywood, California', 9 september 1934. http://www.criticalpast.com/video/65675036758_Joseph-I-Breen-motion-picture-production-code_meeting_censor-board (19 juni 2018).
29. Jacobs, *The Wages of Sin*, 22.
30. Ibidem, 335.
31. Maltby, 'Censorship and Self-Regulation', 244.
32. Shurlock, 'The Motion Picture Production Code', 141.
33. Jacobs, *The Wages of Sin*, 21.
34. Richard Schickel, *Double Indemnity* (Londen 1992) 24.
35. Sheri Chinen Biesen, 'Censorship, Film Noir, and Double Indemnity (1944)' in: *Film and History*, 25:1-2 (1995) 50.
36. Ibidem, 44.
37. Sheri Chinen Biesen, *Blackout: World War II and the origins of Film Noir* (Baltimore 2005) 101.
38. Gene D. Phillips, *Creatures of Darkness: Raymond Chandler, detective fiction, and Film Noir* (Lexington 2000) 170.
39. Sheri Chinen Biesen, *Blackout*, 167.
40. Ehrhard Bahr, *Weimar on the Pacific: German exile culture in Los Angeles and the crisis of modernism* (Berkeley 2007) 30.
41. Adorno, *Minima Moralia*, 192.
42. Horkheimer en Adorno, *Dialectiek van de Verlichting*, 134.
43. Ibidem, 12.

44. Ibidem, 178.
45. Ibidem, 154.
46. Ibidem, 157.
47. Ibidem, 152.
48. Ibidem, 147.
49. Ibidem, 142.
50. Ibidem, 148.