

Zlata doba - Holivud pred vpeljavo Produkcijskega kodeksa (1. del)

»To je
konec
Amerike!«

Marcel Štefančič, jr.

Dwain Esper, veteran I. svetovne vojne, je bil filmski alkimist in krošnjar, hiperaktivni one-man band. Menda je snemal najcenejše neme vesterne: stali so 1.200 USD, posnel pa jih je v dveh dneh. Kasneje je ponudbo razširil: v *Manijaka*, zgodbo o norem znanstveniku, obsedenem s seksom, z oživljanjem mrtvih in nekrofilijo, je vključil tudi nekaj posnetkov frontalne ženske golote, v *Mamilih* je – jasno, ob uživanju opija in heroina – pokazal tudi carski rez, v *Sodobno materinstvo* pa je pripeljal abortus in porod. Vse tri filme je posnel leta 1934, ko je bilo še vse mogoče. Le nekaj dni kasneje je bilo vsega konec.

Hollywood se je v 20. letih, v hedonistični »dobi jazz«, vse bolj liberaliziral: vse bolj je hodil po robu, vse bolj je kršil pravila javne morale, vse bolj je soliral. Pritiskov puritanskih lobijev in legij, ki so skrbeli za javno moralo, se sicer ni znebil, toda vsa nesoglasja med filmsko industrijo in »zaskrbljeno« javnostjo je usklajeval Haysov urad (Hays Office), ki je – vse od leta 1922 – nastopal kot agent holivudske preventivne samocenzure.

Hollywood je namreč leta 1921 po seriji škandalov – popularni komik Roscoe Fatty Arbuckle je na neki zabavi v San Franciscu posilil starletu Virginio Rappe, ki je potem umrla, režiserja Williama Desmonda Taylorja so našli v Los Angelesu umorjenega, Hollywood so preplavila mamila, ki so pokopala Olive Thomas in Wallacea Reida ipd. – sklenil, da notranje čiščenje zaupa odvetniku Willu H. Haysu, dobro povezanemu prezbiterijancu, nekdanjemu predsedniku republikanske stranke in poštnemu ministru v administraciji Warrena Hardinga, ki je tako postal tudi prvi predsednik Združenja ameriških filmskih producentov in distributerjev (Motion Picture Producers and Distributors of America, MPPDA).

Toda Hollywood do tega sklepa ni prišel sam, spontano, po lastni volji, ampak na militantno pobudo »stebrov« ameriške družbe – časopisnega magnata Williama Randolpha Hearsta, čikaškega katoliškega križarja Martina Quigleyja, sicer urednika revije *Motion Picture Herald*, jezuita Daniela A. Lorda, sicer burnega kritika kinematografije, učitelja dramske umetnosti (univerza St. Louis), fundamentalista in avtorja mnogih kreacionističnih knjig, ki so svarile pred Darwinom, abortusom, kontracepcijo, komunizmom, permisivnostjo in moderno kulturo, predvsem francosko (*»Umazanija je profitabilna, pa naj pride v obliki opija, kokaina, kurb ali filmov«*), čikaškega kardinala Georgea Williama Mundeleina in čikaškega investicijskega bankirja Harolda S. Stuarta.

Hays, veliki politični *fixer*, je takoj ukrepal. Za začetek je Arbucklove filme umaknil s trga, obenem pa je umaknil tudi filme z Mary Miles Minter, ki je bila osumljena vpletenosti v umor Williama Desmonda Taylorja. V filmske pogodbe je dal vključiti člene, ki so zvezdnike zavezovali k morali, politični korektnosti in dostojnemu obnašanju, kar je za sabo potegnilo tudi friziranje in retuširanje biografij zvezdnikov. To se je zdelo filmski industriji kljub vsemu

bolje od tega, da jim filme masakrirajo lokalni cenzorji, ki so sprejemali nove in nove zakone, s katerimi so skušali očistiti filme: v Kansasu ženska na platnu ni smela kaditi, v Pensilvaniji pa biti noseča. Lokalni cenzorji so filme stalno rezali. Le zakaj ne: v *Veseli vdovi* je moški umrl na ženski, med orgazmom, in to na poročnem potovanju, v *Pariški plesalki* se je Dorothy MacKail, že itak »oblečena« le v kamne, počasi slekla, v *Črnem raju* se je slekla Madge Bellamy, v *Ekskluzivnih pravicah* pa se je sleklo še več žensk.

Hays – sicer grd kot smrt, z orjaškimi ušesi – se je zavedal dvojega: prvič, da je film množična, univerzalna umetnost, da torej filme za razliko od gledališča in literature konzumirajo vsi ljudje, in drugič, da ima slika bistveno večjo sugestivno moč od gledališča in literature. Ugotovil je to, kar je ugotovil Lenin: da je film umetnost posebne družbenega pomena – umetnost s posebno socialno funkcijo. In da ga je treba zato držati nazaj, krotiti in restriktivno regulirati. Bistveno bolj kot gledališče in literaturo. Stvari, ki so v gledališču in literaturi sprejemljive, so v filmu nesprejemljive.

Zato je leta 1924 sprejel tudi Formulo, s katero je skušal omejiti število ekranizacij gledaliških in literarnih del. Rezultat: prvič, nastalo je več originalnih scenarijev, drugič, romane in drame so predelali in spremenili do neprepoznavnosti, in tretjič, da bi zvezo s »spornimi« romani in dramami, ki so jih ekranizirali, čim bolj zabrisali, so naslove pogosto spremenili.

Hays je leta 1927 – ob asistenci polkovnika Jasona Joya, direktorja Komisije za odnose s studii (Studio Relations Committee) – skompiliral spisek Prepovedi in svarila (Don'ts and Be Carefuls), reči, ki se niso smele prikazati. Hays je tako prepovedal prikazovanje:

- * profanosti,
- * golote,
- * prekupčevanja z mamili,
- * seksualne perversnosti,
- * prostitucije,
- * medrasnega seksa,
- * spolne higiene in spolnih bolezni,
- * poroda,
- * otroških spolnih organov,
- * smešenja duhovščine ter
- * žaljenja nacij, ras in ver.

Te reči so bile v filmih prepovedane, nekatere pa so zahtevale previdnost in obzirno obravnavo:

- * ameriška zastava,
- * mednarodni odnosi,
- * religija in verski običaji,
- * požig,
- * uporaba orožja,
- * rop, vlom, miniranje vlakov, rudnikov, stavb itd.,
- * brutalnost,
- * tehnika umora,
- * tihotapske metode,
- * metode tretje stopnje,
- * obežanje, električni stol in druge eksekucije,
- * simpatiziranje s kriminalci,
- * javni uslužbenci in inštitucije,
- * upor,
- * krutost do otrok in živali,
- * žigovanje ljudi in živali,
- * prodajanje žensk,
- * posilstvo ali poskus posilstva,
- * prizori »prve noči«,
- * moški in ženska v postelji,
- * zakon med moškim in žensko,
- * kirurške operacije,
- * uporaba mamil,
- * policija in
- * ekscesno strastno poljubljanje.

Ker pa se je zdelo, da bi bilo treba to samocenzuro glede na okoliščine še malce bolj zategniti in formalizirati, so marca 1930 sprejeli Produkcijški kodeks (The Motion Picture Production Code), ki so ga – pod vplivom Haysovega in Joyevega Don'ts and Be Carefuls – v različnih fazah pisali Martin Quigley, katoliški jurist Joseph I. Breen, sicer Haysov uslužbenec, nekdanji PR Evharističnega kongresa in Svetovnega sejma, Wilfrid Parson, urednik katoliškega tednika America, nekateri holivudski veljaki, predvsem producent Irving Thalberg, ki je samozaščitno poudarjal, da je film izključno *entertainment* in da je le zrcalo morale, ki jo ljudje že imajo, in Daniel Lord, ki je v tem videl priložnost, da »*novo obliko zabave*« končno tudi formalno poveže z Desetimi zapovedmi, »*moralnim temeljem vseh religij judo-krščanske civilizacije*«. To je bila sicer svojevrstna križarska vojna (kristjani vs. judje), toda Hollywoodu ni preostalo drugega, kot da Produkcijški kodeks podpiše. Iz več razlogov.

* Prvič: krščanska koalicija, ki je v Hollywoodu videla le grešno, dekadentno, degenerirano kolonijo, je na Združenje vse bolj pritiskala in Haysa celo pozivala k odstopu (*»Čas*



Vesela vdova

je, da strgamo maske»), še zlasti pa je bila vplivna katoliška cerkev, precej bolj enotna in udarna od razpršenih protestantskih denominacij.

* Drugič: vse bolj so pritiskale raznorazne »civilne« lobistične organizacije, recimo Nacionalni kongres staršev in Hčere ameriške revolucije.

* Tretjič: lokalni, mestni cenzorji – Chicago je imel filmsko cenzuro že od leta 1907, sedem zveznih držav je imelo državno filmsko cenzuro – so filme vse bolj bučno, vse bolj rigorozno in vse pogosteje prepovedovali, nekateri izmed njih, recimo biblični spektakel *Kralj kraljev*, *Pot v pogubo*, ki je vključevala alkoholizem, abortus in incest, ali *Brezglavi svet*, v katerem Victor McLaglen in Edmund Lowe širom sveta osvajata lahke punce, pa so postali tako razvpiti, da so Holivudu kazili tako ugled kot biznis.

* Četrtič: vse več je bilo antisemitizma, ali bolje rečeno, holivudskim tajkunom, pretežno judom, so očitali, da se z »grehom« in s »korumpiranjem Amerike« mastno okoriščajo (*»premeteni judje kujejo dobiček s prodajanjem kriminala in sramote«*), kar je bil za Holivud slab PR.

* Petič: Holivud – prav tako žrtev velike depresije in zloma borze – si zaradi padca obiska in velikih stroškov, ki jih je povzročil

prihod zvoka in nove tehnologije, ni mogel privoščiti še dodatnega izpada denarja, ki bi ga za sabo potegnili bojkoti filmov.

* Šestič: Holivudu, ki je bil tedaj ravno sredi prestrukturiranja (studii so se združevali, kupovali mreže dvoran, stiskali male, neodvisne prikazovalce ipd.), so očitali monopolizem, preveliko koncentracijo kapitala in kršitev antitrustovske zakonodaje, tako da je bil stalno na robu zvezne intervencije, obenem pa je začel kredite črpati pri bankah, ki so hotele kreditirati »čiste«, moralno neoporečne investicije.

* In sedmič: neme filme so lahko studii na zahtevo Združenja in cenzorjev še popravljali brez kakih posebnih stroškov, naknadno popravljanje zvočnih filmov pa je bilo drago, zato se je pojavila potreba po tem, da se film popravi vnaprej – ko je še na papirju, v obliki scenarija.

Produksijski kodeks, amalgam judovsko-krščanske morale, s katerim se je skušal Holivud izogniti zvezni regulaciji, sicer pa rezultat holivudske samoupravljalvske filozofije, da lahko probleme najbolje regulira ta, ki jih najbolj pozna, je zapovedal:

- * film je zabava, ki naj dviguje moralo in izboljšuje človeško raso;
- * film je umetnost, ki naj bo moralno dobra;
- * razlika med dobrim in zlim mora biti jasna;
- * zlo – vključno s prešuštvom in z drugimi

oblikami »nečiste ljubezni« – ne sme biti privlačno;

* kriminalci ne smejo biti junaki – zločina se ne sme glorificirati;

* sodišč, nedolžnosti, čistosti, dobrote, vere in duhovnikov se ne sme smešiti – sodišča morajo biti prikazana kot pravična;* brutalni umori ne smejo biti prikazani detajlno (kriminal mora biti prikazan tako, da ne vzpodbuja k posnemanju, maščevanje ne sme biti prikazano kot upravičeno, prikazovanje prekupčevanja z mamilami je prepovedano);* Jezusa Kristusa se ne sme omenjati po nemarnem;

* svetost zakona med moškim in žensko ne sme biti ogrožena;

* prikazovanju prešuštva, nečiste ljubezni in posilstva se je treba izogibati;

* nobenega simpatiziranja z grehom;

* nobenega vzburljanja publike;

* nobenih predolghih poljubov in preveč strastnih objemov;

* nobene vulgarnosti ali obscenosti (tudi nobene obscene govornice, nobene profanosti);

* nobene golote (dovoljena je le polgolota, če je nujna za zgodbo);

* nobenih prozornih oblačil;

* nobenega slačenja ali preoblačenja;

* nobene seksualne sugestivnosti;

* nobenih otroških spolnih organov;

* nobenih porodov;

* nobenih senzualnih plesov, ki poudarjajo gibanje prsi in intimnih delov (nobenih trebušnih plesov, nobenega kankana);

* nobenih bordelov, prostitucije, spolnih bolezni in spolne higijene;

* nobenega žaljenja tujcev in tujih držav in

* nobenih obscenih, nespodobnih naslovov.

In seveda: *»Mešanje ras – spolni odnos med belo in črno raso – je prepovedano.«*

Toda Hays, vendarle uslužbenec Holivuda in briljantni lobist, ki je k sodelovanju z Združenjem taktično pritegnil vsemogoče lobistične organizacije, je povezavo med Produksijskim kodeksom in cerkvijo prikrival. Še več, pred javnostjo je za vsak primer skrival celo vsebino Produksijskega kodeksa, s čimer je studiem, ki so itak trdili, da bi moral prihod zvoka filme liberalizirati, ne pa zategovati, puščal veliko manevrskega prostora.

Holivudu so šli na roko tudi mediji, ki so bili ostro proti zveznemu reguliranju filmov. Jasno, Holivud je vse te in druge zapovedi mastno kršil: filmi so, kot v sijajni monografiji *Pre-Code Hollywood* pravi Thomas Doherty, eksperimentirali s spol-

nimi razmerji, odvrgli spodnje perilo, kazali goloto, razbijali »svetost zakona«, promovirali prešuštvo in »mešali rase«.

V razkošnem eposu *V znamenju križa* je Claudette Colbert gola čofotala v mlečni kopeli. Biblični spektakli so omogočali razkazovanje »greha« in mesa. V *Poročeni s pisarno* si je Joan Blondell stalno slačila in oblačila spodnje perilo. V *Nočni negovalki* sta se Joan Blondell in Barbara Stanwyck stalno slačili in oblačili. Dobra pretveza za stalno slačenje in oblačenje – za kukanje v žensko garderobo – so bili tudi muzikali, kjer so se dekleta preoblačila med plesnimi točkami.

V *Parizu* je bil pretveza za goloto požar – plesalke planejo iz gorečega gledališča. Ko gori, ne razmišljaš o obleki. V filmu *Naše plešoče hčerke* je krilo odvrгла Joan Crawford, v *Času parjenja* pa je gola plavala Renée Adorée. V filmu *Plešite, norci, plešite* so se orgiastični, dekadentni žurerji in žurerke na jahti slekli do spodnjega perila, in to z ilegalno pijačo v rokah, medtem ko so se v *Madam Satan* dekadentne, libertinske, napol slečene žurerke zapijale na cepelinu. V *Rdečelaski* se je Jean Harlow za hip razgalila, v *Rajski ptici* je Dolores Del Rio gola plaval pod vodo – podobno kot dvojnica Maureen O'Sullivan v *Tarzanu in njegovih prijateljih*. V orgiastičnem *Zakonu* se je Constance Bennett sicer razgalila, toda svoje intimne dele skrila, česar pa niso storile žurerke. *Bolero*, *Mandalay*, *Pesem pesmi* in *Convention City* se niso ustavili pred verbalno in fizično goloto.

V *Goljufivki* se je grešno meso gnetlo s hazardom, na katerega se skrivaj – za hrbtnost svojega moža – navleče Tallulah Bankhead. Do seksa, ki naj bi rešil njene dolgove, je le korak. Slast prešuštva je v *Ločenki* in *Zasebnih življenjih* odkrivala Norma Shearer, Joan Crawford v *Obsedeni*, Bette Davis pa v filmu *Nič več dama* (celo konsenzualno!). Tudi v filmu *Veselo gremo v pekel* je bilo prešuštvo sladko kot alkohol, toda Sylvia Sidney je s svojim možem, dekadentnim Fredricom Marchem, izenačila več kot v enem smislu



Brezglavi svet



Naše plešoče hčerke

– tudi ona je zmešala alkohol in seks. Ann Dvorak – mati in žena – je v *Vžigalici za tri* zmešala seks, alkohol in mamila, v *Čudni ljubezni Molly Louvain* pa je – spet kot mati in žena – moške menjala v ritmu preoblačenja.

Barbara Stanwyck se v *Prepovedanem* posmehuje svetosti zakona, ki le ubija pravo ljubezen – in seks, se razume. V *Vročih soboti* zaročena Nancy Carroll noč mirno preživi s škandaloznim Caryjem Grantom, ne da bi to omenila svojemu zaročencu (Randolph Scott).

V *Žalostni pevki* Claudette Colbert zanosi, toda ker ostane sama in brez denarja, da hčerko v posvojitve – ko postane »torch singer«, jo skuša najti prek radijskega šova. V *Ritmih ljubezni*, neke sorte krimi muzikalu, postavljenem v Vanities, sloviti broadwayski teater, ki ga je vodil Earl Carroll, impresario seksi spektaklov, in ki je postal prizorišče kopice filmov, ob nekaj umorih in trumi napol slečenih showgirls zavrtijo tudi pesem Sweet Marihuana in točko The Rape of the Rhapsody.

V *Iskanju lepote* olimpijska prvaka, ki ju igra Buster Crabbe in Ida Lupino, prepričajo, da propagirata športno revijo, ki je v resnici le pretveza za objavljanje pikantnih, suggestivnih fotografij.

Clarence G. Badger, ki je glavnino svojega opusa posnel v nemem obdobju, en passant pa lansiral tudi Claro Bow in seksapilizirano *Tisto*, je na začetku 30. let posnel serijo pikantnih »seksualnih« fars, ki so že z naslovi povedale vse: *Mož se zabava*, *Lačna ženska*, *Vročna dedinja*, *Ljubice in žene*, *Ne, ne, Nanette*. Cecil B. DeMille je v *Kleopatrinu* dopolnil deka-

dentnost svojega spektakla *V znamenju križa* – egipčanska kraljica (Claudette Colbert), ki ji imperij ogroža Rim, najprej zapelje Julija Cezarja (Warren William), potem pa še Marka Antonija (Henry Wilcoxon), kar jo spremenil v tipično junakinjo »necenzuriranih« 30. let, ki so jih pohujševali tudi *Krvavi denar*, *Črna mačka*, *Mandalay* in *Rdeča cesarica*, v kateri se je nemška princesa Zofija Frederika, ki jo igra Marlene Dietrich, prebila v rusko carsko dinastijo (Katarina Velika), ki se šibi pod perverzno atmosfero, ekscesno eksotiko, ekspresionističnim prešuštvovanjem, fetišistično goloto, sadomazohističnimi spletkami, rituali, intenzivnimi misteriji, voajerskimi točkami, kaotično nagonsko nepredvidljivostjo, ciničnimi igrami moči, tajnimi hodniki, gotsko dekoracijo in »barbarsko« infantilnostjo prestolonaslednika Petra III (Sam Jaffe). »To je 18. stoletje,« dahne grof Aleksej (John Lodge), kot da bi skušal von Sternbergovo razkošno historično melodramo – njegov »nezadržni ekskurs v slog« – zavarovati pred cenzuro in moralno policijo.

Če se je film dogajal na kaki eksotični lokaciji, kot recimo *Madame Butterfly*, ki jo je posnel Marion Gering, avtor mnogih »grešnih« filmov, so lahko prostitucijo vedno prodali kot del tamkajšnje tradicije, pa četudi je mučeniško gejšo igrala Sylvia Sidney, junakinja ameriške depresije, recimo *Mestnih ulic*, *Prizora z ulice* in *Ameriške tragedije*.

Kaj so potem s temi senzacionalističnimi ekscesi dobe jaza – recimo z gejevskimi referencami in repliko »Ni časa za seks« v



Madame Satan

Diplomanijakih, s prostitucijo v *Divjakinji*, *Postelji v cvetju*, *Waterloojskem mostu*, *Dekletih v mestu*, *Težavah v raju* in *Človeških vezeh*, z abortusom v *Možeh v belem*, s posilstvom prostitutke v *Deževju*, z ločenkami in s samskimi ženskami, ki v *Trinajstih ženskah* uživajo v svoji nevezanosti, z marihuano in s kopajočo se Kay Francis v *Ropu draguljev*, silhueto gole Norme Shearer v *Svobodni duši*, z vsemi tistimi golimi nogami v *Lahkonogi paradi* (»Ob pogledu na vsa ta dekleta dobim veliko idej,« dahne policist) ter s tisto kombinacijo alkohola in gležnjev v *Golih gležnjih* – počele lokalne cenzure, je bila druga zgodba. Samo v sezoni 1930/31 so cenzorji v New Yorku opravili okrog 3.000 posegov. Nekatere filme, recimo dramo *Najlažja pot*, so tako zrezali, da ni bilo več jasno, kaj se dogaja. Holivudski filmi greha niso vedno kaznovali – in vrline niso vedno nagradili. Razkrinkavali so politično korupcijo, bankirski pohlep, vladno nekompetentnost, razredno diskriminacijo, socialno neenakost, revščino in eksploatacijo ter kazali stavke, marše lačnih in panično Hooverjevo Ameriko.

Saga *Svet se spreminja* se je začela sredi 19. stoletja v Dakoti, končala pa leta 1929 v New Yorku – pionirsko dinastijo, ki je na Divjem zahodu obogatela z govedorejo, pokoplje zlom borze. V filmu *Bojim se govoriti* se je izkazalo, da je ameriška družba povsem skorumpirana – od policije do tožilstva, od sodstva do politike. Vsi le zarotniško izsiljujejo. Sidney Fox in Eric Linden ugotovita, da lahko uspeš, le če imaš zveze, in da je ameriški sen zločin, ki Ameriko spreminja v podaljšek podzemlja.

V filmih *Ameriška blaznost*, *Razprodaja herojev*, *Angel nad Belo hišo*, *Župan pekla* in *Divji fantje ceste* so se po ulicah valile divje, jezne, nezadovoljne, razžaljene, ponižane, lačne, sestradane, obubožane, puntarske, brezposelne, apokaliptične množice, ki so hotele svojo pravico, svojo priložnost, svoj sen in svojo revolucijo – in ki so se zavedale svoje množičnosti, svoje moči. »Nas je na

stotine, njih je le deset!«

V *Razprodaji herojev* so citirali celo »velikega Lenina«, v filmu *Drži svojega moškega* pa je Barbara Barondess zanikala, da je komunistka: »Jaz sem socialistka!« Toda v *Oblasti in slavi* jim to ni pomagalo: pohlepni, egomanični železniški magnat (Spencer Tracy), ki je prilezel z dna, da pobiti na stotine delavcev, ki stavkjo. To je bil čas, ko si se iz revščine rešil, le če si imel srečo. Recimo: če si našel pravo loterijsko srečko.

Ali pa recimo: če si ujela bogataša. Ženske so omedlevala – ob pogledu na bogataše. In od lakote. Bile so lačne, kar so potem tudi pokazale, recimo v *King Kongu*, *Velemestnem bluesu* in *Svetolasi Veneri*. V filmu *Pobegnili sem z verige* Paula Munija zaprejo, ker je »pogledal hamburger«. Vsaj tako pravi. In ni razloga, da mu ne bi verjeli. Amerika ga ne more nahraniti. Lahko ga le zapira, odstranjuje, izloča.

Filmi – recimo *Kralj vžigalic* in *Duše nebotičnika* – so prezirali trg, borzo, špekulante, delnice, monopoliste, pa tudi stebre socialne in pravne države, recimo zdravnike, odvetnike in sodnike. V filmu *V tem času* brutalni, arogantni, vsemogočni gangster (Charles Bickford), ki kontrolira univerzitetno mesto, likvidira malega, benigne-ga, judovskega krojača (Harry Green), ker ne pristane na njegovo izsiljevalsko »zaščito«, toda skorumpirano, apatično sodišče gangsterja zaradi procesnih in tehničnih napak spusti na prostost, kar študente tako razbesni, da vzamejo zakon – ob zvokih Bojne himne republike – v svoje patriotske roke: gangsterja ugrabijo, mu sodijo, ga mučijo, ponižujejo in terorizirajo (celo podganam ga vržejo), dokler zločina ne prizna. To je njihov punt, njihova vigilantska revolucija, njihov linč, toda v tem histeričnem pozivu k revoltu so nekateri videli fašizem, prvi odsev Hitlerjevih rjavosrajčnikov.

V politiki so videli le korupcijo, demagogijo in manipuliranje z javnim mnenjem, kar je



Divji fantje ceste

lepo pokazal *Črni konj*. Ameriko so ugrabili – in množice so jo hotele nazaj. V *Washingtonskem vrtljaku*, v katerem mladi kongresnik napove akcijo »čiste roke«, slišimo: »Čas je že, da se ti marinci nehajo obnašati kot privatna policijska enota grabežljivih Američanov v Južni Ameriki.«

Tedanji holivudski filmi so bili moderni, čudovito eliptični, gladko zmontirani, pikantni, direktni, dekadentni, bakanalski, indiskretni, subverzivni, toksični, polemični, fetišistični, ekscesni, grešni, kontroverzni, zelo eksplicitni in hudo nevarni – rušili so tradicijo, klasične vrednote, patriarhalni red. Dražili so jih libido, meso, promiskuitetnost, »free love«, incest, prostitucija, Sapfo, »bad girls«, »fallen women«, »leftover ladies«, »gold diggers«, »girls about town«, napol gola resnica, eksotika in marihuana, gin & sex, z eno besedo – veselica, kakršno lahko nudi le pekel. In ni jih bilo sram. Unashamed. Izgledali so divje. Ekstatično. Hard-boiled. In ilegalno. Borderline. Nič jih ni šokiralo. Če je moški žensko zgrabil za prsi, recimo Barbaro Stanwyck v *Otroškem obrazu* ali pa Greto Garbo v *Skrivnostni ženski*, ni bilo to nič posebnega.

V filmu *Otroški obraz* oče svojo hčerko (Barbara Stanwyck) prepriča, da se začne prostituirati – po nadstropjih navzgor. Seks je bil agent socialne mobilnosti. Že naslovi so povedali vse:

- * All of Me
- * As You Desire Me
- * Bombshell
- * Born to Love
- * Bride of the Regiment
- * Children of Pleasure
- * Coming Out Party
- * Coquette
- * Dishonored
- * Easy to Love
- * Fast Life
- * Gambling Lady
- * Hoop-La
- * Hot Stuff
- * Ladies of Leisure
- * Ladies They Talk About
- * Lady for a Day
- * Lady of the Pavements
- * Let Us Be Gay
- * Lonely Wives
- * Love Birds
- * Love Me Tonight
- * My Sin
- * My Weakness
- * New Morals for Old

- * Night After Night
- * No Man of Her Own
- * One Hour with You
- * Our Blushing Brides
- * Painted Woman
- * Party Girl
- * Redeeming Sin
- * Roman Scandals
- * She Couldn't Say No
- * She Had to Say Yes
- * Should Ladies Behave
- * Sin Daughter
- * Street Girl
- * Susan Lennox – Hell Fall and Rise
- * Sweet Kitty Bellairs
- * Synthetic Sin
- * Tarnished Lady
- * The Easiest Way
- * The Gay Divorcee
- * The Godless Girl
- * The Lady Lies
- * The Life of the Party
- * The Love Parade
- * The Matrimonial Bed
- * The Meanest Gal in Town
- * The Sin of Madelon Claudet
- * The Song of the Flame
- * The Strangers May Kiss
- * The Wet Parade
- * The Wild Party
- * The Worst Woman in Paris
- * This Is the Night
- * Tonight or Never
- * Two Alone
- * Two Kinds of Women
- * Vice Squad
- * Wharf Angel
- * When Ladies Meet
- * When Strangers Meet
- * Whoopee!

Ali pa: *Cock of the Air*. Toda v zraku ni bil le »tič«, ampak tudi vonj po novi svobodi. Loving madly, living freely. Vsak studio je hotel imeti svoj »sex film«: *Rdečelaska*, *Rdeči prah*, *Vse to mu je zakuhala ona*, *Nana*, *Otroški obraz*, *Grmenje tam spodaj*, *Pozabljene zapovedi*, *Wonder Bar*. Ženske niso bile poročene – in rojevale so nezakonske otroke, recimo *Ann Vickers*. Če so bila vrata odprta, so vstopile – iztegni so noge, si slekle najlonke in zjutraj iskale čevljev. Toda Pepelke niso več izgubljale le čevlje, ampak tudi hlačke. Zapeljale in zlomile so vsakega moškega. Bogataše še raje – seks je rušil razredne meje. Prešuštvo je bilo dobro: zakonca, ki sta bila v krizi, je spet povezalo



"I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG" with PAUL MUNI - A Warner Bros. © Vitaphone Picture

Pobegnil sem z verige

(*Madame Satan*).

Ti filmi so glorificirali antimoralo. In niso ogrožali le javne morale, ampak tudi družbeni red. Terapije – verske in sekularne – niso pomagale. Še več, bili so tako disidentski in socialno ozaveščeni, da so jih vrteli celo v Sovjetski zvezi. Ni čudno: v *Koči na bombažnem polju*, prvem holivudskem zvočnem filmu, ki je romal na sovjetski trg, se izkoriščani obiralci bombaža uprejo južnjaškemu plantažniku. Razredni boj. Bližje so bili komunističnemu manifestu kot fundamentalističnemu evangeliju.

Še celo hudo konservativni Cecil B. DeMille, kralj bibličnih spektaklov, v 50. letih največji sovražnik komunizma, je leta 1931 odpotoval na turnejo po Sovjetski zvezi – in bil navdušen. V Sovjetski zvezi je videl deželo priložnosti in prihodnosti, Amerika pa se mu je zdela preklela.

V romantični komediji *Ta noč je najina*, prvencu Mitchella Leisena, je Claudette Colbert igrala vojvodinjo neke puritanske državnice, ki v Parizu sreča šarmantnega Američana, a se mora vrniti domov, kjer naj bi se iz političnih razlogov poročila z nekim aristokratom: no, revolucionarji zahtevajo, da se poroči z malim človekom. In tako se poroči z onim Američanom, ki ga igra Fredric March. To, da revolucionarji odločajo o tem, kaj je prav in kaj ne, je bilo kakopak subverzivno. Še bolj subverzivno: v filmu

Orel in sokol, ki ga je prav tako posnel Leisen, je March igral vojnega heroja, ki naredi samomor, ker ne prenese več idoliziranja in glorificiranja svojega ubijanja.

Leisen je takoj zatem posnel *Smrt na počitnicah*, v kateri je March igral Smrt, ki obiše gala zabavo vojvode Lamberta. Ko jo vidimo prvič, je le hladna, srhljiva, črna prikazen, ki obseda Grazio (Evelyn Venable), Lambertovo hčerko. Ko jo zagleda Lambert, jo ustrelji, toda prikazen se ne zruši, ampak pove, da je Smrt in da je na Zemljo prišla, da bi ugotovila, zakaj se je ljudje bojijo in zakaj hočejo svoje življenje na vsak način podaljšati. Smrt, ki potem privzame identiteto princa Sirkija (Fredric March), je na počitnicah, zato naslednje tri dni nihče ne umre. Grazia na koncu ugotovi, da je ljubezen močnejša od smrti in da je vedno ljubila smrt, zato na koncu odkoraka s Smrtjo – v smrt. Toda trik je v tem, da je ta smrt povsem antikrščanska – tu ni nobenih obljub o nebesih in posmrtnem življenju. Smrt je konec življenja. Pika. Popolni pop nihilizem, še več – popolna glorifikacija želje po smrti, ki je strašno zapeljiva, ko sprašuje: »Zakaj se me ljudje bojijo?«

Publika je, kot v monografiji *Pre-Code Hollywood* opozarja Tony Thomas, očitno zelo uživala v goljufih, ki nategujejo bogataše. V *Novih dogodivščinah podjetnega Wallingforda*, ki jih je posnel Sam Wood, je



Washingtonski vrtljak

bogataše vrtel Wallingford (William Haines), poklicni goljuf, tipični con-man depresije, ki za potrebe velikega natega – »čiščenja« malomestnih investorjev – angažira tudi žeparja in avtomobilskega tatu. Wood je malo prej posnel *Plačilo*, v katerem je Joan Crawford molzla moške, da bi zbrala kapital, s katerim bi lahko zlomila tiste, ki so jo pred leti spravili v ječo, v romantični drami *Drži svojega moškega* pa sta velike ribe goljufala Jean Harlow in Clark Gable. V *Barbaru*, ki ga je Wood posnel po *Razcvetu*, v katerem banko vodi ženska (Marie Dressler), se ameriška turistka, ki jo igra Myrna Loy, v Egiptu zaljubi v preprostega turističnega vodiča (Ramon Novarro), za katerega pa se izkaže, da je v resnici princ. Pravi principi so živeli kot proletarci.

Tedaj – v času, ko so Ameriko strašili in tako rekoč kot kult fascinirali gangsterji à la Bonnie & Clyde, Al Capone, Pretty Boy Floyd, John Dillinger, Baby Face Nelson, Machine Gun Kelly, Barker Gang, Twohy Gang, Dion O'Bannion in Hymie Weiss – je nastala serija brutalnih, zelo sugestivnih, perverzih gangsterskih filmov, recimo *Vrata v pekel*, *Mali Cezar*, *Državni sovražnik*, *Slaba družba*, *Prst kaže*, *Zadnja parada*, *Mestne ulice*, *Hitri milijoni*, *Skrivnostna šesterica*, *Alibi*, *Zver mesta*, *Mansarda*, *Plačilo* in *Mož z brazgotino*, v katerih so dementni, antisocialni, sociopatski gangsterji, ki so se povzpeli iz proletarskega okolja, funkcionirali kot ju-

naki, kot medijske atrakcije in kot perverzije ameriškega sna. Na koncu so vedno umrli.

Rica Bandella (Edward G. Robinson), alias Malega Cezarja, brezvesten, brezdušen, brezčuten morilski stroj, ki hoče slavo in moč, ne le denar (*»po moje ali pa nič«*), pokonča policija, tako da lahko le zgroženo dahne: *»Sveta Marija, je to Ricov konec?«* Toma Powersa (James Cagney), alias Državnega sovražnika, ki svoji puncji (Mae Clarke) na obrazu zmečka grenivko, pokončajo tekmeči – njegovo truplo odvržejo pred materino hišo. Louja Ricarna (Lew Ayres), ki je bil v *Vratih v pekel* zmodeliran po gangsterju Johnnyju Torriu, likvidirajo njegovi nekdanji tovariši, Scorpia (Wallace Beery), ki v *Skrivnostni šesterici* strelja v hrbet, pa potepta stampedo.

Megalomanski Tony Camonte (Paul Muni), alias Mož z brazgotino, misli, da je svet njegov (*»The World Is Yours«*), toda tudi on lahko na koncu le ugotovi, da se zločin ne izplača – policist ga prerešeta s tomijevko. In vendar filmi niso puščali nobenega dvoma, da so se imeli gangsterji vmes lepo in da je bil svet za nekaj trenutkov res njihov. Počeli so, kar se jim je zljubilo. Živeli so v alternativnem svetu. Bolj kot policija so jim bili nevarni drugi gangsterji. In bolj kot drugi gangsterji so si bili nevarni sami. Sama policija je bila obsojena le na pasivno »čakanje« in nemočno opazovanje, praviloma pa se je vmešala šele takrat, ko

je gangster naredil že toliko napak, da je intervencijo policije v resnici lahko razumel kot odrešitev, potemtakem takrat, ko je bilo že povsem vseeno, ali konča pod strelom kakega drugega gangsterja ali pa policije.

Skrivnostna šesterica, v kateri so igrali Wallace Beery, Lewis Stone, John Mack Brown, Jean Harlow in Clark Gable, je bila prototip brutalnega vigilantskega trilerja: ker je zakon brez moči in efekta, s podzemljem obračunava maskirana Skrivnostna šesterica, zmodelirana po resnični čikaški vigilantski bratovščini zaskrbljenih državljanov, ki so tedaj – v tajnem sodelovanju s pravosodjem in z FBI-jem – minirali podzemlje in polnili časopise. Film, v katerem večino dela opravi reporter (Clark Gable), je za studio MGM produciral Cosmopolitan, filmska hiša medijskega magnata W. R. Hearsta, ki je bil menda član izvirne Skrivnostne šesterice. Reklama je bila zato divja in burna, toda le toliko časa, dokler ni neki 12-letni fant po ogledu filma ustrelil svojega prijatelja – v glavo.

Tudi v *Zveri mesta* je bila policija nemočna: vsi stebri pravne države so namreč v postelji s podzemljem. *»Mesto je gnilo kot odprta grob,«* dahne Walter Huston, zadnji pokončni policist, ki na koncu pade z roko v roki s svojim bratom, policistom, ki je stopil na temno stran sile. Finale je brutalen – precej bolj kot v tedaj najrazvpitejših gangsterriadah (*Državni sovražnik*, *Mož z brazgotino*, *Mali Cezar*). In precej, precej, precej bolj kot v prvih zvočnih gangsterskih filmih (*Broadway*, *Izsiljevalec*, *Neurje*, *Nespametni*).

V *Kronski priči*, v kateri podzemlje terorizira družino, ki je bila priča dvojnega umora, je zadnji pokončni človek ded (Charles Sale), ki poudari, da so za brutalizacijo Amerike – za odmiranje tiste stare, idilične, varne Amerik – krivi tujci. Gangster št. 1 se piše Campo. Gangsterji – tujci – se niso ustavili pred ničimer, niti pred incestom. Tony Camonte je obseden s svojo sestro. Toda nihče se ni imel bolje.



Otroški obraz

Dve zgodnji gangsteriadi, *Alibi* in *Pirata*, je posnel tudi Roland West, ameriški ekspresionist, specialist za trilerje in grozljivke (in Chesterja Morrisa), ki pa ga je »temna stran« zapeljala – namesto da bi še naprej snemal filme, je leta 1931, takoj po *Piratu*, sklenil, da bo v Santa Monici z dvema zvezdnicama, minorno, že odsluženo Jewel Carmen in slovito Thelmo Todd, odprl nočni lokal (Thelma Todd's Sidewalk Café), ki je hitro postal zbirališče mračnih figur. Še več, podzemlje ga je menda sililo, da bi tja mamil slavne ljudi in jih spravljaj v »umazane« situacije, tako da bi jih bilo mogoče potem izsiljevati. Leta 1935 je bilo vsega konec: Thelmo Todd, ki je igrala v *Piratu* (in ki je v desetih letih nastopila v več kot 100 filmih), so našli umorjeno za volanom. Umora/samomora niso sicer nikoli razrešili, toda sum je padel tudi na Westa, kar mu je imidž tako kompromitiralo, da je bila vrnitev nemogoča. V Holivud se ni več vrnil.

Producenti so šli celo tako daleč, da so vloge gangsterjev ponujali kar samemu Alu Caponeu, ki je ponudbo menda že skoraj sprejel. Še več – za vlogo v filmu, v katerem bi na koncu umrl, so mu ponujali milijon dolarjev, ki pa bi ga, kot je rekel, daroval v sklad za brezposelne. Capone je bil megazvezdnik, mediji so ga pokrivali bolj vneto kot predsednika Hooverja, dobival je ogromno pošte oboževalcev, toda iz vsega skupaj ni bilo nič – Haysov urad je, kot v knjigi *Crime Movies* pravi Carlos Clarens, sporočil, da ni film niti dobrodelni medij niti medij za osebno promocijo.

Tako je ostal le Tony Camonte, Mož z brazgotino, ki je hotel »mesto popisati s svojim imenom« – tehnični svetovalec pri Možu z brazgotino, ki ga je produciral magnat Howard Hughes (in ki je bil posnet po romanu Armitagea Traila), je bil F. D. Pasley, Caponeov biograf, snemanje so menda obiskovali Caponeovi ljudje, ki so hoteli preveriti, če je vse tako, kot mora biti, nekaj posnetih materialov pa so menda pokazali tudi samemu Caponeu, ki je bil s tem, kar je videl, zadovoljen. Ko je bil film končan, je bil Capone že v zaporu.

Gangsterski filmi so, kot je že leta 1948 v spisu *The Gangster as Tragic Hero* opazil Robert Warshow, vedno pokazali, da med gangsterji in kapitalisti ni nobene razlike – gangsterji so bili neodvisni in mobilni self-made poslovneži z živim smislom za improvizacijo, menedžment in hitro bogatenje. Ko je šovinistični, ultraseksistični Tom Powers



Velika hiša

svoji ljubici na obrazu sadistično zmečkal grenivko, je bilo jasno, da je laissez-faire slepa ulica. Gangsterji živijo pač na trgu, ki je brutalen in ki tudi zahteva brutalnost. Toma Powersa kapitalistična tekma tako obsede, da zblazni do samouničevanja. In ni bil edini.

Gangsterji hočejo postati Američani, pravi Američani – bolj ko se Tony Camonte brutalizira, bolj se amerikanizira, pravi Carlos Clarens. Bolj ko se brutalizira, bolj izgublja etnični akcent. Njegov slogan ne pušča nobene dileme: »Do it first, do it yourself, and keep on doin' it.« Reklame mu obljublajo svet.

Toda ironično, Produkcijski kodeks kljub vsej restriktivnosti ni določal, da mora biti zločin na koncu vedno kaznovan: »Če da film publiki dovolj jasno vedeti, kaj je narobe, potem ni nujno, da je zločin vedno kaznovan.« A po drugi strani, zločin se je dejansko izplačal – gangsterski filmi so bili orjaški hiti. Mož z brazgotino, ki je bil poln referenc na Ala Caponea (brazgotina, opera ipd.), je bil zadnji gangsterski hit tega obdobja, toda lokalni cenzorji so ga povsem zمندrali, tako da je krožil v štirih različnih verzijah, izmed katerih nobena ni bila prava, izvirna. V eni so ga na koncu celo obesili. Hays je sicer vztrajal, da gangsterski filmi »razkrinkujejo ameriške gangsterje«, toda moralna policija jih je križala. Leta 1931 so jih posneli 25, naslednje leto pa že 40, če ne štejemo izdelkov malih, beraških »studiev«.

Pripisi, ki so jih pritikal gangsterskim filmom (»Državni sovražnik ni človek niti lik, ampak problem, ki ga je treba slej ko prej

rešiti«), in alternativni naslovi (*Shame of a Nation* namesto *Scarface*) niso pomagali. Vse skupaj je bilo tako hudo, da je Združenje filmskih producentov (Association of Motion Pictures Producers, AMPP) septembra 1931 sprejelo resolucijo o prepovedi snemanja gangsterskih filmov, gangsterske filme pa je obsodil celo sam Capone: »Gangsterski filmi so slabi za otroke.« Junaki teh filmov so bili gangsterji, ne pa policisti.

Z razlogom: neka raziskava je pokazala, da so nekateri policijski rekruti »predebeli, preveliki in prestari«, drugi »nepismeni, alkoholični in sifilitični«, spet tretji »z velikimi dolgovi in zajetnimi dosjeji«, neki policist iz Kansas Cityja pa je imel celo »leseno nogo«. Da bi postal junak filma policist, ni bilo torej nobenega razloga.

Tedaj je nastala tudi serija – pravzaprav poplava – subverzivnih zaporniških filmov, recimo *Velika hiša*, *20.000 let v Sing Singu*, *Oštevileni*, *Senca zakona*, *Kazenski zakonik*, *Gospe iz velike hiše*, *Kaznjenčev zakonik* in *Pobegnil sem z verige*, ki so ostro kritizirali brutalni, skorumpirani, nepravilni ameriški zaporniški sistem, predvsem srednjeveški »verižni« sadizem južnjaških ruralnih chain-gangov (*Pobegnil sem z verige*, *Smeh v peklu*, *Peklenska cesta*), obenem pa tudi represivnost depresivne Amerike. Ali bolje rečeno, ti filmi so pokazali, da je življenje v zaporu kljub vsemu znosnejše in bolj »demokratično« kot zunaj zapora – v zaporu imajo vsaj vsi enake možnosti. Še več, v zaporu se ljudje počutijo bolj svobodni kot zunaj zapora.

(Nadaljevanje in konec v naslednji številki.)



»To je konec Amerike!«

Zlata doba - Holivud pred
vpeljavo Produksijskega
kodeksa (2. del)

Marcel Štefančič, jr.

Amerika je bila v teh filmih, ki so testirali vzdržljivost moških (stres, slaba hrana, nagnetenost, brutalnost, izoliranost ipd.), le alegorija zaporov – in proletariat, ta večni delinkvent brez prihodnosti (recimo Paul Muni v filmu *Pobegnil sem z verige* ali pa mularija v *Županu pekla*), je bil le zapornik liberalnega, povsem dereguliranega, laissez-faire kapitalizma.

V *Peklenski cesti* zaporniško delovno silo izkoriščajo v korporativne, profitne namene. Podjetnik namreč v zaprtih proletercih vidi le produkcijsko sredstvo, ceneno, tako rekoč brezplačno delovno silo. Kapitalizem je zapor, sadizem, tortura. Zaporniki na koncu kolektivno zbežijo, kar je videti kot majhna revolucija, kot poziv k revoltu. Ko Paula Munija v filmu *Pobegnil sem z verige* vprašajo, s čim se preživlja, odvrne: »Kradem.« Verigi ne more pobegniti.

Ni čudno, da so bili mnogi izmed teh filmov posneti v pravih zaporih. Recimo: film *Ošteviličeni* je bil posnet v San Quentinu. Ravnatelj, ki ga je v *Veliki hiši* igral Lewis Stone, je bil zmodeliran po Jamesu Holohanu, ravnatelju San Quentina. Američani so bili tako obupani, da so se na eksekucije javljali kar sami, recimo Spencer Tracy v filmu *20.000 let v Sing Singu*.

Kot v knjigi *Captured on Film* pravi Bruce Crowther, je bila med gangsterskimi in zaporniškimi filmi bistvena razlika v tem, da so bili kriminalci v gangsterskih filmih prikazani kot bad guys, kriminalci v zaporniških filmih pa kot good guys. Gledalec je bil na koncu vedno na njihovi strani, pa ne le zato, ker so bili ravnatelji zaporov in stražarji brutalni, sadistični, represivni, nečloveški in skorumpirani, ampak tudi zato, ker so bili kaznjenci običajno nedolžni, recimo Raymond Hackett v *Ošteviličeni* ali pa Howard Phillips v *Zadnji milji*. V filmu *Ali so to naši otroci* na električni stol pošljejo najstnika (Eric Linden).

To je bil tudi čas, ko so bratje Marx – tako kot Laurel & Hardy, Olsen & Johnson in Wheeler & Woolsey – posneli svoje najbolj manične, anarhične, anarhistične, antisocialne filme, recimo *Bučmane*, *Krotilce*, *Konjsko perje* in *Noro vojno bratov Marx*, v katerih so smešili bogataše, razbijali družbeno hierarhijo, rušili javni red

in mir, prekinjali logiko, razkrinkavali Hooverjev »mismanagement«, spodkopavali status quo in vse spreminjali v kaos. Bili so histerični, subverzivni, gverilski, groteskni, strupeni, neobvladljivi – pravi marksisti. Ni čudno, da je Harpo Marx leta 1933 med obiskom v Sovjetski zvezi rekel, da so res potomci Karla Marxa. In Harpo je bil tisti izmed bratov Marx, ki ni dosti govoril. Sporočilo njihovih filmov je bilo jasno: ta družbeni red je treba zrušiti. Vlado je treba iztiriti.

In seveda, če je kdo na ves glas izkoristil dejstvo, da so filmi dobili zvok, potem so to storili prav bratje Marx: predvsem Groucho in Chico sta bila stampedo ostrih, rezkih, duhovitih, zbadljivih, divjih, prasketajočih, sarkastičnih replik, wisecrackinga. Bombardiranju z verbalnim stakatom, lunatičnimi besednimi igrami, non sequiturji in eksplozivnimi dvojnimi pomeni, ki niso mogli skriti svojega kontrakulturnega impulza, ni bilo ne konca ne kraja, k čemur so tedaj svoje prispevali tudi reporterski filmi, recimo *Naslovna stran*.

Reporterji so imeli med »veliko zgodbo« in rokom za oddajo vedno dovolj časa za cinizem, lakonične replike, wisecracking in eksplozije logoreje, pa tudi za rušenje razrednih pregrad, saj so nenehno povsem nemoteno švigali med razredi, med palačami in ulico, med bogataši in proletarci, kot Clark Gable v romantični komediji *Zgodilo se je neke noči*. Razrede so združevali, povezovali, integrirali – kot Rooseveltov New Deal.

To je bil tudi čas, ko so Ameriko rajcale direktne in lascivne Constance Bennett, Joan Crawford, Barbara Stanwyck, Marlene Dietrich, Clara Bow, Gloria Swanson, Janet Gaynor, Joan Bennett, Lily Damita, Miriam Hopkins, Kay Francis, Bette Davis in kakopak Jean Harlow, ki je zablestela kot *Platinasta blondinka*. Imela je mnogo ljubimcev, tri može, tudi precej starejšega, zelo intelektualnega producenta Paula Berna, ki je le nekaj tednov po poroki v skrivnostnih okoliščinah naredil samomor. Bila je seks bomba brez predsodkov, toda s smislom za humor in pikantnim besednim zakladom, dinamit in dinamo, Mona Liza brez nadržka, impulzivna vampica, bujna, sarkastična, nikoli nedolžna nimfeta, ki je poznala vse prave odgovore in vsa prava vprašanja, žilava sirena, ki je moške razumela onstran tega, kar so rekli. Navsezadnje, do seksa je imela enak odnos kot moški – do večera je bilo vedno predaleč.

Po šolanju v holivudski šoli za dekleta je začela kot statistka, nastopila v nekaj burleskah Stana & Olie, potem pa se prebijala kot pustolovska, promiskuitetna, brezvestna, mrhasta fatalka v *Vražjih angelih*, priležnica Jamesa Cagneyja v *Državnem sovražniku*, pohotna *Rdečelaska* in lascivna *Seks bomba*. Ko je Clarka Gabla v *Rdečem prahu* pod tušem poprosila, naj ji zdrgne hrbet, se ji niso mogli več upreti niti menihi. Ker je kazalo, da je od vseh, so pirati ta film prelevili tudi v pornič: dodali so nekaj erotičnih prizorov z njeno dvojnico in film potem vrteli po svetovnih beznicah in lukah, kjer ni nihče opazil razlike. A po drugi strani: vedno je izgledala kot ženska, ki je s sabo povsem zadovoljna. Da so bile njene vloge povsem avtobiografske, je jasno: v *Brezobzirni ženski* se poroči s Franchotom Toneom, ki pa kmalu po poroki naredi samomor.



Pobegnil sem z verige



Zgodilo se je neke noči

Žanr zase je bila brodvejska senzacija Mae West, avtorica in zvezdnica mnogih kontroverznih, »šokantnih« teaterskih hitov (»Sex«, »Drag«, »Diamond Lil«). Pri bratih Marx so vse replike dišale po družbeni revoluciji – pri Mae West, kraljici urbane agresivnosti, so dišale po seksualni revoluciji. Če replika ni imela seksualnega podtona, je sploh ni izrekla. Mae West je seks naložila na jezik. Bila je bujna, blond, energična, direktna, lascivna – in vedno je vabila, flirtala in rajcala. »*Pridi kdaj k meni,*« je dahnila Caryju Grantu v farsu *Vse to mu je zakuhalo ona*. Le zakaj ne: »*Ko se ženske pokvarijo, gredo moški takoj za njimi.*« Ha. »*Nisi nikoli srečala moškega, ki te je osrečil?*« vpraša Grant. »*Seveda – velikokrat!*« Ne, ni bila angel.

Njeni filmi so bili dolgi pettingi. »*Ne skušaj priti v nebesa v eni noči.*« Ali pa: »*Moški v hiši je trikrat vrednejši od moškega na cesti.*« Izraz *Go West* je dobil nov pomen. Toda po seksu niso dišale le njene replike. V nekem filmu je bilo slišati: »*O, to si ti – ker si oblečen, te nisem prepoznala!*« Spet v drugem filmu je šel pogovor med bejbo in tipom takole. On: »*Vedno sem hotel domov odpeljati izkušeno dekle.*« Ona: »*Nisem izkušena.*« On: »*Nisva še doma.*« Njeni filmi, predvsem *Vse to mu je zakuhalo ona* in *Nisem angel*, so delali kolone. Bila je škandal na dveh nogah. Najprej si je v filme sploh niso upali spustiti – obisk je moral tako pasti, da je postala neizogibna. In ko so jo spustili, so rekli, da ekranizacija njene brodvejske senzacije *Diamond Lil* ne pride v poštev, a so jo potem vendarle ekranizirali – pod naslovom *Vse to mu je zakuhalo ona*.

Katharine Hepburn je bila sicer čisto nasprotje Mae West, a je bila prav tako huda motnja. Imela je glas, ki ti ga da boj, stas, ki

ti ga da golf, akcent, ki ti ga da dobra šola, ego, ki ti ga da smisel za humor, in karakter, ki ti ga da Jane Austen. Ni bila ravno lepota, toda znala je biti lepa. Ni bila seksi, toda le zato, ker inteligenca običajno nima seksapila. Pač ni zrasla v Holivudu. Celo življenje bi lahko igrala Antigono, ne da bi kdaj srečala Kreonta. In celo življenje bi lahko igrala Jokasto, ne da bi kdaj srečala Ojdira.

Delovala je hladno, toda le zato, ker ni vedno čakala na veliki plan. Ni bila sintetična. In ni bila le obraz – ustvarjena je bila, da bi trajala. Holivudu navkljub. V Holivud je prišla leta 1932, toda dobro leto kasneje je imela za pasom že pet filmov in prvega oskarja – za vlogo Ade Love alias »Eve Lovelace«, ki v *Jutranji slavi* iz malega mesta v Novi Angliji odide v New York. Ker hoče postati slavna igralka, se lepi na pomembne, vplivne moške, ki jih potem drugega za drugim zavrže. Z nobenim se noče zvezati, trike tega posla pa osvaja tako hitro, da na koncu z odra zrine tudi glavno zvezdo.

Dobro so znane zgodbe o tem, da je bila trmasta, divja, uporniška, neukročena, agresivna, feministična in hudo osvobodjena (šušljali so celo, da je lezbijka), da se ni ujemala s podobo tedanje ženske, da je hotela neodvisnost, da je nenehno postavljala pogoje, da je kljubovala moškemu svetu, patriarhatu, seksističnemu družbenemu redu in spolni diskriminaciji, da je zavračala vloge, da je bila stalno v vojni ... Toda problem je bil v resnici hujski: Holivud je ni mogel spremeniti v produkt. Ni je mogel komodificirati.



Platinasta blondinka

Preveč je bila izmuzljiva. Filmi *Male ženske*, *Alice Adams*, *Sylvia Scarlett*, *Upornica*, *Vhod za igralce*, *Quality Street* in *Počitnice* so lepo poudarili, da njene drugačnosti – njene osvobojenosti, njene neodvisnosti, njene radikalnosti, njenega feminizma – niso mogli kontrolirati. Še manj zaježiti. Bila je nepredvidljiva, nezaježljiva, nevarna. In pretirana. Kot Joan Crawford, Bette Davis, Greta Garbo in Barbara Stanwyck. Toda bolj realna. Holivud ni vedel, kaj naj z njo počne – kako naj jo trži, komu naj jo plasira, kako naj jo zapakira, v kakšne filme naj jo daje, s katerimi moškimi naj jo spari.

Bila je nad spolno razliko, pred svojim časom, ženska prihodnosti, toda raje so jo stiskali v kostumske filme, v preteklost, da so lahko rekli, vidite, takrat so bile ženske drugačne, bolj divje. Ali pa so jo postavljali na tuje, eksotične lokacije, kjer je bila ženska, ki se je obnašala nestandardno, sprejemljiva. Holivud je moral nekako prikriti, da je ne more komodificirati. Zato ne preseneča, da je po silovitem startu nastopila v dolgi seriji filmov, ki so povsem propadli. Holivud ni vedel, kako naj jo prodaja. In kako naj jo popularizira. Ni šla v kalup.

Še huje, prikazovalci so jo razglasili za strup – za zvezdo, ki ljudi ne pritegne. S tega prikazovalskega spiska strupov je ni rešila niti romantična komedija *Vzgoja otroka*, v kateri je skušala vzgojiti žival in moškega, leoparda in Caryja Granta. Ista stvar.

Katharine Hepburn je za razliko od ostalih tedanjih zvezd, ki so prišle s ceste, prišla s parketa, zato se ji ni bilo treba poniževati z najslabše plačanimi deli. Ni se ji bilo treba slačiti ali pa spati s Pigmalion – niti ji ni bilo treba blefirati, da je naivno dekle, ki se je izgubilo v velikem svetu. Rodila se je v zelo bogati, vplivni, slavni družini, ki je živela v Novi Angliji. Oče je bil kirurg in urolog, velik in cenjen frajer, neke sorte »nacionalni zaklad«, zelo liberalen. Mati je bila še bolj liberalna, pro-choice sufražetka, škandal na dveh nogah. Njihovo posestvo, strah in trepet lokalnih konservativcev, je bilo živahno frajgajstovsko zbirališče tedanje intelektualne noblese. Za razliko od drugih tedanjih zvezd, ki so uspеле šele, ko so uspеле, je Kate uspela že s tem, ko

se je rodila, kar pa je ni niti ustavilo niti demotiviralo.

In v tem je bila njena specifika: bila je ena izmed redkih igralk, ki so prišle iz bogatih družin, in obenem edina, ki je postala taka zvezda. Druge ženske je to, da so bile rojene v bogati družini, demotiviralo in ustavilo, ali bolje rečeno je zanje bil uspeh že to, da so se rodile v zgornjem razredu, ki je imel filme itak za nazadovanje. Toda prišla je v pravem času: ko je bilo disidentstvo mogoče.

To je bil, dalje, čas, ko je nastala serija mračnih, perverznih, šokantnih, nevarnih, gotskih grozljivk, recimo *Drakula*, *Frankenstein*, *Dr. Jekyll in g. Hyde*, *Mumija*, *Umori v ulici Morgue*, *Maska Fu Manchuja*, *Stara mračna hiša*, *Nevidni človek*, *Beli zombi*, *Sfinga*, *Pošast hodi*, *Muzej voščenenih lutk*, *Nori genij*, *Vampir*, *Doktor X*, *Svengali*, *Plenilec*, *Nora ljubezen* in *Spake*, v katerih je kar pokalo od patologije, sadomazohizma, kanibalizma, nekrofilije, kastracij, satanizma, hipnoze, telepatije, likantropije, vuduizma in groteskni mutacij in ob katerih so gledalci komaj čakali, da se v dvorani spet prižge luč.

In vse te pošasti – Drakula, Frankensteinov stvor, g. Hyde, mumija, cirkuške spake, nori doktorji, nori umetniki, demonični lutkarji, morilske roke itd. – so bile outsiderke, ki se uprejo statusu quo. Ni čudno – vse razloge imajo, da se čutijo izkoriščane in zlorabljenе, navsezadnje so vse bolj ali manj produkt represivnega eksperimentiranja in kapitalističnega »inženiringa«, ki skuša izdelati čim bolj učinkovitega in čim bolj suženjskega delavca.

Belega zombija, prvi film o zombijih (posnet po Seabrookovem romanu »The Magic Island«), je posnel Victor Halperin, ki je potem režiral serijo B-grozljivk – *Nadnaravno*, *Ladjo torture*, *Živega pokopanega* in *Upor zombijev*. V *Uporu zombijev*, ki je v kina prišel skoraj sočasno s Curtizovim šokerjem *Mrtvec, ki hodi*, v katerem so zombificirali Borisa Karloffa, so zombiji vstali v Kambodži, toda *Beli zombi* se je dogajal na Haitiju, na originalni lokaciji, kjer Murder Legendre, ki ga igra Bela Lugosi, na svoji plantaži sladkornega trsa izkorišča zombificirano suženjsko delovno silo, s čimer potrdi znano marksistično tezo, da je kapital »mrtvo delo«. Ali bolje rečeno: delo mrtvih.



Vražji angeli



Otroški obraz

V *Frankensteinu* se upre le tvor (Boris Karloff), toda v *Otoku izgubljenih duš* se dementnemu dr. Moreauju (Charles Laughton) in njegovi »Hiši bolečine« uprejo vse pošasti, mutacije genetskega inženiringa, »pozabljeni ljudje«, v katerih je mogoče zlahka prepoznati politično alegorijo žalostnih, lačnih, brezposelnih, depresivnih množic, ki so paradirale po Hooverjevi Ameriki in ki so jim bogataši, povampirjeni od pohlepa in egoizma, pili kri.

Upor se je sredi 30. let, ko so nastale nekatere udarne grozljivke, recimo *Frankensteinova nevesta*, *Znamenje vampirja*, *Hudičeva lutka*, *Nora ljubezen*, *Črna mačka*, *Krokar*, *Nevidni žarek*, *Drakulova hči* in *Volkodlak iz Londona*, stegnil v *Upor zombijev*, zombificiranih kamboških vojakov, ki jih hočejo reanimirati za potrebe imperialistične politike. V *Spakah* se uprejo prave spake, deformirani produkti narave, ki jih prelevijo v cirkuške atrakcije (fant s premajhno glavo, fant brez nog, siamski dvojčici, človeški torzo ipd.), kar je bil signal, da je že sam naravni red spačen. Normalnost je bila v teh pogojih nemogoča, kar je opozoril tudi *Človekov grad*, obsodba revščine in socialne imobilnosti. V proletariatu se je prebujala pošast, ki je ogrožala »naravni red in mir, evolucijo. Depresivni proletarijat je vohal kri. Carl Denham v *King Kongu* ne poudari zaman, da je v New Yorku nevarneje kot v »primitivnih« eksotičnih deželah: gospodarska kriza je bila tako huda, da se je zdelo, da se je Amerika vrnila v predzgodovino – in se spremenila v »primitivno«, »barbarsko« družbo. Zato ne čudi, da je razočarani, prevarani, izigrani, obupani junak *Razprodaje herojev* na koncu dahnil: »To je konec Amerike!«

Če bi Holivud nadaljeval s tem tempom, bi leta 1935 posneli Marxov Kapital, Humphrey Bogart in Ingrid Bergman pa bi v *Casablanci* fukala. In to hardcore. Toda vsi verski lobiji – katoliški, protestantski in judovski – so se v imenu »bratske ljubezni« križarsko združili in agresivno, histerično pozvali k bojkotu holivudskih filmov, administracija novo izvoljenega predsednika Roosevelta, inavguriranega 4. marca 1933, je zagrozila z vpeljavo zvezne cenzure, nekateri kongresniki – recimo Grant M. Hudson iz Michigana – pa so najavili celo zakonodajo, ki bi za avtorje spornih filmov predvidevala zaporno kazen, tako da

Holivudu ni preostalo drugega, kot da se pod vse hujšimi pritiski te svete koalicije uredi in očisti, Produkcijski kodeks pa sprejme kot svojega Jezusa Kristusa.

Cerkev je leta 1934 iz protesta ustanovila Legijo dostojnosti (Legion of Decency), ki je začela preganjati »lascivne« in »obsценne« filme, verniki pa so se morali na nedeljskih mašah zaobljubljati, da ne bodo hodili gledat »grešnih« filmov, ki »kvarijo javno moralo in promovirajo seksualno manijo«, »ogrožajo mladino, družinsko življenje, domovino in vero,« »heroizirajo kriminalce«, »prikazujejo umazano življenjsko filozofijo kot nekaj sprejemljivega« in »žalijo krščansko moralo«.

Legija je tudi sprti objavljala svoje ratinge filmov – in če je filmu pritaknila oznako »Condemned«, je pomenilo, da ga je treba bojkotirati. Ker pa se Holivud še vedno ni »spametoval«, je filadelfijski kardinal Dougherty pozval k bojkotu vseh filmov. Vseh! Konec filma. Svoje je dodal tudi Svet za raziskavo filmov (Motion Picture Research Council), katerega častna podpredsednica je bila Sarah Delano Roosevelt, predsednikova mama, ko je objavil rezultate »sociološke« raziskave vpliva filmov na otroke – rezultati, pridobljeni s »hipnografom« (otroke so po ogledu filmov uspavali in potem merili vpliv), ki jih je izvajala Paynova fundacija, so bili katastrofalni. Filmi so bili škodljivi, kvarni, nevarni. Naslov knjige, ki jo je leta 1933 objavil Henry James Forman, ni puščal nobenega dvoma: »Our Movie-Made Children«. Filmi »delajo« otroke: otroci so zatrjevali, da ob gledanju gangsterskih filmov mislijo na to, kako bi postali gangsterji in kako bi koga oropali.

Nadškof Amleto Cicognani je svaril, da so filmi zločin proti nedolžni mladini in da jih je treba očistiti, detroitski monsignor Hunt in katoliške revije à la St. Leo in Queen's Work so sestavljali spiske filmov, ki da niso primerni za javno prikazovanje, medtem ko je Episkopalna filmska komisija pozivala banke, naj ne financirajo več filmov. A. H. Giannini je obljubil, da bo Bank of America financirala le čiste filme. Še celo rabin Goldberg je obsodil judovske producente, ki da s svojimi filmi sramotijo judovsko ljudstvo.

Komisijo za odnose s studii in Producentno razsodišče (Producers Appeal Board) so razpustili ter ju zamenjali z Uradom za produkcijski kodeks (Production Code Administration), ki so ga sicer še vedno financirali studii, ni pa več odgovarjal šefom studiev, ampak Haysovega uradu oz. Združenju ameriških filmskih producentov in distributerjev, s tem pa Wall Streetu in bankirjem, ki so filme kreditirali/financirali. Ali bolje rečeno: Producentno razsodišče je prej lahko preklicalo in zavrnilo odločitev Haysovega urada – zdaj je lahko odločitev Urada preklicalo in zavrnilo le Združenje. Toda Wall Street je dal jasno vedeti, da bo financiral le tiste filme, ki jih bo blagoslovil Urad. Pika.

Urad, ki je filme odobril ali pa tudi ne (»Seal of Approval«), je postal organ holivudske samoregulacije oz. samocenzure. Hays je vodenje Urada zaupal Josephu I. Breenu, nekdanjemu šefu Komisije za odnose s studii, ki je tako postal »papež filmske morale«, vatikanski odposlanec v Holivudu in dolgoletni soobliko-

valec holivudskih filmov, njihove estetike, njihove etike, njihove poetike.

Breen, fanatični antikomunist, ki je Urad vodil do leta 1954 (*»Komunistična propaganda je v filmih prepovedana«*) in ki je trdil, da so ga madžarski boljševiki nekoč obsodili na smrt, je formatiral in standardiziral holivudsko imaginacijo.

Toda standardizacija holivudske imaginacije, ki gledalcem ne sme »nižati moralnih standardov«, ki sme predstavljati le »korekne življenjske standarde« in ki se »zakonu – božjemu, naravnemu ali človeškemu – ne sme posmehovati«, je bila le del standardizacije studijskega sistema, potemtakem sistema, ki je standardiziral vse: produkcijo, distribucijo in prikazovanje, odnose med distributerji in prikazovalci, produkt, film in moralo. Film je bil le produkt med produkti – in Holivud je hotel, da bi bil ta produkt čist, kvaliteten, konzumen, konkurenčen, obče sprejemljiv. Holivud je hotel s Produkcijским kodeksom svoj produkt izboljšati.

Leta 1934 je bilo svobode, inventivnosti in kulturne revolucije konec. Breen je Produkcijški kodeks spremenil v *»diktaturo vrlin«*, kot je v knjigi *The Shattered Silents* pripomnil Alexander Walker. Svoje je kakopak dodala še Legija dostojnosti, ki se je na hitro prelevila v zelo vplivno moralno policijo, velik vpliv pa je imela tudi na Urad za produkcijški kodeks, ki ji je filme sproti dostavljal v presojo. Če je imela Legija pripombe, so filme porezali – če Legiji niso ustregli, je filmu pribila oznako *Condemned*. Če je filmu pribila oznako *Condemned*, ga je potem tudi javno obsodila, organizirala protestne shode in obenem pritisnila na prikazovalce, da filma niso vrteli. Legija je Uradu dodelila tudi svoje svetovalce, med katerimi je najbolj slovel oče John Devlin, šef losangeleške Legije dostojnosti. Legija in Urad sta delala vzajemno: Legija je Uradu jamčila podporo, Urad pa je Legiji jamčil vpliv.

Holivud se je moral prilagoditi – in pokristjaniti. Kapitalizmu ni uspelo strmoglaviti. Svoje uporniške impulze, svoj karnevalski nihilizem, svoje pijano pulziranje je moral zavreči, sterilizirati in strezniti, revolucijo pa odpovedati ter se spodviti v poz



Nisem angel

političnega agnostika in trobila novega moralnega konsenza – New Deal, Rooseveltovega evangelija. Bratje Marx so rušili le še opere in dirkališča.

Filmi demokracije niso več kritizirali, ampak so jo glorificirali. Policisti so postali heroji. Še več, James Cagney in Edward G. Robinson, bivša filmska gangsterja, sta v *Zveznih agentih* in *Kroglah ali kroglicah* igrala junaška policista. Policijski filmi so imeli vigilantske naslove: *Let 'Em Have It ... Muss 'Em Up ... Don't Turn 'Em Loose ... Show Them No Mercy*. Filmi, ki so bili posneti za mestno, urbano, svetovljansko publiko, so morali biti narejeni tako, da so bili sprejemljivi tudi za vas, za ameriški heartland, za Midwest. Holivud je moral biti sprejemljiv za vse. Nikogar ni smel užaliti – niti prizadeti. Depolitiziral se je, deseksualiziral in infantiliziral. Nobene lascivnosti več.

A po drugi strani, že Hays je poudaril, da skuša s svojimi zapovedmi zaščititi predvsem otroke, da skuša torej ustvariti kinematografijo, ki bo sprejemljiva za otroke, za tisto *»najbolj sveto stvar«* – *»the mind of child«*. Ni kaj: *»Above all is our duty to youth.«* Film mora biti otrokov učitelj – in njegov duhovnik. V najavni špici je odslej stal tudi napis: *»Ta film je odobril Urad za produkcijški kodeks Združenja ameriških filmskih producentov in distributerjev.«* To je bil uradni pečat Urada, njegov imprimatur.

Filmov, ki so nastali med letoma 1930 in 1934, po letu 1934 niso smeli več reprizirati, vsaj ne v izvorni, predBreenovi verziji. Vzemite le prvo verzijo *Malteškega sokola*: profane replike, »nizka« morala, ženska, ki sleče kimono in zleze v kad, in napis *»Ne moti«*, ki ga drži v roki privatni detektiv Sam Spade (Ricardo Cortez), so Breena tako zmotili, da je zahteval »čiščenje«. Nekateri so bili pod Breenom neprikazljivi. Ali natančneje, Breen je leta 1935 prepovedal 31 filmov, ki so nastali pred zategnitvijo oz. pred reafirmacijo Produkcijškega kodeksa, potemtakem pred 15. julijem 1934, med drugim tudi filme *Zgodba o Temple Drake*, *Otroški obraz*, *Vse to mu je zakuhalo ona*, *Mož z brazgotino*, *Cock of the Air*, *Načrt za življenje*, *To je torej Afrika*, *Ženska*, *Doktor Monica*, *Megla nad Friscom*, *Pesem pesmi*, *Topaze*, *Škandali Georgea Whita*, *Nisem angel* in *Škandal na Rivieri*.

Ironično, 14 filmov, ki so pristali na tem črnem spisku (*»class 1«*), je Breen pred tem – pred 15. julijem 1934 – odobril! V filmu *Doktor Monica* zdravnico (Kay Francis), ki ne more roditi, pokličejo, da pomaga pri porodu moževe ljubice. V *Megli nad Friscom* je Bette Davis tako divja, sebična, nestabilna in patološka, da jo na polovici filma ubijejo. V *Ženski* pa lastnica avtomobilske tovarne (Ruth Chatterton) z moškimi ravna tako, kot običajno z ženskami ravnajo direktorji in lastniki tovarn: moški so le njeni spolni sužnji. Po 15. juliju 1934 je bilo to nesprejemljivo. Ali kot je pripomnil Robert Sklar: *»Poslovne ženske so slabe, ženske, ki zavrnejo materinstvo, so še slabše, slabe ženske pa so najslabše.«* Vrniti se so morale v kuhinjo.

Le enemu s tega črnega spiska, *Manhattanski melodrami*, v kateri na smrt obsojeni gangster (Clark Gable) junaško krene na zadnji sprehod, je dovolil repriziranje, toda šele po drastični reviziji. Tudi *Klondike Annie*, muzikal z Mae West, so morali naj-



Jutranja slava

prej drastično »devulgarizirati«. Nobenih obscenosti, nobenega »love talka«, nobenega pettinga.

Ana Karenina: Greta Garbo ne sme imeti nezakonskega otroka, lahko pa se na koncu vrže pod vlak. Logično. Saj je prešuštvovala. Prešuštvo je bilo dovoljeno, če je bila kazen huda.

Slepa ulica: izpostavljanje ekonomske neenakosti, socialnega determinizma, prostitucije, sifilisa, vulgarnega uličnega žargona, nasmetene reke in sindikalne organiziranosti delavcev ni prišlo v poštev, pa tudi število strelov, ki pokončajo Baby Face Martina, so omejlili na dva.

Črni bes: zgodbo o težkih delovnih pogojih ameriških rudarjev je bilo treba zmehčati in relativizirati (češ delovni pogoji so se v zadnjih letih občutno izboljšali).

Breen kritik razgledniške vizije ameriškega sna ni več toleriral. *Pohlep*, *Zlata mrzlica* in *Množica*, ki so ameriški sen jezili v 20. letih, so bili le še stvar neurejene preteklosti. *Tiste tri*: lezbištvo je bilo treba eliminirati. Leta 1938 je sicer dovolil repriziranje eposa *Na zahodu nič novega*, toda najprej so morali izrezati sporni ljubezenski prizor, ki so ga morali pred repriziranjem izrezati tudi iz filma *Zbogom, orožje*. Producent Walter Wanger je protestiral, češ da zdaj, pod Produkcijским kodeksom, filmi sploh ne morejo več prikazovati modernega sveta, medtem ko je Združenje scenaristov svarilo, da ne morejo več prikazovati vsakdanjega življenja, a ni pomagalo. Breen, ki je svoje »popravke« pogosto pošiljal v zadnjem trenutku, tik pred začetkom snemanja, je v

prvih štirih letih od producentov zahteval več kot 100.000 posegov. In jih dobil: če scenarija ni odobril, banke niso kreditirale filma. Pika.

Sam Wood je v *Norčijah v operi* in *Dnevu na dirkah* zreduciral in umiril brate Marx – manj je bilo anarhije, več je bilo glasbenih točk, ki so bile tudi daljše kot prej. Filmi so se umirili – z njimi pa tudi žanri, replike in fatalke. Ogenj je ugasnil. Jean Harlow so zapeli do vratu, Clark Gable si je oblekel majico, showgirls v muzikalih niso bile več tako radodarne, James Cagney, še včeraj gangster, je začel preganjati gangsterje – če pa je že ravno igral gangsterja, potem je umrl strahopetno, niti malo heroično, povsem deglorificirano.



Vzgoja otroka



Beli zombi

Hollywood so očistili. In Ameriko tudi: Johna Dillingerja, Baby Face Nelsona in duo Bonnie & Clyde so likvidirali, Al Capone in Machine Gun Kelly sta pristala na Alcatrazu (okej, Capona so potem selili iz zapora v zapor). Ko so *King Konga* leta 1938 re-prizirali, so ga povsem porezali. Filmi so pač morali izpolnjevati pogoje, ki jih je nalagal Produkcijski kodeks iz leta 1930.

Produkcijski kodeks je leta 1934 dobil sicer nekaj amandmajev, ki pa so urejali predvsem prikazovanje nasilja v filmih – gangsterje, orožje, ugrabitve, umore. Gangster v filmu ni smel več ubiti policajca. Vse je bilo regulirano. Mae West je odšla. Jean Harlow, pojem te dobe, seks bomba, ki ni nosila spodnjega peri-



Otok izgubljenih duš

la, pa je umrla leta 1937 – zgnila je. Simbolično. Sečevod se ji je preprosto zagnojil. Kot v knjigi *The Whole Equation* pravi David Thomson: »Ni mogla več urinirati. Odpadki so se nabirali v njenem telesu. Obiskovalci so to lahko zaznali v njenem zadahu in na njeni koži. Razvil se je nefritis. Slovita lepota je gnila. Telo in lobanja sta ji zaradi vse tiste zadržane tekočine zatekla. Njena smrt je bila srhljivo, grizljivo nasprotje njene bleščeče podobe.« Stara je bila šele 26 let. Zamenjala jo je Shirley Temple. Stara je bila 6 let. Ženske so še tu in tam prekrizale noge, toda le toliko, da je bilo zanimivo. In nič več.

Vsi filmski studii so morali Uradu vnaprej predložiti sižeje in scenarije. Breen je povedal, kaj je treba spremeniti, popraviti ali pa izločiti – in to je bilo treba potem storiti. Brez ugovorov. Brez debate. Brez besed. To niso bili več predlogi kot nekoč, ampak ukazi. Zapovedi. Filmov, ki so bili brez Breenovega certifikata, niso smeli prikazovati. Kdor jih je prikazoval, je bil kaznovan. Plus: veliki studii so njegove dvorane bojkotirali – in tega si prikazovalci niso mogli privoščiti.

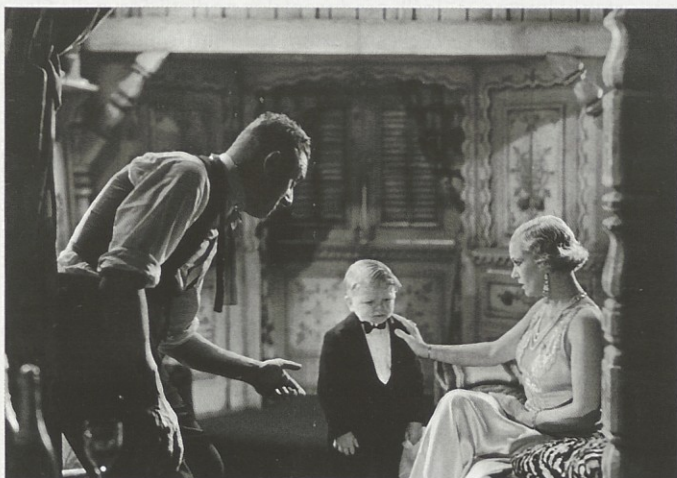
Filmi, ki so bili posneti pred letom 1934, so bili zrcalo depresije in nereda – filmi, ki so bili posneti po letu 1934, so morali biti znak nove homogenizacije in unitarizacije Amerike, zrcalo novega optimizma, reda in New Deala, tega amalgama državnega reguliranja in intervencionizma. Filmi, ki so bili posneti pred letom 1934, so bili vizije dereguliranega sveta – filmi, ki so bili posneti po letu 1934, so bili vizije reguliranega sveta, vizije sveta kot ga vidi Produkcijski kodeks, ki ga je Breen itak videl kot »sistem vrednot«. Film *Mi, ki smo mladi*, v katerem fant in punca – John

Shelton in Lana Turner – ostaneta brez dela, bi leta 1933 izgledal povsem drugače, kot pa je izgledal leta 1940.

Spencer Tracy je v *Dantejevem Peklu*, posnetem leta 1935, igral Jima Carterja, brezposelnega fanta, ki končno dobi službo – pri karnevalski postavitvi Dantejevega *Pekla*. Predstava zelo uspe, kar ga socialno dvigne, tako da postane do drugih grob, krut in brezobziren – misli le še nase. Jim postane tipični kapitalistični grešnik. Ko ga potem potegne v pravo, živo, dejansko vizijo Dantejevega *Pekla*, kjer ga doleti kazen za grehe, ugotovi, da je skrajni čas, da se spremeni v solidarnega, sočutnega humanista, v Rooseveltovega »socialista«.

Nekaj podobnega se je zgodilo v prvi holivudski verziji *Dantejevega Pekla*, ki jo je leta 1924 posnel Henry Otto in v kateri se je spreobrnil krut, trdosrčen, aroganten poslovnež (Ralph Lewis). Tudi njega potegne v pravo, živo, dejansko vizijo Dantejevega *Pekla*, ki je kakopak razlog, da se spreobrne: ta unikatni, šokantni, kontroverzni, agonični, morasti, orgiastični petminutni prizor *Pekla*, v katerem gola telesa skačejo z gorečih pečin, se krotovičijo v obliki dreves, visijo nad zakajenimi prepadi, izginjajo pod nagrobniki in sizifovsko omagujejo pod orjaškimi skalami, so sicer vključili tudi v verzijo s Tracyjem, toda ni bil holivudski original, saj naj bi ga de facto »ukradli« nekemu neznanemu, očitno izgubljenemu evropskemu filmu. In ker je bil v enem kosu, so ga lahko brez problema izrezali, ko je Breen oznanil, da te – sicer atletske grajene, olimpijske, riefenstahlske – golote ne bo trpel. Seksa je bilo le še toliko, kot ga je bilo med Fredom Astairom in Ginger Rogers, ki sta postala pojem druge polovice 30. let.

Produkcijjski kodeks je bil antimoderen, vrnitev k tradiciji, konservativnosti in družinskim vrednotam. Zapel je zadrge, oblekel plesalke, izobčil simpatiziranje z grehom, zlom in maliki. Produkcijjski kodeks – ta ideološki projekt, ta oblika cenzure – je postal »estetski projekt«, kot sta opozorila Vito Zagario (Forbidden – Censorship and Desire Before and After the Code) in Robert Sklar (I Never Want to See That Factory Again – Hollywood's Banned Films in Comparative Context).



Spake



Kroglice ali kroglice

Je pa res, da je že Hays poudaril, da je Produkcijjski kodeks koncipiral kot »filmski scenarij«. Kot v knjigi *The Genesis of the Production Code* pravi Richard Maltby, je imel Hays Produkcijjski kodeks za formulacijo filmske etike in filmske filozofije – za korpus filmskih principov. Za korpus napotkov za snemanje filmov. Produkcijjski kodeks, holivudska verzija Aristotelove Poetike, je postal literarna predloga, po kateri so snemali filme. Temelj filmov.

Ko je Breen govoril, da mora film vsebovati »kompenzacijske moralne vrednote«, da mora biti potemtakem v filmu toliko dobrega, da odtehta zlo, je zvenelo tako, kot da govori o »katarzi«. Ali kot je rekel scenarist Herman Mankiewicz: »*Negativec se lahko daje dol, s komer hoče, goljufa, krade, bogati in teži lahko, kolikor hoče. Le na koncu ga moraš ubiti.*« Negativci so se imeli bolje kot goody guys.

Breen, »Hitler of Hollywood«, ljubljenec papeža Pija XI (ki ni mogel prehvaliti Produkcijjskega kodeksa), na srečo ni bil ravno fanatični, zakompleksani katoličan, ampak tudi cinefil, še več, »izvrsten script doctor«, kot v knjigi *The Dame in the Kimono* pravita Leonard J. Leff in Jerold L. Simmons: imel je živ smisel za film, razumel je filmsko govorico, bil je odličen pripovedovalec, izvrsten manipulator zgodb.

Leta 1934 je Holivud prešel v svoje klasično obdobje – zlato obdobje. Ko je Roosevelt prišel v Belo hišo, je sklenil, da bo rešil kapitalizem. In če je hotel rešiti kapitalizem, je moral najprej rešiti moralo. Ko je rešil moralo, je rešil kapitalizem. Ekonomija se je pobrala. In tudi obisk se je povečal – že takoj leta 1935. Leta 1929 si je filme tedensko ogledalo 80 milijonov Američanov, leta 1930 90 milijonov, leta 1931 75 milijonov, leta 1932, 1933 in 1934 pa le še po 60 milijonov, toda leta 1935 si jih je ogledalo že 65 milijonov, toliko kot leta 1936 – in potem je obisk le še rasel. Med 2. svetovno vojno – v letih 1941, 1942, 1943, 1944 in 1945 – si je filme tedensko ogledalo po 85 milijonov Američanov.

Op. ured: Izvirne naslove citiranih filmov v obeh delih eseja najdete v abecednem seznamu na *Ekranovi* spletni strani v rubriki Iz tiskane izdaje.