

They Call These The Careless Years, But I Know They're Wrong!

Zelfcensuur in de jaren '50 in Hollywood door middel van de *Production Code* in *clean teen* THE CARELESS YEARS



Naam: Tess Voormeulen
Studentnr: 3845508
Datum: 23/01/2015
Docent: Kathleen Lotze

Opleiding: Taal en Cultuurstudies
Studiejaar: 2014-2015
Werkgroep: 1: Film
Blok: 2

Abstract

De jaren '50 waren voor Hollywood en het Amerikaanse publiek een tijd van veranderingen en dubbelzinnigheden. Jongeren hadden voor het eerst meer te besteden, wat als gevolg had dat zij een belangrijke doelgroep werden voor de filmindustrie en een eigen subcultuur gingen vormen. Deze subcultuur kwam onder andere naar voren in de opkomst van de *clean teen*. Deze films waren gericht op tieners, maar moesten ook geschikt gevonden worden door volwassenen. Dit had als gevolg dat er door de *Production Code Administration* extra streng werd gecontroleerd op de *clean teen*.

In de jaren '50 brokkelde de macht van de *PCA* af, maar het toezicht op de *clean teen* werd niet minder. Omdat er juist op dit genre strenger werd gelet heb ik onderzoek gedaan naar de manier waarop mogelijke zelfcensuur naar voren komt in de *clean teen* *THE CARELESS YEARS* (Arthur Hiller, 1957). Deze film gaat thematisch in op een onderwerp dat moeilijk te rijmen was met de *code*, namelijk het hebben van seks voor het huwelijk. Ik heb een close reading filmanalyse uitgevoerd waarbij ik zowel naar de narratologie als de stijl heb gekeken en deze vervolgens heb gekoppeld aan elementen uit de *code*.

Uit deze analyse is gebleken dat er met name op het dialoog mogelijk censuur is toegepast terwijl de impliciete boodschap toch naar voren komt door de combinatie van dialoog en bepaalde beeldelementen. Er lijkt continu sprake te zijn van een dubbele laag die ook naar voren komt in de culturele context waarin de film is geproduceerd. In deze tijd werden tieners geconfronteerd met tegenstrijdige moralistische boodschappen. Het in stand houden van deze dubbele laag verschaft de *clean teen* echter een sterke economische positie binnen Hollywood, omdat zowel ouders als tieners worden aangesproken.

Inhoud

Inleiding	3
Censuur en de Tieners	3
Tieners en de film	6
Methode en opbouw	7
1. Ontwikkeling Zelfcensuur en de <i>Clean Teen</i>.....	8
1.1. Opkomst en Ontwikkeling Censuur	8
1.2. De <i>Clean Teen</i>	10
2. THE CARELESS YEARS: Tienerliefde en Moraliteit.....	12
2.1. Analyse: Censuur in THE CARELESS YEARS.....	13
3. Culturele Context: Dubbele Betekenissen.....	23
Conclusie	27
Bibliografie.....	29
Bijlagen	30
1. Schema Filmanalyse: THE CARELESS YEARS	30
2. Schema: Punten <i>Production Code</i> met betrekking tot de <i>Clean Teen</i>	31
3. Scènelijst	33

Inleiding

"The teenpic, then, begins around 1955, a product of the decline of the classical Hollywood cinema and the rise of the privileged American teenager."

- Thomas Doherty¹

Gedurende de jaren '50 maakte Hollywood veel veranderingen door. Het gedrag van bioscoopbezoekers veranderde, het studiosysteem verdween en de jeugdcultuur kwam op.² Daarnaast begon de zelfcensuur door de *Production Code Administration (PCA)*, die al vanaf de jaren 30 werd toegepast, in het geding te komen door de opkomst van *independents* en de *rock 'n' roll* als subcultuur. Naast de rebellerende studio's en *rock 'n' roll* kwam halverwege het decennium ook de *clean teen* als tienergenre op. Deze films waren gericht op tieners, maar stonden nog steeds onder strenge censuur vanuit de *PCA*.³ Als gevolg hadden deze films een sterk moralistisch karakter en waren ze geschikt voor zowel de tiener als de ouders. In een tijd waarin de *PCA* openlijk werd bevochten door de grote studio's alsmede de *independents* kon zij haar invloed op wat de jeugd te zien kreeg deels behouden door de *clean teens* onder strengere toezicht te plaatsen.⁴

Juist omdat de *clean teens* onder dit strengere toezicht vielen vraag ik mij in dit onderzoek af op welke manier de zelfcensuur in de *clean teen* naar voren komt en hoe dit te koppelen is aan de culturele context van de jaren '50 in Hollywood.

Censuur en de tieners

Uitgaande van het idee dat een film iets kan zeggen over de culturele context waarin deze is geproduceerd, kunnen aan de hand van de bevindingen van mijn onderzoek uitspraken worden gedaan over de culturele context met betrekking tot censuur en de *clean teen*. David Bordwell stelt hierover dat het analyseren van vorm en stijl van een specifieke film inzicht kan geven in patronen die vervolgens gekoppeld kunnen worden aan de culturele omstandigheden van de film.⁵ In 1994 stelt Gregory D. Black in zijn

¹ Thomas Patrick Doherty, *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Boston: Unwin Hyman, 1988: 181.

² Kristin Thompson, and David Bordwell, "American Cinema in the Postwar Era, 1945-1960." In *Film History: An Introduction*, 3rd ed., 300-301.

³ Thomas Patrick Doherty, *Teenagers and Teenpics*: 184-186.

⁴ Ibidem.

⁵ David Bordwell, "Poetics of Cinema." In *Poetics of Cinema*, New York: Routledge, 2008, 18-22.

boek *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies* het volgende over de invloed van censuur in Hollywood:

Censorship is a key ingredient in understanding how films were made during the studio era, and is vital in any analysis of their content of structure. From the early 1930's to the mid-1960s, every story considered, script written, and film produced was subjected to a thorough cleansing by industry censors before reaching the screen.⁶

Uit deze uitspraak blijkt dat de zelfcensuur een grote invloed heeft gehad op de manier waarop films zijn uitgebracht binnen de periode dat de *PCA* actief was. Bordwell stelt dat er niet simpelweg een direct verband kan worden gelegd tussen een film en zijn culturele omstandigheden, maar er een bepaalde context nodig is:

...causal explanation in poetics can best proceed in steady steps, moving from the artwork to the proximate conditions of production (agents, institutions, and communal norms and practices). These in turn may be influenced by both immediate social causes and longer-term preconditions...⁷

De invloed van de *PCA* is dus relevant in het onderzoeken van de directe culturele omstandigheden van de tijd waarin *THE CARELESS YEARS* is geproduceerd.

Zoals ik eerder aangaf, stelt Thomas Doherty dat de *clean teen* onder extra streng toezicht stond vanuit de *PCA*. Hoewel de *production code* gedurende de jaren '50 openlijk werd bevochten door zowel de grote studio's als de *independents* gold dit volgens Doherty niet voor makers van de *clean teens*.⁸

...exploitation moviemakers who specialized in teenpics were a conservative and timorous lot, far less willing than the Hollywood establishment to challenge the Production Code. [...] In fairness to them, the timidity of teenpic producers was probably a result of the fact that their films were held to stricter accountability than the fashionably risqué 'prestige' projects of the big studio's.⁹

⁶ Gregory D. Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, New York: Cambridge University Press, 1994, 5.

⁷ David Bordwell, "Poetics of Cinema.", 32.

⁸ *Clean teens* konden zowel *independents* als studiofilms zijn. Doherty stelt echter dat zij als genre en onderdeel van de tienerfilm strenger werden beoordeeld door de *PCA*. Het is voor de *clean teen* dus minder relevant of de producent onderdeel was van de MPPDA, er was hoe dan ook sprake van een strenger toezicht vanuit de *PCA*.

⁹ Thomas Patrick Doherty, *Teenagers and Teenpics: 186-187*.

Beïnvloed door instituten zoals de *Legion Of Decency* leefde binnen de *PCA* het idee dat tieners beschermd moesten worden tegen negatieve invloeden vanuit populaire media zoals de film.¹⁰ Door de opkomst van de tiener als subcultuur werden genres zoals de *rock 'n' roll* enorm populair, zowel in de film als de muziek. Met name het *rock 'n' roll* genre bracht echter negatieve connotaties met zich mee. Zo kwam bijvoorbeeld het idee van de *juvenile delinquent*, de criminele tiener, op. Deze gaf *rock 'n' roll* een negatief imago tegenover bezorgde ouders.¹¹ Ronald Cohen stelt hierover dat de behoefte van ouders om de jeugd te controleren extra groot was in de jaren '50, omdat er zoveel veranderingen plaatsvonden.¹² Door dat tieners na de tweede wereldoorlog meer tijd en geld hadden te besteden kwamen zij sneller in contact met de groeiende consumptiemaatschappij. Daarbij had de filmindustrie volgens Wini Breines zeer veel invloed op tieners, met name wanneer het ging om ideeën over sociale verhoudingen en relaties.¹³ Deze invloed van de populaire media op tieners riep bij ouders de angst voor rebellie op, waardoor de tienertijd aan het begin van de jaren '50 werd gezien als een sociaal probleem. Tieners zouden buiten de maatschappij vallen waardoor het contact met de volwassenen verloren raakte. Daarom grepen ouders zelfs naar zelfhulpboeken over hoe om te gaan met hun tienerkinderen.¹⁴ Deze angst bleek dan ook een broedplaats voor de behoefte de populaire media die gericht was op tieners te censureren.

Juist omdat de *clean teen*, in tegenstelling tot de *rock 'n' roll*, extra toezicht vanuit de *PCA* genoot vind ik het interessant om de zelfcensuur die in de *clean teen* naar voren komt te onderzoeken. Zowel van de *rock 'n' roll* als grote producties die niet per definitie op tieners werden gericht is bekend dat er tegen de *production code* werd ingegaan. Doherty stelt dan ook dat de *clean teens* geen relevante rol speelden in de strijd tegen censuur. Het feit dat het genre echter onder strenger toezicht stond kan juist betekenen dat de *clean teen* inzicht kan geven in de mogelijke manier waarop de *PCA* nog wel zeggenschap had. Doherty stelt namelijk ook dat het genre qua populariteit niet onder

¹⁰ De *Legion of Decency* was een christelijke organisatie die de inhoud van films beoordeelde op christelijke normen en waarden en hiermee veel invloed uitoefende op de *PCA*.

¹¹ Kristin Thompson, and David Bordwell. "American Cinema in the Postwar Era, 1945-1960." In *Film History: An Introduction*, 3rd ed, 2010, 301.

¹² Ronald D Cohen, "The Delinquents: Censorship and Youth Culture in Recent U. S. History." *History of Education Quarterly* 37, no. 3 (1997), 251

¹³ Wini Breines, *Young, White, and Miserable: Growing Up Female in the Fifties*, Chicago: University of Chicago Press, 1992, 101.

¹⁴ Ronald D Cohen, "The Delinquents: Censorship and Youth Culture in Recent U. S. History.", 254-256.

deed voor de *rock 'n' roll*.¹⁵ Dit zou betekenen dat de *PCA* via de *clean teen* nog wel degelijk invloed had op wat de Amerikaanse tiener gedurende de jaren '50 te zien kreeg.

Tieners en de film

Thomas Doherty beschrijft de *clean teen* als een film die specifiek gericht is op tieners, maar een morele boodschap meedraagt die volgens ouders geschikt zou zijn. De *clean teens* bevatten geen jeugddelinquenten en *rock 'n' roll*. Hoofdpersonages binnen de *clean teens* zijn (vaak rijke) tieners die zich bezighouden met school, hun ouders, liefde en vrienden. De films spelen zich vaak af op een Amerikaanse *High School*.¹⁶ De Amerikaanse middenklasse speelt een grote rol in de *clean teen* en wordt dan ook nadrukkelijk vertegenwoordigd. Hoewel controversiële thema's die interessant kunnen zijn voor de tiener (zoals drugsgebruik, tienerzwangerschap, en seks) niet worden vermeden, ligt de nadruk op het overbrengen van een moralistisch juiste boodschap. De protagonisten, uiteraard tieners, zijn onschuldige kinderen die zichzelf hooguit in een slechte situatie kunnen bevinden.¹⁷

THE CARELESS YEARS sluit goed aan bij deze definitie van de *clean teen*. De protagoniste is een intelligent en braaf meisje uit een welgesteld gezin. De mannelijke protagonist komt uit een arbeidersgezin, maar is met dezelfde, welgestelde, normen en waarden opgevoed. De twee tieners bevinden zich vervolgens in een situatie die hun normen en waarden op de proef stelt. Uiteindelijk brengt de film een sterk moralistische boodschap over.

Ondanks deze boodschap werd de film in Memphis gebannen door censoren. Volgens een artikel uit *Motion Picture Daily* uit 1957 werd er op basis van de trailer geklaagd door bioscoopgangsters, waardoor de film uiteindelijk niet getoond werd in Memphis.¹⁸ Hoewel het script dus blijkbaar wel door de *PCA* werd goedgekeurd riep de uiteindelijke film toch negatieve reacties op bij het publiek. Het feit dat de film enerzijds goed past in Doherty's beschrijving van de *clean teen* als film met een sterk moralistische boodschap, maar toch reacties oproept over de schokkende inhoud maakt het een interessante casus voor mijn onderzoek. Wanneer er een film onder toezicht van

¹⁵ Thomas Patrick Doherty, *Teenagers and Teenpics*, 187.

¹⁶ *Ibid.*, 188-189.

¹⁷ *Ibid.*, 192.

¹⁸ Quigley Publishing Co. "UA's 'Street' and 'Years' are Banned in Memphis." *Motion Picture Daily* 82 (1957): 409.

de *PCA* wordt uitgebracht met een thema dat schokkend kan zijn voor het publiek, is het aannemelijk dat er zelfcensuur is toegepast.

Methode en opbouw

Om mijn vragen te beantwoorden zal ik *THE CARELESS YEARS* analyseren aan de hand van een close reading van de film. Ik heb er voor gekozen om de hele film te bekijken en geen specifieke scènes uit te kiezen, omdat in de *code* vaak staat beschreven dat bepaalde onderwerpen alleen getoond of behandeld mogen worden wanneer deze belangrijk zijn voor het plot of karakterontwikkeling van de personages. Het is dus belangrijk om de scènes te analyseren in verhouding tot het plot en tot elkaar. Omdat het echter niet haalbaar is om de gehele film tot in detail te analyseren heb ik mijn casus op een andere manier afgebakend. Ik heb een overzicht gemaakt van de punten uit de *code* die van toepassing zijn op de *clean teen*, en een schema met analytische tools die ik heb samengesteld aan de hand van het boek *Film Art* van Bordwell & Thompson (zie bijlagen).¹⁹ Een aantal door mij ontwikkelde standaardvragen (eveneens te vinden in de bijlage) zullen daarbij als leidraad dienen. Deze vragen zijn gebaseerd op de analysetechnieken die Bordwell en Thompson in *Film Art* beschrijven en gaan in op narratologische aspecten en stijl. Het doel van de vragen is het herkennen van patronen die zijn te relateren aan de *production code*. In hoofdstuk 2 zal ik gedetailleerder ingaan op de methode die ik gebruik bij het uitvoeren van de filmanalyse.

De historische context van de *clean teen*, alsmede de ontwikkeling en stand van zaken omtrent (zelf)censuur zal ik in hoofdstuk 1 geven. Na het uitvoeren van de analyse van *THE CARELESS YEARS* aan de hand van de *production code*, in hoofdstuk 2, plaats ik mijn bevindingen in hoofdstuk 3 in de culturele context van Hollywood in de jaren '50 door ze te koppelen aan relevante literatuur.

¹⁹ Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*, 9th ed. New York: McGraw-Hill, 2010.

1. Ontwikkeling Zelfcensuur en de *Clean Teen*

De jaren '50 worden over het algemeen omschreven als een periode waarin de zelfcensuur begon af te brokkelen. De *clean teen* werd in deze periode echter nog wel onder strenger toezicht geplaatst. De ontwikkeling van de censuur op de film en de *clean teen* als genre kan hier meer inzicht in geven en verschaft een context voor mijn casus.

1.1. Opkomst en Ontwikkeling Censuur

Met het ontstaan van de film als medium ontstond ook de angst voor de invloed die film zou hebben op haar toeschouwers. Door de realistische weergave van intieme momenten tussen mensen kon het publiek makkelijk bereikt worden. Daarnaast werden er in de film vaak religieuze culturele tradities bekritiseerd. Dit riep al snel grote weerstand op bij christelijke instanties en belangenorganisaties.²⁰ Omdat de film een vorm van entertainment was die relatief goedkoop bezocht kon worden was hij toegankelijk voor alle lagen van de samenleving. Hierdoor vreesden met name christelijke instanties en vrouwenorganisaties dat de invloed op de moraal van de Amerikaanse burger ver zou reiken. Zij voerden dan ook grote druk uit op de overheid om censuur toe te passen op de film. Zo trachtten zij de zwakkere medemens, zoals kinderen en immigranten, te beschermen tegen het medium.²¹

Als gevolg van deze druk werd in 1907 in California de eerste wettelijke censuur op film ingevoerd. In het daaropvolgende jaar werden de licenties van alle New Yorkse *Nickelodeons* ingetrokken.²² Al snel volgden meerdere staten met het invoeren van staatscensuur. Deze vorm van censuur droeg bij aan het negatieve imago van de filmindustrie. De film werd gezien als immoreel medium van de lage klasse en de industrie had zelf geen controle over de inhoud op moralistisch gebied. Om de controle over haar imago terug te winnen moest de filmindustrie zelf met een tegenreactie komen. Met deze intentie werd in 1922 de *Motion Picture Producers and Distributors Association* opgericht.²³ Voorman Will Hayes had als doel het imago van de filmindustrie

²⁰ Laura Wittern-Keller, *Freedom of the Screen: Legal Challenges to State Film Censorship, 1915-1981*, Lexington, Ky: University Press of Kentucky, 2008, 2.

²¹ Ibid., 1-3.

²² Ibid., 23., Nickelodeons waren kleine bioscopen waar de hele dag door films uitgezonden werden. De naam *Nickelodeon* komt van het feit dat een kaartje een *nickel* (vijf cent) kostte.

²³ De *Motion Picture Producers and Distributors Association* (MPPDA) was een samenwerking tussen de grote Hollywood studio's: Walt Disney Studios, United Artists, Paramount Pictures,

te verbeteren en een oplossing te vinden voor de impact van de staatscensuur. Hiertoe ontwikkelde Hays de *Don'ts and Be Carefuls*. Dit waren richtlijnen die door filmproducenten gevolgd kon worden. Op deze manier konden zij de staatscensuur vóór zijn, omdat het duidelijk was waarop zij moesten letten. De *Don'ts and Be Carefuls* hielpen, maar waren niet verplicht om te volgen. Dit veranderde toen Hays de *Production Code Administration (PCA)* in het leven riep.²⁴

In 1929 werd de eerste versie van de *production code* geschreven door priester Daniel J. Lord en uitgever Martin J. Quigley. De *code* werd een jaar later officieel aangenomen door de MPPDA.²⁵ In 1934 werd de *Production Code Administration (PCA)* opgericht. De *administration* was verantwoordelijk voor nationale zelfcensuur vanuit de filmindustrie. Deze bleef in verschillende vormen bestaan tot 1968, en heeft significante invloed gehad op alle Hollywoodfilms die onder de zelfcensuur zijn uitgebracht.²⁶ De *PCA* is echter niet altijd even invloedrijk geweest. Gedurende de jaren '50 werd zij open bevochten door de grote Hollywoodstudio's en verminderde de invloed drastisch.²⁷

In 1948 werd door het hooggerechtshof in de *Paramount Decision* besloten dat de grote studio's die de filmindustrie domineerden geen verticale integratie meer mochten toepassen.²⁸ Zij moesten hun bioscopen verkopen en mochten geen gebruik meer maken van *block booking*.²⁹ Bijgevolg werd het succes van elke uitgebrachte film afhankelijk van de film zelf, en kon een eventueel verlies niet opgevangen worden door één groot succes van een andere film. De grote studio's werden op deze manier gedwongen minder vaak films te produceren en meer geld te steken in kwaliteitsfilms. De *Paramount Decision* was een directe oorzaak voor het afbrokkelen van het studiosysteem. Samen met onafhankelijke bioscopen gaf dit ruimte voor de groei van *independents*.³⁰ Kleine producenten kregen de ruimte om films te produceren die getoond konden worden in

20th Century Fox, Universal Studios en Warner Bros. Sinds de oprichting is deze samenstelling regelmatig veranderd.

²⁴ Leonard J. Leff and Jerold Simmons, *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*, 2nd ed, 8-11.

²⁵ Laura Wittern-Keller, *Freedom of the Screen*, 22-89.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Kristin Thompson, and David Bordwell. "American Cinema in the Postwar Era, 1945-1960.", 301.

²⁸ Verticale integratie betekent kortgezegd dat de studio's invloed hadden over het hele proces dat de film doormaakte: de productie, distributie en het tonen van de film.

²⁹ *Block Booking* houdt in dat een studio meerdere films in één keer verkoopt aan een bioscoop, als een pakket. Op deze manier kon het succes van één film waar meer geld in was gestoken het mogelijke verlies van de overige films opvangen. Als gevolg daarvan lag er minder druk op de kwaliteit van de individuele films.

³⁰ Kristin Thompson, and David Bordwell. "American Cinema in the Postwar Era, 1945-1960.", 300.

bioscopen. Daarnaast genoot de filmindustrie groeiende concurrentie van de radio en televisie, waardoor bezoekers minder vaak bioscopen bezochten en bewuster omgingen met de keuze van de film die zij wilden zien.³¹ Doordat de bioscopen niet langer eigendom waren van de studio's en zij een kieskeuriger publiek kregen werden er steeds vaker films getoond van *independents* die niet goedgekeurd waren door de PCA.³² Producenten van de *independents* waren geen onderdeel van de MPPDA, waardoor zij niet gedwongen werden de zelfcensuur vanuit de PCA toe te passen.

1.2. De Clean Teen

De periode na de tweede wereldoorlog was er in Amerika een van welvaart. Dit had tot gevolg dat er meer gespendeerd kon worden aan luxe producten en entertainment. Daarnaast hadden Amerikaanse tieners voor het eerst ook geld te besteden.³³ Omdat tieners dit onder andere besteedden aan films, werden zij in de jaren 50 ook voor het eerst een relevant onderdeel van het bioscooppubliek. In tegenstelling tot hun ouders, die kritischer kozen naar welke films zij gingen, bezochten tieners films in grote getale.³⁴ Daarom werd het voor de filmindustrie rendabel om tieners te benaderen als specifieke doelgroep. Dit ging niet vanzelf, aangezien de filmindustrie grote concurrentie had van de televisie. Dit ging samen met de tiener als doelgroep in de muzikindustrie. De nieuw verkregen vrijheden van de jaren 50 resulteerden in de opkomst van de jeugdcultuur. Muziek en film vonden elkaar in het populaire *rock 'n' roll* genre.³⁵

De *clean teen* werd halverwege de jaren '50 in het leven geroepen als tegenreactie op de rebelse thema's die werden aangehaald in andere sub genres. Waar *rock 'n' roll* films verbonden werden aan jeugddelinquentie moest de *clean teen* de juiste moraal overbrengen. Doherty omschrijft de *clean teen* dan ook als *Teen-targeted, parent approved*.³⁶ Deze dubbele intentie zorgde voor een paradox. Hoewel de *clean teens* een voorbeeld trachtten te zijn voor de heilzame tiener die niet veel problemen had, moest ook de vrije tiener van de jaren '50 worden aangesproken. Als gevolg werden er thema's

³¹ Ibid., 300-301.

³² Kristin Thompson, and David Bordwell. "American Cinema in the Postwar Era, 1945 1960.", 300.

³³ Ronald D Cohen, "The Delinquents: Censorship and Youth Culture in Recent U. S. History." 252-254., Het idee van de tiener of adolescent als levensfase is in Amerika ontstaan in de jaren 20. Ook dit was een tijd van welvaart en entertainment. De beurskrach en oorlog hebben deze ontwikkeling stopgezet tot aan de jaren '50.

³⁴ Thomas Patrick Doherty, Teenagers and Teenpics, 64.

³⁵ Kristin Thompson, and David Bordwell. "American Cinema in the Postwar Era, 1945 1960." 300-302.

³⁶ Thomas Patrick Doherty, Teenagers and Teenpics, 188.

aangehaald die relevant waren voor de tienertijd.³⁷ Deze thema's bevatten daarmee ook onderwerpen, zoals seks voor het huwelijk en zwangerschap, die moeilijk waren te combineren met de hoge moraal waaraan de *clean teen* moest voldoen. Doherty stelt hierover dat films met deze thema's vaak werden voorgedaan als films die de tiener moesten waarschuwen, om zo het moralistische karakter niet te verliezen.³⁸ Naar ouders toe werd het idee van de *cautionary tale* sterk benadrukt, terwijl tieners gelokt werden met herkenbare onderwerpen. Op deze manier kregen ouders het idee dat het veilig was hun kinderen de films te laten bezoeken. Deze combinatie bleek aan te slaan bij een groot publiek.

Net zoals bij de *rock 'n' roll* films werd de doelgroep, de tiener, niet alleen aangesproken via de bioscoop maar ook via de radio. De *clean teens* hebben meerdere sterren, zoals Pat Boone en Doris Day, voortgebracht die het qua populariteit niet onder deden voor de *rock 'n' roll* sterren. Mede door de populariteit van het genre en het moralistische karakter werd er volgens Doherty streng toezicht gehouden vanuit de censoren. Hoewel de invloed van de censoren dreigde af te nemen gedurende de jaren '50 was dit voor de *clean teen* niet het geval. Makers van de *clean teens* leken hierbij ook minder geneigd om de censoren te bevechten, aangezien de druk op de *clean teen* groter was dan die op andere genres.

³⁷ Ibid., 181.

³⁸ Thomas Patrick Doherty, *Teenagers and Teenpics.*, 194.

2. THE CARELESS YEARS: Tienerliefde en Moraliteit.

Om een antwoord te kunnen geven op de vraag op welke manier censuur terug te zien is in THE CARELESS YEARS, gebruik ik een overzicht van regels uit de *production code* zoals deze werden toegepast in de jaren '50 en welke relevant zijn voor het onderzoeken van de *clean teen*. Ook dit overzicht is terug te vinden in de bijlagen. In het overzicht zijn voornamelijk regels omtrent seks en het huwelijk terug te zien. Deze werden in het tweede segment van de *code* uiteengezet, welke door Joseph Breen (één van de voorzitters van de PCA) werd beschreven als het belangrijkste onderdeel van de *code*.³⁹ Bij het analyseren heb ik gekeken welke scènes betrekking hadden op onderwerpen genoemd in de *production code*. Deze scènes heb ik beschreven in de scenelijst die eveneens te vinden is in de bijlage.

Bij het uitvoeren van de analyse van de film THE CARELESS YEARS uit 1957 heb ik ervoor gekozen gebruik te maken van analytische tools zoals beschreven door Bordwell en Thompson in *Film Art*.⁴⁰ In dit boek maken zij onderscheid tussen narratologie en stijl. Ik heb er voor gekozen beide te onderzoeken, omdat het narratief een belangrijke rol speelt in de thema's die worden aangehaald in de film, maar de regels uit de *production code* juist naar voren komen in de stijlelementen.

Op narratologisch gebied zal ik met name kijken welke verhaalelementen wel of niet stroken met de *production code* en op welke manier dit naar voren komt in het narratief. Verder kijk ik bij mijn analyse naar de dialoog: wat wordt er wel en niet uitgesproken?, verschillende elementen uit de *mise-en-scene*, zoals *staging* en decors, cameravoering en waar relevant de muziek. Bij het analyseren van deze elementen zoek ik naar afwijkingen of juist patronen die te koppelen zijn aan de *production code*. Een uitgebreid schema van de tools die ik gebruik en de vragen die ik hierbij stel, is te vinden in de bijlage.

³⁹ Leonard J. Leff and Jerold Simmons, *The Dame in the Kimono*, 196.

⁴⁰ Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*.

2.1. Analyse: Censuur in THE CARELESS YEARS

THE CARELESS YEARS vertelt het verhaal van Emily en Jerry, twee tieners die naar dezelfde *highschool* gaan. Het plot van de film bestaat uit een flashback van Jerry, die verliefd is op Emily. De twee tieners bevinden zich in een romance die gevoelens opwekt die hun normen en waarden op het gebied van seks, het huwelijk en hun carrières op de proef stellen. De spanningen die zich vormen tussen Jerry, Emily en Emily's ouders leiden er uiteindelijk toe dat het stel besluit te trouwen. Deze beslissing veroorzaakt nog meer tegendruk van de ouders van beide tieners, waardoor ze in een opwelling van huis gaan om samen te gaan wonen en stiekem te trouwen. Een aanvaring tussen Jerry en zijn vader heeft uiteindelijk als resultaat dat Emily zich bedenkt. Jerry blijft alleen achter en wordt zo gedwongen na te denken over de gevolgen van zijn daden.

In één van de scenes waarin het verhaal geïntroduceerd wordt (scene 1) bezoeken Jerry en zijn vriend Bob het feestje van Emily en haar vriendin Harriet. De eerste verwijzingen naar seks vinden hier plaats. Bob neemt Harriet apart en tracht haar te overtuigen met hem mee naar huis te gaan. Opvallend aan deze scene is dat in de dialoog nergens expliciet over seks wordt gesproken.

Harriet: What are you doing?

Bob: What kind of a question is that? Come on, let's get out of here.

H: I can't I...I promised I'd help Emily do the dishes.

B: I'll fix that. I've got friends in this world.

De scene krijgt echter een seksueel karakter door de combinatie van de dialoog en de manier waarop de personages in beeld gebracht worden. Bob houdt Harriet vast bij haar schouders en duwt haar tegen de muur. De manier waarop de twee karakters staan maakt duidelijk dat Bob de initiatiefnemer is. Hij buigt vastberaden over haar heen zodat zij niet makkelijk weg kan komen. Hij verleidt haar uiteindelijk met een passionele kus die duidelijk in beeld wordt gebracht. Uit de daaropvolgende scene blijkt dat Harriet inderdaad met hem mee is gegaan.



Still 1 en 2: Bob en Harriet

De combinatie van dialoog en de gedragen van de acteurs geven dus weer dat er in deze scène sprake is van seksuele verleiding, wat in de *code* wordt afgekeurd.⁴¹ Harriet valt makkelijk voor de initiatieven van Bob. De combinatie van beeld en dialoog sluit aan bij het idee van Breines over “double texts”. Volgens Breines kwam het in populaire media gericht op tieners vaak voor dat het beeld seksueel expressiever was dan het woord.⁴² In de *production code* werd ook zeer expliciet benoemd wat er wel en niet uitgesproken mocht worden. Alle versies van de *code* bevatten een lijst met woorden die niet uitgesproken mochten worden, zoals ‘broad’, ‘nance’ en ‘chippie’.⁴³

Het afkeuren van bepaalde woorden komt in het plot ook naar voren in de volgende scène (scene 2): Emily is op haar kamer en leest een boek wanneer haar moeder, Helen, binnenkomt en vraagt wat ze leest. Het boek gaat over onbewuste verlangens en blijkt schokkende taal te bevatten. Emily stelt dat zij dit gewend is van ervaringen op school, maar er zelf niet aan mee doet. “Well a lot of girls neck because it’s expected of them, and of course boys have nothing else on their minds....” Emily introduceert hier de spanningen tussen jongens en meisjes op de middelbare school, waarover zij niet bang is te praten met haar moeder. Wel benadrukt zij dat zij zelf niet is

⁴¹ “The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1967)”, Particular Applications, II. Sex.

⁴² Wini Breines, *Young, White, and Miserable: Growing Up Female in the Fifties*, 109.

⁴³ “The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1967)”, Particular Applications, IV Obscenity.

In de *code* wordt verder gespecificeerd dat deze lijst niet uitputtend is en er over het algemeen vanuit wordt gegaan dat de filmmaker bekend is met algemene normen en waarden omtrent taalgebruik.

zoals de andere meisjes. Emily kan haar moeder gerust stellen door haar te wijzen op haar onschuld, welke wordt benadrukt in het beeld.



Still 3: Gesprek tussen Emily en Helen (haar moeder)

Emily draagt een wit bloesje en de lamp schijnt op haar lachende gezicht, wat haar een onschuldig aanzicht geeft. De combinatie van beeld en dialoog zet Emily neer als een onschuldig meisje dat zich bewust is van een bepaalde moraliteit waaraan zij zich moet houden. In deze scene wordt de tweestrijd waarmee Emily te maken krijgt geïntroduceerd. Emily benadrukt haar bewustzijn van de morele normen en waarden die haar door haar ouders zijn aangeleerd, maar is wel geïnteresseerd in een boek over onbewuste verlangens.

Emily's ouders lijken in *The Careless Years* symbool te staan voor aseksualiteit. Dit is onder andere te zien in een slaapkamerscene (scene 3) waar Helen haar zorgen uitspreekt over Emily en Jerry. Opvallend aan de *staging* is dat Helen en haar man niet in hetzelfde bed slapen. Ze tonen geen affectie naar elkaar toe, ze geven elkaar geen zoen voor het slapen gaan en dragen bedekkende kledij.



Still 4: Helen en Charles in de slaapkamer

De keuzes die hier gemaakt zijn vallen binnen de *production code*. Hierin wordt gesteld dat er voorzichtig omgegaan moet worden met slaapkamerscènes en er geen naaktheid mag worden getoond tenzij deze relevant is voor het plot.⁴⁴ Een ander opvallend beeldelement is de manier waarop Charles in bed ligt. Gekleed in het wit met de lamp die op zijn opgegeven hoofd schijnt wordt hij in dezelfde houding in beeld gebracht als Emily in scene 2, waarin haar onschuld wordt benadrukt. Ook Charles lijkt hier dus onschuld te vertegenwoordigen. Dit sluit aan bij de dialoog, waarin hij zegt zich geen zorgen te maken over Emily.

Naast Emily wordt ook Jerry geïntroduceerd als onschuldige tiener. Hij wordt in een gesprek met zijn vader, Sam, neergezet als verantwoordelijk over meisjes en seks (scene 4).

Sam: Jerry, about your kid brother. I don't like what's been going on here. Your mother says she's been finding lipstick in his handkerchiefs.

Jerry: Oh don't worry about that I talked to him about it.

⁴⁴ "The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1967)", Particular Applications, II. Sex.

S: Good.

J: I told him to use kleenex. (lachend)

Sam maakt zich zorgen over zijn jongste zoon en lijkt Jerry volledig te vertrouwen. Jerry neemt het gesprek echter licht op en lijkt zich dus niet zoveel zorgen te maken over moraliteit als Emily. Dit wordt gedurende de rest van de film bevestigd, doordat hij avances blijft maken die Emily afwijst. Het gedrag van Jerry is volgens Breines standaard voor een tienerjongen uit de jaren '50:

...marriage counselors and teen advisors believed that females were less sexual than males [...] they warned girls that males had animalistic urges. [...] These advisors suggested chastity before marriage and a long courtship, which, they argued, seemed to have the effect of diffusing and sublimating sexual expression in the male.

Opvallend is dat Breines het woord 'sublimating' gebruikt om de gewenste verandering in de mannelijke seksualiteit te benoemen. Hieruit blijkt dat jongens werden gezien als predatoren die door meisjes moesten worden afgehouden zodat hun dierlijke verlangens zich kon ontwikkelen naar een hoger, meer ontwikkeld niveau. In *THE CARELESS YEARS* is dan ook duidelijk dat deze ontwikkeling bij Jerry (nog) niet heeft plaatsgevonden. Dit is onder andere te zien in de scene waarin Emily en Jerry alleen thuis zijn.

In deze scene (scene 5) komt de tweestrijd die Emily doormaakt duidelijk naar voren. Allereerst benadrukt haar gedrag juist dat zij zich wil houden aan goede manieren. Ze heeft uitgebreid gekookt en gedraagt zich als een echte huisvrouw. Dit ideaal werd in de jaren '50 sterk benadrukt, met name onder jongeren.⁴⁵ Voor een fatsoenlijk tienermeisje gedraagt Emily zich dus voorbeeldig. De nette houding die zij aanneemt wordt echter onder druk gezet wanneer zij en Jerry na het eten in de tuin zitten en het volgende gesprek hebben:

J: Let's not go with the bunch tomorrow, Em. We can just sit around here till your folks come home. They'll probably be back early but... tonight belongs to us.

[...]

E: I never knew people really said things like that.

⁴⁵ Leonard J. Leff and Jerold Simmons, *The Dame in the Kimono*, 191.

J: Only when they feel the way we do about each other.

J: I'd like to know what your room is like.

E: I'd like you to.

Zoals ik eerder stelde wordt in de *production code* gespecificeerd dat er voorzichtig omgegaan moet worden met scenes die zich afspelen in de slaapkamer.⁴⁶ Dit toont aan dat de slaapkamer geassocieerd wordt met situaties of handelingen die niet volgens de *code* zijn, zoals seks. Wanneer Jerry en Emily het tijdens een romantisch gesprek hebben over het feit dat hij haar slaapkamer graag zou willen zien komt de impliciete boodschap naar voren dat hij met haar naar een ruimte wil waaraan de connotatie met seks verbonden kan worden. Toch wordt ook in dit gesprek niet expliciet uitgesproken dat het om seks gaat. Emily vertelt eerst dat zij al als klein meisje in hetzelfde huis heeft gewoond. Voor Emily heeft de slaapkamer dus twee connotaties, haar eigen jeugd en onschuld, alsmede de mogelijkheid seks te hebben met haar vriendje. Deze tegenstelling geeft weer in welk dilemma Emily zich gedurende de film bevindt.

Ook in deze scene wordt de impliciete boodschap van de schijnbaar onschuldige dialoog versterkt door het beeld. Emily ligt op haar rug en kijkt dromerig, maar soms ook angstig, op naar Jerry, die haar vasthoudt en over haar heen buigt. Deze houding voegt beeld bij de spanning die wordt gecreëerd wanneer Jerry en Emily praten over haar slaapkamer. De dubbele gevoelens van Emily komen ook naar voren in haar houding. Hoewel zij mee gaat in het gesprek houdt zij Jerry fysiek op afstand met haar handen (zie still 5). Opvallend aan de houding van Jerry's handen is dat hij Emily op dezelfde manier vasthoudt als Bob bij Harriet deed in scene 1 (zie still 1). Deze houding lijkt dus een uiting van seksuele dominantie en verleiding.

Tijdens de dialoog wordt gebruik gemaakt van *shot/reverse shots*. De impliciete boodschap wordt door het beeld versterkt doordat er op belangrijke momenten voor is gekozen ofwel Emily of Jerry in beeld te brengen. Wanneer Jerry bijvoorbeeld zegt: "...tonight belongs to us." en "Only when they feel the way we do about each other..." komt Emily's gezicht in beeld, zodat de kijker haar—angstige maar ook dromerige—reactie kan zien. Wanneer Jerry echter zegt dat hij Emily's kamer zou willen zien wordt er gebruik gemaakt van een *extreme close-up* op zijn gezicht. Hetzelfde geldt voor Emily

⁴⁶ "The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1967)", Particular Applications, II. Sex.

wanneer zij toezeigt. Deze *close-ups* tonen aan dat het om een belangrijk emotioneel moment gaat.



Stills 5 & 6: Emily en Jerry in de tuin

Wanneer zij vervolgens naar de slaapkamer lopen is er langzame zwaarmoedige muziek met voornamelijk strijkers (waaronder violen) te horen. Kathryn Kalinak stelt in *The Language of Music* dat de viool vaak gebruikt wordt om emotie uit te drukken, omdat het timbre van strijkers dicht bij het menselijk stemgeluid ligt. Een hoge snelle viool kan bijvoorbeeld stress uitdrukken.⁴⁷ In deze scene correspondeert de muziek echter met de gevoelens die door Emily worden uitgedrukt. De muziek en het spel van Emily laten zien dat het feit dat zij en Jerry naar de slaapkamer lopen zeer betekenisvol is. Ook dit draagt bij aan de impliciete boodschap die uit de eerdere dialoog naar voren kwam. Wanneer Emily en Jerry uiteindelijk samen zijn in haar slaapkamer wordt nogmaals bevestigd dat het eigenlijk om seks gaat. Jerry schrijft Emily een briefje waarin staat: "I love you so much. I can't stand it. I need you. Please don't say no." Een mogelijke verklaring hiervoor zou zijn dat Schrijven is een indirectere manier van communiceren is, waardoor de boodschap minder hevig overkomt. Het schrijven van de brief lijkt voor Jerry een manier om te benadrukken wat hij niet tegen Emily durft te zeggen.

Na het schrijven van de brief zoent hij haar. Dit breekt Emily af omdat zij bang is (zie still 7). Dit is het moment waarop Emily moet kiezen tussen het trouw blijven aan haar normen en waarden en het toegeven aan haar verlangens. Dit was een dilemma

⁴⁷ Kathryn Kalinak, "The Language of Music: A brief analysis of *Vertigo*." In *Movie Music, the Film Reader*, edited by Kay Dickinson, 20-21.

waar veel tienermeisjes in de jaren '50 mee kampten. Volgens Breines zaten deze meisjes voortdurend tussen twee werelden in. Aan de ene kant moesten zij fysiek aantrekkelijk en populair zijn, terwijl zij aan de andere kant maagd moesten blijven en de perfecte huisvrouw moesten worden.⁴⁸



Still 7: Emily probeert weg te komen terwijl Jerry haar kust

De angst die in still 7 duidelijk te zien is weerhoud Emily er van door te gaan. Jerry reageert door boos de kamer uit te lopen, achterna gezeten door een huilende Emily die zegt:

E: Jerry. [...] I love you, and it's because I love you that I don't want it this way. [...]for me it's too real.

J: Em.... I think we should get married.

Deze reactie van Jerry lijkt misschien uit de lucht te vallen, maar was volgens Breines niet ongewoon voor tieners uit de jaren '50. Voor jongens werd het als ultiem

⁴⁸ Wini Breines, *Young, White, and Miserable: Growing Up Female in the Fifties*, 104.

mannelijke eigenschap gezien om te willen trouwen, terwijl het voor meisjes een oplossing bood voor de constante tegenstellende druk die zij ervoeren rondom seks en relaties.⁴⁹

Deze tweestrijd is eveneens te zien in de manier waarop de *production code* wordt opgevolgd en wanneer ervan wordt afgeweken. De kus die tussen Emily en Jerry heeft plaatsgevonden is gepassioneerd, maar is wel relevant voor het plot. Opvallend hieraan is dat juist het seksuele thema van de film een moeilijke kwestie is om te behandelen binnen de beperkingen van de zelfcensuur. Verliefde mensen zouden elkaar zeker een kus kunnen geven, maar wanneer het plot ingaat op onderdrukte verlangens van tieners en dus seks voor het huwelijk, wat expliciet wordt afgekeurd in de *code*, hebben passionele zoenen zoals deze automatisch een meer seksuele betekenis. Toch blijft deze betekenis, alsmede het thema van de film, impliciet omdat er nooit letterlijk over seks wordt gesproken. Hieruit blijkt dat er in het dialoog mogelijk zelfcensuur is toegepast, maar worden andere elementen zoals het spel van de acteurs en de muziek gebruikt om de eigenlijke betekenis naar voren te brengen. Of deze elementen in overeenkomst zijn met de *code* is moeilijker definieerbaar dan letterlijk uitgesproken woorden. Het gaat dus om een combinatie van facetten die leiden tot de uiteindelijke betekenis, waardoor het moeilijk is de vinger te leggen op datgene dat echt niet door de beugel zou kunnen volgens de *production code*. Deze kwestie gaf ook problemen voor de censoren zelf. Hier zal ik in hoofdstuk 3 verder over uitwiden.

Wanneer het plot vordert wordt toegewerkt naar de moralistische boodschap. Jerry lijkt op seksueel gebied niet te kunnen ontwikkelen, hoezeer Emily hem ook afhoudt. Uiteindelijk speelt haar innerlijke strijd haar parten en besluiten ze weg te lopen van huis om te trouwen. Het oncontroleerbare en onvolwassen karakter van Jerry komt nu compleet tot uiting, wanneer hij geld steelt van zijn vader en met hem in gevecht raakt (scene 6). Emily heeft geen vertrouwen meer in de relatie en blaast het huwelijk af. Dit besluit blijkt uiteindelijk het gewenste effect te hebben en dus ook het goede besluit te zijn. Emily kiest ervoor niet te trouwen maar te gaan studeren. Als gevolg hiervan ontwikkelt Jerry zich tot een jongeman die zijn seksuele verlangens opzij kan zetten. In de laatste scene (scene 7) van de film krijgt Emily bezoek van Jerry. Hij houdt een monoloog over de les die hij heeft geleerd, en hoe hij zijn leven zal beteren en gaat studeren. Emily beloont zijn gedrag door hem te vergeven. Dit sluit aan bij Breines'

⁴⁹ Wini Breines, *Young, White, and Miserable: Growing Up Female in the Fifties*, 116.

beschrijving van de seksuele moraal in de jaren '50. Zo stelt zij dat seksueel plezier en geluk niet mogelijk waren vóór het huwelijk, maar kuise romantiek juist werd benadrukt: “Heavy-Handed sexual moralism was intrecately spliced with stories of romantically glamorous lives”.⁵⁰

Uit de analyse komt naar voren dat er met name in de dialoog mogelijk rekening is gehouden met de *code*. Hoewel er zeker een aantal keer beelden worden getoond die inhoudelijk niet goed stroken met de *code*, wordt er in de dialoog geen een keer iets uitgesproken dat expliciet ingaat op de punten die in de *code* staan. Aan de ene kant gaat de film thematisch recht tegen de *production code* in; de film gaat namelijk over het hebben van seks voor het huwelijk. De manier waarop dit thema echter wordt weergegeven is in de dialoog slechts impliciet. De combinatie van dialoog, de manier waarop de personages in beeld worden gebracht en de manier waarop zij zich gedragen geeft de boodschap duidelijk weer. Hoewel er een aantal scènes volgens de regels van de *production code* af te keuren is, zijn deze makkelijker te nuanceren dan letterlijke tekst. In de *code* wordt namelijk vaak gesteld dat bepaalde scènes alleen in beeld mogen worden gebracht wanneer deze relevant zijn voor het plot. Het woord ‘seks’ letterlijk uitspreken is een handeling die op objectieve wijze kan worden afgewezen. Wanneer er echter op passionele wijze wordt gekust is het moeilijker om objectief vast te stellen dat het gaat om een lustopwekkende scene welke voor het plot niet relevant genoeg is. Daarnaast heeft *THE CARELESS YEARS* een sterk moralistisch karakter. Hoewel personages zoals Harriet duidelijk aan seks voor het huwelijk doen, is de uiteindelijke boodschap van de film dat dit niet de juiste keuze is. In de *production code* wordt gespecificeerd dat normen en waarden omtrent het huwelijk in stand moeten worden gehouden. “The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing.”⁵¹ Om de morele boodschap van de film echter over te brengen wordt in *The Careless Years* ook weergegeven hoe het niet moet. Op deze manier valt te beargumenteren dat het doel de waarde van het huwelijk te behouden de middelen heiligt. Om vervolgens goedgekeurd te worden door censoren wordt niets expliciet uitgesproken. Op deze manier zijn impliciete ideeën nog te ontkennen.

⁵⁰ Wini Breines, *Young, White, and Miserable: Growing Up Female in the Fifties*, 108.

⁵¹ “The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1967)”, Particular Applications, II. Sex.

3. Culturele Context: Dubbele Betekenissen

Het paradoxale karakter van de mogelijke censuur die naar voren komt in *THE CARELESS YEARS* sluit aan bij de tweezijdigheid van de *clean teen* als genre. Een film die *teen targeted... parent approved* is lijkt intrinsiek een paradox met zich mee te brengen. Om de tiener aan te kunnen spreken werden er volgens Doherty onderwerpen aangehaald waar tieners ook daadwerkelijk mee zaten. Doherty stelt zelfs dat de eerste *clean teens* voor hun tijd schokkende onderwerpen aanhaalden, zoals tienerzwangerschap. De neiging om tieners aan te spreken met schokkende zaken is ook zichtbaar bij *THE CARELESS YEARS*. Hoewel de film een zeer sterke moralistische boodschap met zich mee brengt werd deze niet zo geadverteerd.



Afbeelding 1: Advertentie *THE CARELESS YEARS* - *Independent Exhibitors Film Bulletin* ⁵²

Zoals te zien is in de advertentie uit het *Independent Exhibitors Film Bulletin* (afb. 1) wordt het schokkende onderwerp benadrukt, maar het moralistische karakter

⁵² Film Bulletin Company. *Independent Exhibitors Film Bulletin* 25 (1957).

achterwege gelaten.⁵³ Blijkbaar is het voor de tieners aantrekkelijk om een film te bezoeken die als schokkend wordt gepresenteerd.

In de jaren 50 werden tieners voor het eerst gezien als een subcultuur op zich. Dit idee was niet alleen gebaseerd op leeftijd, maar ook op gedrag. Omdat deze tieners in vergelijking met hun ouders in een zeer luxe tijd opgroeiden hadden veel instanties economisch belang bij het bevorderen van het groepsgevoel van de tiener.⁵⁴ Als gevolg daarvan ontstond er een afstand tussen tieners en volwassenen. Zo kregen ouders het gevoel het contact met hun kinderen kwijt te raken—een thema dat ook wordt aangehaald in *THE CARELESS YEARS*. De *clean teen* had in dit opzicht een sterke positie, door de mogelijkheid onderwerpen aan te bieden die de interesse van tieners kon opwekken, maar vervolgens kon pretenderen fatsoenlijk te zijn voor de ouders. De *clean teens* konden tieners aanspreken en ze tegelijkertijd beschermen tegen zichzelf.

Censuur speelt in dit opzicht een belangrijke rol. Door het gebruik van impliciete boodschappen zoals in *THE CARELESS YEARS* wordt de tegenstelling hoog gehouden en kunnen beide partijen tevreden naar huis. Het gemiddelde tienermeisje kon zich waarschijnlijk goed inleven in de interne strijd die Emily doormaakt, terwijl haar moeder het idee heeft dat haar dochter heeft gezien hoe het niet moet en een wijze les heeft meegekregen. Breines stelt dat veel meisjes vergelijkbare situaties doormaakten in de jaren '50 en hun heil vaak zochten in de populaire media, omdat er een te groot taboe op lag om het met ouders te kunnen bespreken.⁵⁵ Het bekoren van de moeder in dit scenario zegt iets over de angst die volwassenen volgens Cohen voelden voor de veranderingen die zij zagen onder de Amerikaanse jeugd.⁵⁶

De dubbele boodschap die in dit onderzoek steeds terugkomt lijkt een reflectie van de moraal van de tiener in de jaren '50 in Amerika. Hoewel er na de oorlog sprake leek te zijn van een tijd waarin progressie en vrijheid onder tieners de hoofdmoot was, was het volgens demograaf June Sklar en statisticus volksgezondheid Beth Berkov juist een tijd waarin tieners op jonge leeftijd trouwden en kinderen kregen. Deze periode, na de tweede wereldoorlog, staat ook wel bekend als de babyboom.⁵⁷ De drang om jong te trouwen kwam volgens Breines voort uit het zoeken naar een oplossing voor het

⁵³ Film Bulletin Company. *Independent Exhibitors Film Bulletin* 25 (1957).

⁵⁴ Thomas Patrick Doherty, *Teenagers and Teenpics*, 45-47.

⁵⁵ Wini Breines, *Young, White, and Miserable: Growing Up Female in the Fifties*, 103-108.

⁵⁶ Ronald D Cohen, "The Delinquents: Censorship and Youth Culture in Recent U. S. History." 252.

⁵⁷ Sklar, June, and Beth Berkov. "Teenage Family Formation in Postwar America." *Family Planning Perspectives* 6, no. 2 (1974): 81.

dilemma omtrent seksualiteit. Tienermeisjes werd geleerd dat zij populair en aantrekkelijk moesten zijn voor jongens, maar zij mochten geen seks voor het huwelijk hebben. Deze meisjes hadden het gevoel dat zij geen echte toekomst konden hebben zonder partner, aangezien de man nog steeds kostwinner zou zijn voor het gezin. De meisjes werden opgevoed in een wereld van tegenstellingen waarin vroeg trouwen kon zorgen voor zekerheid. Bijgevolg was dat de gemiddelde leeftijd waarop Amerikaanse jongeren trouwden daalde in de jaren '50. Het jonge trouwen bracht echter nieuwe spanningen met zich mee. Zoals ook gebeurt in de film neemt het jonge trouwen de kans op een opleiding, en daarmee een zelfstandige toekomst, voor de jonge meisjes weg.⁵⁸

Cohen stelt ook dat deze tegenstelling met name merkbaar was voor de middenklasse. Deze bevolkingsgroep wordt in de *clean teen* dan ook over gerepresenteerd. Volgens Cohen kreeg de middenklasse beiden kanten van het verhaal het duidelijkst mee. Hoewel zij in een goede buurt woonden en financieel niets te klagen hadden maakten zij zich zorgen dat kinderen mogelijk beïnvloed zouden kunnen worden door de toenemende jeugddelinquentie in de voorsteden. Hoewel deze angst eigenlijk ongegrond was, was deze wel tekenend voor de generatie van tieners die ermee opgroeiden.⁵⁹ Het censureren van populaire media was een aantrekkelijke manier om tieners te beschermen, maar de PCA ondervond grote tegenstand vanuit de filmindustrie. Langzaam verloor de PCA dan ook haar macht, waardoor films die geen rekening hielden met de goedkeuring van de PCA ook zichtbaar werden voor tieners. Daarnaast was het voor de PCA niet mogelijk een totaal objectief oordeel te geven, zoals ik eerder stelde in hoofdstuk 2. Het keuren van een film door de PCA was een proces waarbij de filmmakers betrokken waren. Zij dienden het script in bij de *administration*, die vervolgens commentaar leverde op de inhoud. Wanneer een film niet werd goedgekeurd kon een filmmaker het script aanpassen om zo alsnog de felbegeerde *seal of approval* te krijgen. Dit proces was dus sterk afhankelijk van de interpretaties en ideeën van de censoren zelf. Binnen de PCA werd vaak uitgebreid gediscussieerd over ingezonden films. Het was niet altijd makkelijk om tot een oordeel te komen.⁶⁰ Dit probleem rondom objectiviteit is dan ook de mogelijke oorzaak voor het feit dat de film in Memphis gebannen is. Uit de analyse van *THE CARELESS YEARS* is duidelijk geworden dat de schokkende thema's niet te missen zijn, terwijl ze slechts impliciet worden

⁵⁸ Wini Breines, *Young, White, and Miserable: Growing Up Female in the Fifties*, 106.

⁵⁹ Ronald D Cohen, "The Delinquents: Censorship and Youth Culture in Recent U. S. History.", 256.

⁶⁰ Leonard J. Leff and Jerold Simmons, *The Dame in the Kimono*, 196-202.

gepresenteerd. Hierdoor is het mogelijk dat het script van de film wel door de keuring van de *PCA* is gekomen, maar de combinatie van dialoog en beeld toch aanstootgevend bleek voor het bioscooppublik in Memphis.

Conclusie

Uit mijn analyse blijkt dat de zelfcensuur zoals deze is beschreven in de *production code* met name terug te zien is in de dialoog. Bepaalde thema's die door de PCA werden afgekeurd komen naar voren door de combinatie van beeld en dialoog. Het mogelijke toepassen van de zelfcensuur heeft in THE CARELESS YEARS dus als functie een schijnmoraliteit te creëren. De advertentie (afb. 1) toont dan ook aan dat het juist de schokkende inhoud is waarmee tieners werden aangesproken en naar de bioscopen werden gelokt. De tiener was op zoek naar herkenbare thema's, terwijl ouders juist op zoek waren naar manieren om diezelfde tiener te beschermen en op te voeden. De *clean teen* kon beide kanten bekoren.

Hoewel volgens Doherty de *clean teens* geen relevante rol speelden in de strijd tegen censuur lijkt censuur een zeer belangrijke rol te spelen in de *clean teen*. De *production code* wordt in THE CARELESS YEARS duidelijk niet openlijk bevochten, maar de tiener als doelgroep wordt wel aangesproken met onderwerpen die tegen de *code* ingaan. Het mogelijk in acht nemen van de *production code* met betrekking tot de dialoog geeft dus ruimte een bepaalde boodschap over te brengen en toch binnen de regels te blijven.

De jaren '50 waren voor Hollywood een enerverende periode waarin veel veranderde. Voor de tieners die zich vormden tot een belangrijke subcultuur brachten de jaren '50 nieuwe genres met zich mee die volledig op hen waren gericht. Voor hun ouders en de PCA betekende dit echter dat de tieners beschermd moesten worden tegen hun eigen nieuw verkregen vrijheid. De *clean teen* kon in dit geval de rol spelen van de voorlichtingsfilm. De invloed die de PCA trachtte te behouden door streng te zijn op de *clean teen* werd gevoed door de angst van de ouders. Zij wilden hun kinderen beschermen tegen de grote hoeveelheid veranderingen die de jaren '50 met zich mee brachten. In de praktijk bleek echter dat naast het tevreden stellen van de angstige ouders, de tieners wel aangesproken moesten worden door de films. Daarom bevatten *clean teens* vaak een dubbele thematische laag, zoals ook duidelijk te zien is in THE CARELESS YEARS.

Deze dubbele laag zorgde er voor dat de *clean teens* zeer populair waren bij zowel tieners als hun ouders. Voor de filmindustrie betekende dit dat er met de *clean teens* geld verdiend kon worden. Doordat jongeren zich identificeerden als subcultuur en veel

geld uitgaven aan populaire media waren zij een belangrijke bron van inkomsten. Voor producenten van de *clean teens* was het dus belangrijk de dubbele thematische laag in stand te houden zodat zij zowel tieners als ouders konden blijven aanspreken. Concluderend is er binnen *THE CARELESS YEARS* sprake van een constante tweestrijd en dubbele laag, die overeenkomt met de culturele omstandigheden waarin tieners zich in de jaren '50 bevonden.

Voor verder onderzoek zou ik dieper in willen gaan op de tienercultuur. Tijdens het uitvoeren van mijn literatuuronderzoek werd mij duidelijk hoe complex de jaren '50 waren voor de tiener, zowel als de ouders die zich zorgen maakten over hun kinderen. Uit mijn onderzoek werd ook duidelijk dat de groeiende consumptiemaatschappij en populaire media een grote invloed hadden op de manier waarop tieners hun vrije tijd besteedden, maar ook op de perceptie van de tiener als subcultuur. De tweestrijd die keer op keer naar voren komt in mijn onderzoek is op allerlei verschillende manieren terug te zien in de manier waarop de filmindustrie en de jeugd op elkaar reageerden in de jaren '50. De tiener uit de jaren '50 lijkt een generatie van tegenstellingen. Hoopvol en cynisch, seksueel vrij en conservatief, vreemd voor volwassenen maar onderling herkenbaar als leden van een subcultuur. Onder de oppervlakte lag een complexiteit die we nog steeds aan het doorgronden zijn.

Bibliografie

- Black, Gregory D. *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Bordwell, David. "Poetics of Cinema." In *Poetics of Cinema*, 11-57. New York: Routledge, 2008.
- Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*, 9th ed. New York: McGraw-Hill, 2010.
- Breines, Wini. *Young, White, and Miserable: Growing Up Female in the Fifties*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Cohen, Ronald D. "The Delinquents: Censorship and Youth Culture in Recent U. S. History." *History of Education Quarterly* 37, no. 3 (1997): 251-270.
- Doherty, Thomas Patrick. *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Boston: Unwin Hyman, 1988.
- Film Bulletin Company. *Independent Exhibitors Film Bulletin* 25 (1957).
- "The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1967)." *The Production Code of the Motion Picture Industry*. Ed. David P. Hayes. http://productioncode.dhwritings.com/multipleframes_productioncode.php.
- Kalinak, Kathryn. "The Language of Music: A brief analysis of *Vertigo*." In *Movie Music, the Film Reader*, edited by Kay Dickinson, 15-23. London: Routledge, 2003.
- Leff, Leonard J., and Jerold Simmons. *The Dame in the Kimono Hollywood, Censorship, and the Production Code*, 2nd ed. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.
- Quigley Publishing Co. "UA's 'Street' and 'Years' are Banned in Memphis." *Motion Picture Daily* 82 (1957): 409.
- Sklar, June, and Beth Berkov. "Teenage Family Formation in Postwar America." *Family Planning Perspectives* 6, no. 2 (1974): 80-90.
- The Careless Years*. Directed by Arthur Hiller. 1957. Bryna Productions, Film.
- Thompson, Kristin, and David Bordwell. "American Cinema in the Postwar Era, 1945-1960." In *Film History: An Introduction*, 3rd ed., 298-323. New York, NY: McGraw Hill Higher Education, 2010.
- Wittern-Keller, Laura. *Freedom of the Screen Legal Challenges to State Film Censorship, 1915-1981*. Lexington, Ky: University Press of Kentucky, 2008.

Bijlagen

1. Schema Filmanalyse: THE CARELESS YEARS

<u>Categorie</u>	<u>Vragen analyse</u>	
Narratief	Welk verhaal wordt er verteld en hoe? Op welke manier strookt het onderwerp van de film met de inhoud van de <i>code</i> ?	Worden er narratieve elementen buiten de diëgese geplaatst die in de <i>code</i> worden omschreven?
Dialog: tekstinhoud	Welke elementen die in de <i>code</i> naar voren komen worden wel/niet uitgesproken? Op welke manier relateert het taalgebruik aan de <i>code</i> ?	Worden er impliciete ideeën overgebracht in het dialoog?
Mise-en-scene: personages	Hoe gedragen de personages zich? Hoe komt dit overeen met de <i>code</i> ?	Hoe zien de personages er uit? Hoe komt dit overeen met de <i>Code</i> ?
Mise-en-scene: decors	Zijn er opvallende elementen in het decors die op een bepaalde manier te koppelen zijn aan de <i>code</i> ?	
Geluid: Muziek	Wordt er gebruik gemaakt van een bepaalde muziekstijl? Strookt deze met de <i>code</i> ?	
Cinematografie	Zijn er momenten waarbij de <i>framing</i> invloed heeft op de functionele betekenis van de scene met betrekking tot de <i>code</i> ?	Zijn er opvallende keuzes gemaakt met betrekking tot de ruimte binnen het buiten het beeld/de diëgese?

2. Schema: Punten *Production Code* met betrekking tot de *Clean Teen*

General Principles

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, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.

Drank/drugsgebruik	Mag niet getoond worden tenzij het relevant is voor het plot of karakterisering van het personage.
Seks	<ul style="list-style-type: none"> - Seks buiten/voor het huwelijk - Vreemdgaan - Passionele scenes: alleen als ze niet stimulerend zijn en noodzakelijk voor het plot. <ul style="list-style-type: none"> o Lust (in de vorm van kussen/omhelzen/etc) mag niet worden getoond. - Verleiding en verkrachting <ul style="list-style-type: none"> o Alleen gesuggereerd wanneer nodig voor plot o Nooit in comedy - 1956: abortus mag alleen gesuggereerd worden en altijd serieus genomen/negatief weergegeven worden - 1956: seksuele perversiteit is altijd verboden. - 1956: seksuele hygiëne, SOA's en abortus zijn nooit geschikte onderwerpen. - De seksorganen van kinderen worden nooit getoond <ul style="list-style-type: none"> o MUV baby's
Obsceniteit	<ul style="list-style-type: none"> - Obsceen taalgebruik: altijd verboden, ook wanneer suggestief - 1956: dubbelzinnige woorden zijn ook verboden. <ul style="list-style-type: none"> o chippie, fairy, goose, nuts, pansy, S.O.B., son-of-a

Kleding	<ul style="list-style-type: none"> - naaktheid is altijd verboden - uitkleden moet worden vermeden - onnodige blootstelling van het lichaam is verboden
Scenes die zich afspelen in de slaapkamer	Moeten altijd zeer discreet worden behandeld.
Godsdienst	<ul style="list-style-type: none"> - mag nooit geridiculiseerd worden - ceremonies worden met respect weergegeven

3. Scènelijst

Nr.	Naam	Omschrijving scene
1	Bob en Harriet	Bob probeert Harriet ervan te overtuigen met hem mee naar huis te gaan op het feestje van Emily.
2	Gesprek Emily en haar moeder (Helen)	Emily en haar moeder bespreken een boek over onderdrukte verlangens die Emily van Harriet heeft geleend. Emily verteld haar moeder hoe het er op school tussen de jongens en meisjes aan toe gaat en hoe zij daar in staat.
3.	Helen en Charles in de slaapkamer	Helen en Charles wachten op Emily tot zijn thuiskomt van een date met Jerry. Helen maakt zich zorgen omdat het laat is en zij het gevoel heeft dat zij het contact met haar dochter lijkt te verliezen. Het stel gaat het aankomend weekend naar Palm Springs en hebben besloten Emily thuis te laten. Dit zit Helen niet lekker. Ze heeft het gevoel dat zij Emily niet kan vertrouwen en uit haar zorgen tegenover haar man, Charles.
4.	Gesprek Jerry en zijn Vader	Jerry's vader spreekt hem aan over het gedrag van zijn jongere broer. Jerry stelt zijn vader gerust door te beloven met hem te gaan praten.
5.	Jerry en Emily alleen thuis	Emily's ouders zijn weg en laten Emily alleen thuis voor een nacht. Zij heeft Jerry uitgenodigd om te komen eten. Na het eten zitten ze in de tuin en probeert Jerry Emily over te halen naar haar slaapkamer te gaan. In de slaapkamer wordt hij afgewezen door Emily, vervolgens vraagt hij haar ten huwelijk.
6.	Gevecht Jerry en Sam	Sam, Jerry's vader gaat het stel achterna nadat hij er achter komt dat Jerry spaargeld van hem heeft gestolen. Hij vind het stel in hun nieuwe huis vlak voordat zij vertrekken om te gaan trouwen. Hij spreekt Jerry aan op de diefstal en de twee krijgen ruzie. Sam slaat zijn zoon, waarna de twee in een gevecht terechtkomen. Sam verlaat de woning in tranen. Emily is geschokt door het gevecht en het feit dat Jerry geld heeft gestolen. Zij breekt de trouwerij af.
7.	Jerry bezoekt Emily	Nadat het stel enige tijd uit elkaar is geweest bezoekt Jerry Emily om zijn excuses aan te bieden en haar te vertellen wat hij heeft geleerd van de tijd dat ze samen zijn geweest.