

per Skræk med en sort klap for venstre øje – når han undersøgte noget opmærksomt, løftede John på klappen og så med det øje, som han ville give indtryk af at have mistet – med sin filthæt fra Bullock i San Francisco: den jeg går med nu, og et par lærredsbukser, som aldrig havde været i forbindelse med et strygejern. Han kom med cigarer til mig, dukkede op engang imellem, ringede på konsulatets dør med en kasse cigarer i hånden. Det var ham, der gav mig smag for at ryge cigarer, jeg røg ikke, før jeg traf ham. Han nærmede en hæftig kærlighed til Frankrig, det var for ham en slags Irland med vin og sol.

Han var blevet »høvding« for jeg ved ikke hvor mange Rødhud-stammer, som han skaffede til livets ophold, mens han udryddede dem i sine film, og der var ikke noget mere komisk end at se ham tage denne rolle alvorligt. Således befandt jeg mig en gang hos Hopierne i Arizona efter en to dages rejse, hvor han ikke var ædru, og da han ankom i reservatet, forklarede man os, at vi kom netop i rette tid til at overvære, at man fejrede, jeg ved ikke hvilket meteorologisk fænomen, men det var i virkeligheden John Ford, der blev fejret. Han udvekslede rituelle hilsener med høvdingen, fremstammede nogle ord på cherokee, som hopien lod som om han forstod og præsenterede mig for denne som en »stor fransk høvding«, idet han fuldstændig glemte, at den pågældende hopi havde gået på universitetet i Californien og var valg-agitator for det demokratiske parti i Arizona. Hopierne havde taget deres kæmpemasker på og dansede i en lang række for at fejre ankomsten af dette meteorologiske fænomen, som var John Ford, og den gamle mand svingede drømmende frem og tilbage, mens der en gang imellem undslap ham en rungende prut. Han vendte sig om mod mig og sagde med dyb alvor: »De forlader aldrig reservatet, de ønsker ikke at have noget med den ydre verden at gøre og fødes, lever og dør på deres forfædres jord«, og han fældede en tåre med sit frie øje, slog en prut og tømte en flaske øl. Derefter tog rødhud-danserne deres masker af og høvdingen præsenterede mig for to af hopierne, der som G.I.'er havde deltaget i befrielsen af Paris, og som begejstret talte med mig om Pigalle. John var forfærdelig irriteret og rasende, hans læber krængedes som hos en skuffet baby, og jeg troede han ville give sig til at græde.

Bob Parrish besøgte John i Palm Springs, da han kun var to skridt fra døden. Han vidste det, og den sorte klap for øjet kunne ikke mere skjule ret meget for ham. Han var ved at gøre sin søn arveløs, man forsøgte at hindre ham deri, men når man er John Fords søn bliver man nødvendigvis arveløs. Den rolle er umulig at spille. I værelset ved siden af befandt sig hans kone Mary, der havde Parkinsons sygdom. For at kunne tale uden rystelser var hun nødt til at ligge ned. Der lå John Ford i det ene værelse og røg fyldt med cancer på

sin sidste cigar, og i det andet værelse lå Mary Ford og kæmpede mod krampetrækningerne; man var midt i Eugene O'Neill, midt i en irsk familietragedie; livet kommer undertiden lidt for meget kunst i sine retter ...

JOHN BAXTER: »The Cinema of John Ford«. The International Film Guide Series.

JOSEPH McBRIDE and MICHAEL WILMINGTON: »John Ford«, Secker & Warburg.

J. A. PLACE: »The Western Films of John Ford«. The Citadel Press.

ANDREW SARRIS: »The John Ford Movie Mystery«, Secker & Warburg.

ROMAIN GARY: »Natten bliver stille«. Samtaler med Francois Bondy. Martins Forlag.

Kosmorama Essay

Filmcensuren i Danmark / Kim Minke

»Jeg tror ikke, det er andre end gamle bøsser, der vil glæde sig over den film«, udtalte en af filmcensurerne til dagbladet Information i 1967. Det var efter at filmcensuren havde forbudt Jean Genets kortfilm »Kærligheds-sang«. ¹⁾

Argumentet slår sig selv for mun-den: Hvorfor i alverden så forbyde filmen. Men det er karakteristisk for voksen-film-censuren sidste år, at det ideelle grundlag for den var vaklende og modsætningsfyldt, og det praktiske grundlag bristende. Film der blev forbudt til offentlig forevisning vistes »privat« i foreninger, der oprettedes ad hoc.

Dette essay beskæftiger sig med voksen-filmcensuren opståen i Danmark, dens funktion mens den levede, og dens død i 1969. Min tese er, at dette forløb kun kan forstås ud fra ændringer i omfang og struktur hos det fænomen, der går under betegnelsen »offentligheden«.

ET DEFINITIONSSPØRGSMÅL AF ØKONOMISK INTERESSE

Som nyt fænomen på kommunikationsmidlernes himmel frembød filmen fra starten af, set fra myndighedernes synspunkt, et klassifikationsproblem.

Var filmen et fænomen der hørte til i bås med markedsgøgl og varietéer, eller var den en slags teater. Definerede man filmen som en raritet, havde biografejerne krav på »fri næring«, d.v.s. de kunne etablere sig på linje med andre handlende, blot de opfyldte politiets krav om straffriandel o.s.v. Definerede man derimod filmen som en art teater krævedes justitsministeriets bevilling.

Forholdene var forvirrede. I hovedstadsområdet administrerede København en overgang efter et bevillingssystem, mens Frederiksberg havde fri næring, idet birkedommeren her lod biografvæsenet passere på grundlag af alm. polititilladelse. Ude omkring i landet var forholdene ikke mindre forvirrede. Antallet og arten af tilladelser, henholdsvis bevillinger, beroede på den enkelte politimesters skøn, eller skal man sige lune. Ligeledes var det op til ham, hvordan og hvornår han ville gribe censurerende ind i repertoiret. Den stærkt svingende måde, et kvasi-bevillingssystem og en censurfunktion blev administreret på i de forskellige retskredse, udgjorde et økonomisk usikkerhedsmoment for filmudlejerne og for den enkelte biografteater. Biografteateret kunne ikke være sikker på, at der ikke blev udstedt så mange bevillinger i retskredsen, at befolkningsunderlaget blev for lille og forretningen for sløj. Ydermere havde han ikke på forhånd sikkerhed for, at når han bestilte en film hjem, så kunne den også få lov at spille en uges tid. Selvom filmen havde spillet uden politiindgriben i andre byer, kunne den jo ramme ned i nogen af den residerende politimesters antipatier og blive forbudt. For filmudlejerne stillede det sig lige så usikkert. Det var umuligt at kalkulere, om en indkøbt film kunne spille sig hjem ude i biografteatrene, så længe politimestrene udgjorde en så uberegnelig faktor.

De to grupper, biografteatrene og filmudlejerne, havde derfor gode økonomiske grunde til at gå ind for, at lovgivningsmagten eller centraladministrationen etablerede et for hele landet fælles censursystem og en centralt styret, ensartet bevillingspraksis. Det ville betyde, at man fra officielt hold tilsluttede sig definitionen af det nye fænomen som en slags teater.

FORHISTORIEN

Roden til nogle af de forhold (censuren, bevillingssystemet) som fik en vis betydning for film- og biografvæsen-

ets udvikling i Danmark, må søges tilbage i det nittende århundrede. I 1889 vedtog folketing og landsting, på forslag af Edward Brandes, at opheve Det kgl. Teaters privilegium på opførelse af skuespil i København. I Brandes oprindelige forslag til lov var indeholdt en paragraf om, at »den der vil drive et offentligt teater i København er forpligtet til at lønne en censor, der udnævnes af justitsministeren«. Nu blev forslaget ikke vedtaget i den skikkelse Brandes havde givet det. Brandes lader ikke til at have været særlig trænet i lovgivningens finere detaljer, og under behandlingen i folketinget rev justitsminister Nellemann forslaget fra hinanden med juridisk skarpsind, påviste hvordan det blandede tre ministeriers områder sammen og indeholdt dele, der ikke kunne indskrænkes til kun at gælde København o.s.v. I Brandes forslag var indeholdt en paragraf om indførelsen af fri næring. Nellemann gik imod med det argument, der i det tyvende århundrede skulle blive fremført hver eneste gang man i folketing eller landsting, eller i biografdirektørkredse, diskuterede bevillingssystem kontra fri næring på biografteaternes område (med kommunal drift som socialdemokraternes outsider-bud). Argumentet: Den helt fri næring vil sænke kvaliteten i repertoiret og medføre økonomisk usikkerhed for teatrene.

Nellemann fik sit bevillingssystem, og skabte et par år senere en egentlig censorinstitution (1893), honoreret med bidrag fra de private teatre og med København som sit myndighedsområde. Ude i landet var teatrene underkastet politimestrenes censur, dog kunne et stykke som var censureret og godkendt i København ikke censureres på ny af en politimester. Denne måde at ordne forholdene på lignede i store træk den, der efter en slags forsøg/tag fejl-periode skulle komme til at gælde for biografområdet. (Brandes forslag om fri næring for teatre blev senere sammen med censurens afskaffelse taget på programmet af det radikale venstre som dette partis principielle stilling til spørgsmålet, også hvad angår filmområdet. Man gik dog stille med disse principper, når man var tyngt af regeringsansvaret, og i de år Zahle var justitsminister tav selv Politiken med dem).

De første justitsministerielle bekendtgørelser om en slags censurerende tilsyn med biografteatre kom i 1907. Det drejer sig om to parallelle bekendtgørelser. Den ene udvider teatercensorens område til også at

omfatte

»tilsyn med alle i København, Frederiksberg og Københavns Amts nordre Birk værende biografteatre, kosmoramaer og lignende etableringer, herunder varietéer, der fremstiller lysbilleder, i det øjemed at påse, at der ikke gives fremstillinger, der enten må karakteriseres som anstødelige i sædelig henseende, eller ved den måde, hvorpå forbrydelsen gengives, eller i øvrigt ved deres beskaffenhed er egnede til at virke demoraliserende på tilskuerne, navnlig ungdommen«.

Den anden er rettet til samtlige Politimestre uden for København undtagen i Frederiksberg Birk og i Københavns Amts nordre Birk, og pålægger den samme funktion i deres område, som teatercensoren har i sit. Praktisk skulle det finde sted ved »at det tilkendegives de forskellige bevillingshavere, at de betimelig forinden den offentlige forevisning er pligtige til at indsende til politikamret deres program med tilstrækkelig forklaring, hvorefter det forventes, at politiet, naar tvivl om en fremstillings beskaffenhed herefter er til stede, lader sig lysbillederne forevise, ligesom det anses for ønskeligt, at politiet ved jævnlige besøg i etableringerne forviser sig om, at fremstillingerne intet utilbørligt indeholde«.

Den umiddelbare grund til disse bekendtgørelser synes at have været et par af Ole Olsens bedrifter, nemlig optagelsen af Løvejagten på Elleøre (der affødte anklager for dyrplageri) og rekonstruktionen på film af et uhyggeligt mord i Holse ved Middelfart. Censuren var dog nok kommet uden Ole Olsens indirekte indsats. Forældre- og skolekredse var begyndt at blive urolige for filmens indflydelse på børn. På Frederiksberg følte åbenbart disse kredse problemerne særlig slemt (her havde man jo også landets tætteste koncentration af biografer som følge af birkedommerens afståen fra bevillingspraksis - hvorved man jo i øvrigt havde en trussel mindre over for biografteatrene og deres repertoire). Efter debatter i kommunalbestyrelse og skolekommission resulterede bekymringen i 1910 i en særlig frederiksbergsk *pædagogisk censur*: film, hvortil børn under 15 skulle have adgang, måtte først censureres af en af birkedommeren og skolekommissionen udpeget censor.

Denne frederiksbergske foranstaltning foregreb den senere udvikling

på landsplan, ligesom i øvrigt den frederiksborgske debat på en række andre punkter (kommunaldrift, film i skolen, skolebio) slog temaer an, der senere skulle blive taget op. 2)

1913-BEKENDTGØRELSEN

Imidlertid havde 1907-bekendtgørelserne aktualiseret det problem, som filmudlejerne og biografdirektørerne af økonomiske grunde sukkede efter at få løst: Den manglende ensartethed, uforudsigeligheden i censurudøvelsen. Og for øvrigt i bevillingspraksis. Men ministeriet var – trods henvendelser om emnet fra udlejerne og fra provinsens biografejere – af den formening, at en vis fleksibilitet, en tilpasningsevne efter lokale forhold, var et gode. Der var jo dog stor forskel på København og Vestjylland, og på strøgteatrenes publikum og forstædernes.

Først i 1913 overgav ministeriet sig for presset og udsendte en bekendtgørelse »om en for hele landet fælles censurering af lysbilleder«. Bekendtgørelsen indeholdt ikke blot det nye, at den etablerede en *fælles og forudgående* censur, den indeholdt også en bestemmelse om, at film kunne godkendes med den særlige begrænsning, at børn under 16 år ikke havde adgang til forevisningen. I øvrigt er bekendtgørelsen helt blottet for retningslinjer for, hvilket *indhold* i filmene censorerne ikke måtte godkende.

I 1922 fik Danmark sin første film- og biograflovgivning. Bevillingssystemet blev lovfæstet, som erhvervet havde ønsket det. Denne bestemmelse var venstres og konservatives værk. Det var først i trediverne de kovendte og gik ind for fri næring. Socialdemokraterne luftede tanken om kommunal drift, som man havde det i Norge. Det fik de ikke, men man kan betragte det som en indrømmelse til socialdemokraterne, at loven foreskrev et vist kommunalt tilsyn med biografbevillingshavernes repertoire og ydermere åbnede mulighed for at kommunerne selv kunne opnå bevilling. Censuren blev lovfæstet med følgende enkle passus: »*Censuren må ikke godkende billeder, hvis forevisning vil virke forrående eller på anden måde moralsk nedbrydende*«. (Min understregning).

Censurlovgivningens historie op til voksencensurens afskaffelse 1969 er ganske kort at fortælle. I 1933 huskede man at få børnecensuren med i loven. Det havde man glemt i 1922. Bestemmelsen heri lyder i øvrigt:

»*Censuren må ikke godkende film, såfremt deres forevisning skønnes at krænke ærbarhed eller virke forrående eller på anden måde moralsk nedbrydende*«. (Min understregning). Denne formulering, der er den eneste substantielle anvisning på, hvad voksencensuren går ud på, fortsætter uændret op til 1969, hvor voksencensuren dør i relativ stilhed.

Det hører med til billedet af censuren som institution, set fra lovgivningsmagts synspunkt, at den egentlige filmcensur kompletteredes af et par andre faktorer; mest direkte af bevillingssystemet og kommunernes tilsyn. Fratagelse af bevillingen var en sanktion der kunne tages i brug hvis en biografdirektør fremførte et repertoire, der nok var godkendt af censuren for hver enkelt films vedkommende, men alligevel som helhed under lavmålet. Indirekte kunne måske den latente mulighed for overgang til kommunal drift virke i samme retning: Mod et bedre repertoire. Indvendingen mod fri næring gik på det samme tema: Fri næring ville give flere biografer, hårdere konkurrence og derfor dårligere film i en slags mekanisk årsagskæde, (hvor den udtalte forudsætning, for at den gjaldt, var publikums over al måde dårlige smag). Desuden ansås bevillingssystemet i 30'erne af socialdemokratiet for at være et værn, der sikrede, at kapitalmagten ikke gennem truster kunne monopolisere biografdriften med et kvalitetsmæssigt ringere, men økonomisk mere givtigt repertoire til følge. Bevillingssystemet – midt mellem fri næring og kommunal drift – betegnede et punkt, hvor de politiske kræfter holdt hinanden i skak. Og det kunne gives nogle positive overtoner ved at det kunne udlægges som en næsten *positivt* fungerende, kvalitetsfremmende censurinstans. Den egentlige censur var jo, som det tit nok blev fremhævet, en udelukkende begrænsende, negativt virkende forholdsregel.

FILMCENSUREN PÅ RETRÆTE

Den måde, censor-institutionen døde på, kan give nogle ideer om, hvorfor den blev født, og hvordan den fungerede, mens den levede. En pind blev båret til ligkisten af mindretallet i et justitsministerielt udvalg, der arbejdede 1947–50. Udvalgets arbejde resulterede ikke i noget lovgivningsinitiativ, men ifølge den senere justitsminister havde betænkningen betydning for udformningen af loven i 1964 og den samtidige nedsættelse af ud-

valget vedrørende censurering af film – det udvalg der, efter nogle års arbejde, indstillede at man nedlagde voksencensuren. I mindretallets indstilling om afskaffelse af censuren hed det bl. a.:

»*Indførelsen og opretholdelsen af censur strider mod ånden i grundlovens § 84. Den strider mod ideer, som hører til demokratiets helligste, censur af et diktatorisk islæt, som skæmmer et frit folkesamfund. Tilhængerne af censur kan dog ikke derfor stemples som tilhængere af diktatoriske ideer. Men deres frisind hæmmes af en ubegrundet ængstelse for uheldig påvirkning gennem filmene, og deres standpunkt er udtryk for mistillid til den menneskelige natur og til et sundt demokratis selvregulerende evner. Undertegnede forslagsstiller erkender, at visse filmproducenter en sjælden gang kan spekulere i pirren- de og sadistiske virkninger, men har på den anden side en grundfæstet tillid til, at publikum og presse vil reagere tilstrækkeligt kraftigt herimod til at forhindre, at åndslivet skulle blive forgiftet. Publikums og pressens ansvarsbevidsthed vil blive vakt, og den omstændighed, at samfundet ikke optræder som åndelig formynder for voksne mennesker, vil i det lange løb stille det danske samfund stærkt indadtil og udadtil og skabe respekt om os. En folkeopinion vil være vort smukkeste våben i kampen mod spekulation og uheldig påvirkning. Dette er gammel dansk tænkemåde...*

I Danmark er bevillingssystemet tilstrækkeligt til at gennemføre de kontrollerende foranstaltninger, som andre steder må udøves gennem filmcensuren. Det har allerede tidligere vist sig, at bevillingssystemet yder en garanti mod, at en bevillingshaver gennem et ensidigt programvalg påvirker vedkommende biografpublikum på en i det lange løb uheldig måde. En Københavnsk biograf viste gennem lang tid udelukkende voldsomme gangsterfilm og seksuelt oplysende (afgiftsfrie) film, som alle var tilladt af filmcensuren. Bevillingsmyndighederne mente imidlertid, at dette ensidige programvalg var uheldigt og fratog vedkommende bevillingshaver bevillingen. Det viste sig altså i dette tilfælde, at ikke filmcensuren, men bestemmelserne om biografbevillinger og eventuel fratagelse af disse var det egentlige middel til at beskytte publikum mod uheldig påvirkning.«³⁾

Det er så vidt jeg har kunnet konstatere første gang grundloven for

alvor er bragt ind i billedet, – eller rettere ånden i den, for grundloven nævner jo kun tryk, skrift og tale. Man kan jo så i øvrigt spørge om mindretallet (Ib Nørlund og Ebbe Neergård) ikke ligger under for en vis dobbeltmoral, idet de jo ikke er imod censur-funktionen, så vidt jeg forstår dem.

Grundloven dukker op igen i folketingets behandling af lovforslag til ændring i biografteaterloven 1959 (der medførte den dobbelte aldersgrænse i børnecensuren 1960). Det er venstres ordfører Poul Hartling, der siger:

»Nu er censurbestemmelser i sig selv betænkelige. Ordet censur har ingen god klang i vore øren, for det får os til at spørge, om grundlovens § 77 ikke er trådt for nær. Det er en god pædagogisk regel, at man ikke skal forbyde for meget; de forbud, man er nødt til at udstede, skal man til gengæld gennemføre med konsekvens, men her er jo ingen konsekvens, for alle forbud med hensyn til film overtrædes bestandig.«⁴⁾

Denne sidste hvad-kan-det-nytte-indstilling vinder frem i løbet af tresserne, ikke sjældent kædet sammen med bemærkninger om TV's virksomhed, der jo især m. h. t. børns kigning ikke kan censures på samme måde. I behandlingen af 1964-loven sagde socialdemokraten Niels Mathiasen:

»Lovforslaget som sådant kan vel ikke betragtes som nogen grundlæggende fornyelse, men mere som en revision. Desværre indeholder det ikke nogen revision af censurbestemmelserne. Jeg skal ikke lægge skjul på, at jeg personlig helst så enhver form for censur fjernet. Det må være nok, at film påføres betegnelsen som egnet eller uegnet for børn, nøjagtigt som det sker i fjernsynet. Det kan ikke være statens opgave at udøve censur.

Derimod kunne den tanke måske overvejes, om filmbranchens egne folk, producenter, udlejere og bevilningshavere, selv oprettede et brancheråd og gennem dette øvede den fornødne selvjustits. Det ville være en både bedre og mere værdig løsning.«⁵⁾

Læser man folketingsbehandlingen af forslaget til lov om filmcensur (1969-loven) er det karakteristiske træk, at filmcensurens afskaffelse (voksencensuren) »jo dog er en helt naturlig ting«. Sådan er stemningen i salen. Som det siges af venstremanden Ib Thyregod:

»Nu kan man jo stille det spørgsmål: Hvad ligger der i en sådan op-hævelse af censuren, for så vidt angår voksne? Censur er jo forebyggende foranstaltninger, som det siges i grundlovens bestemmelser om censur specielt i relation til trykkefriheden, altså en forudgående undersøgelse, en forudgående godkendelse af den pågældende film. Det er en naturlig ting, at denne forudgående godkendelse ophæves...

Herudover er der spørgsmålet om fjernsynsudsendelser. Det fremgår jo udtrykkeligt af lovforslaget, at fjernsynsudsendelser – og det samme må vel gælde film, der udsendes i fjernsynet – er uden for de regler, der her behandles. Der må man jo rejse det spørgsmål, om der da ikke er behov for andre regler netop for fjernsynsområdet, og det tror jeg man må sige der er. Der er i virkeligheden en betydelig forskel på de film, som forevises for voksne, og hvor de, som ønsker at se disse film, på forhånd kan danne sig et indtryk af, hvad det er for film, og så de film eller andre udsendelser, der sendes i fjernsynet, som kommer ud i hjemmene, hvor det jo ofte, selv om det nu fremgår, at de ikke er egnede for børn, alligevel er således, at børn kommer til at se sådanne film, og hvor disse udsendelser i det hele taget kommer på en helt anden måde end ved en filmforevisning i en biograf. Derfor tror jeg, at der er behov for regler, for så vidt angår fjernsynet.«⁶⁾

Også socialdemokraten K. Axel Nielsen kan anbefale lovforslaget, men ikke før han har lettet sit hjerte for en anden observation:

»Jeg vil dog gerne spørge den højtærede justitsminister, om man i justitsministeriet har gjort sig overvejelser om, hvordan man vil ordne spørgsmålet for fjernsynets vedkommende. Vil man give fuldkommen frit spil, vil man tillade fjernsynet at vise film af en hvilken som helst beskaffenhed? Meget tyder på, at man i fjernsynet allerede har taget sig ret hertil. Efter min private overbevisning – jeg ved ikke, om jeg taler på mit partis vegne – synes jeg nok, der bør være en vis regulering. Jeg synes nok, de undertiden er lidt for hæmningsløse. Men i øvrigt skal jeg anbefale lovforslaget, som det her foreligger.«⁷⁾

Jo »filmcensurens idé var mere eller mindre død, også i det høje ting«, som Morten Lange havde observeret allerede under behandlingen af 1964-

loven. Men hvordan og hvorfor dør ideer? Og på baggrund af behandlingen af 1969-loven kan man spørge: Hvordan kunne filmcensurens ide overhovedet fødes og materialisere sig i censorinstitutionen.

HVORDAN FUNGEREDE DEN?

Imidlertid har jeg til hensigt at arbejde baglæns mod en besvarelse af dette spørgsmål. I det følgende vil jeg derfor beskæftige mig med spørgsmålet: Hvordan fungerede censorinstitutionen? Hvilke kriterier gik den ud fra i sit arbejde, hvilke emner koncentrerede den opmærksomheden om?

To ting kan siges herom: Filmcensuren var en *moralsk* censur og den var en *klassebestemt* censur.

Den censurkomité, der blev oprettet i medfør af 1913-bekendtgørelsen, bestod nok på papiret af en kunstnerisk, en juridisk og en pædagogisk censor. Men disse betegnelser signalerede egentlig blot, at det var en tidligere kgl. skuespiller, en cand. jur. og en kommunelærer, der bestred arbejdet. Betegnelserne sagde ikke noget om arbejdets art. Censuren var moralsk så vidt man kan skønne i *praksis*, og jo da ifølge 1922-loven (censuren må ikke godkende billeder, hvis forevisning vil virke forrænde, eller på anden måde moralsk nedbrydende) og ifølge alle senere love, der jo siger stort set det samme.

Der var jo ikke megen vejledning for censorerne at hente i loven, og i 1913-bekendtgørelsen, der skabte filmcensorembederne, var der slet ingen. Censorerne forventedes at påse det fornødne i henhold til samfundets uskrevne moralkodex. Censorerne kunne hente inspiration i udenlandsk mere udførlig lovgivning om emnet, og det gjorde de i et vist mål, især i den svenske ganske udførlige lovtekst fra 1911. Men grundlæggende var det deres egne ranke personligheder, de skulle spørge. Der lød af og til røster fra folke- og landsting om, at censuren var for liberal, men den synes ellers stort set at have fungeret til lovgivningsmagts tilfredshed. Der var rum for en vis fleksibilitet i censureringen, men alligevel et højt mål af forudsigelighed i resultatet. I cand. teol. H. Andersens bog fra 1924 »Filmen i social og økonomisk belysning« beskriver det på denne måde:

»På grund af det store arbejde (der censureres årligt ca. 700.000 meter film) deler de to aktive censorer ar-

bejdet imellem sig og gennemser hver sin halvdel. I tvivlstilfælde gennemser begge den samme film og i fornødent fald konfereres yderligere med den ministerielle censor. Den retningslinje, der følges, er følgende: Hvad der må betegnes som forbryderisk instruktivt, blasfemisk eller usædeligt stryges, og der gås noget strengere frem end i teater og litteratur af hensyn til den større mængde ungdom, der ellers ville få det at se...

Som censuren er indrettet hos os, virker den sikkert efter sin bestemmelse, at forskåne samfundet for skadelig påvirkning, uden dog at træde en erhvervsgren for nær, som giver mange mennesker udkommet, samtidig med at den i mange andre henseender både gavner og fornøjer. Den forhøjer ikke den kunstneriske værdi ved sine klip, men på den anden side skåner den filmfolkene for alt for store tab, staten for skattetalet og os for forhøjede billetpriser.«⁸⁾

Andersen er repræsentativ for det overvejende flertal af offentlighedens repræsentanter og talsmænd, der i stort var udmærket tilfreds med forholdene på filmens og biografvæsenets område.

Censuren var klassebestemt, men sådan sagde man det ikke. I ovenstående citat siges det, at man går noget strengere frem end i teater og litteratur af hensyn til den større mængde ungdom. Her må man huske på, at kategorien forbudt for børn under 16 år, var én man fortsat arbejdede med, selv om man havde glemt at få den med i 1922-loven. Ungdom kan altså kun betyde de 16-18/20 årige. Hvis det da skal tages for pålydende, for egentlig tror jeg betegnelsen »ungdom« også er en eufemisme for »arbejderklasse«: Så tidligt som i 1911 pegede censor, magister Rosenberg, på fordelene ved den geografisk differentierede censur:

»Som censuren nu er, kan man tage hensyn til det publikum, der søger det enkelte biografteater. F. eks. kunne jeg tillade »Atgrunden« med den meget debatterede gauchodans i et stort biografteater her inde på Strøget, fordi jeg vidste, at dets publikum var voksne og dannede mennesker; men jeg måtte stryge dansen, da denne film gik ud til forstædernes biografteatre, der søges af børn og unge mennesker i den vanskelige alder.

Lige nu er der kommet en italiensk film med 3 mord. Jeg tillader den

herinde på Strøget, men jeg vil skam ikke have den ud på Nørrebro eller andre steder, hvor børn og unge kan tage skade af at se den.«⁹⁾

Og i 1919 redegjorde censor Nicolaisen over for ministeriet for, hvorfor han havde totalforbudt en seksuelt oplysende film. Et moment han måtte lægge megen vægt på:

»Tonen i forstadsbiografteatre f. eks. er alt andet end andægtig, og det overvejende ungdommelige publikum af begge køn, som møder her, er i meget ringe grad modtageligt for belæring. Høje udråb, hyppigt af frivol art, er ingen sjældenhed i det mørke rum, og når emnet som her er af en sådan natur, at det vanskeligt tåler offentlig debat, tåler det sikkert endnu mindre mulige tilfældige bemærkninger, hvorved det betænkelige deri forråes og forvrænges.«¹⁰⁾

Den opfattelse var udbredt, at biografierne på det nærmeste havde befriet teatrene for den udannede del af deres publikum. Det blev udtrykt med størst sociologisk fornemmelse af Inger Gautier Schmit, Venstres ordfører i Landstinget under behandlingen af 1922-loven:

»Men selv om vore teatre er meget besøgt, er det dog kun en vis del af befolkningen, som kan gå der, idet billetpriserne og den omstændighed, at forestillingen som oftest kun finder sted om aftenen, lægger hindringer i vejen for mange mennesker. Med filmen har det sig anderledes. Den har den fordel, at den kan fremstilles umådeligt billigt, fordi den kan reproducere i det uendelige, den kan fremvises til alle tider af dagen, den kræver ingen fin påklædning, man går derind lige fra gaden, i sit arbejdstøj, og den bibringer mennesker gennem øjet en broget mængde levende billeder af den forskelligste art, lige fra de skønneste naturgenivelser til de voldsomste dramaer og til de mest lattervekkende farcer – alt dette, uden at der fra tilskuerens side kræves nogen som helst forudsætning, noget åndeligt arbejde i retning af at skulle opfatte, bedømme, end sige kritisere; man behøver blot at kunne se...

På grund af dens billighed, letfattelighed og lettilgængelighed kan man vist nok sige, at filmen i særlig grad er det sted, hvor menneskene, især ungdommen og hele det brede lag, søger sin adspredelse og fornøjelse. Hermed være ikke sagt, at der ikke på filmen kan fremstilles udmærket kunst...

Censuren skærpes noget gennem lovforslaget, men måske ikke direkte, thi allerede nu findes der censur, men derigennem, at loven siger, at censuren ikke må godkende billeder, hvis forevisning vil virke forrående eller på anden måde moralsk nedbrydende. Man kunne måske sige, at en sådan formulering ikke hører hjemme i et lovforslag, idet man ikke kan lovgive om moral, men jeg tænker alligevel, at sætningen har sin betydning, og ønsker, at den skal blive stående, da den overfor de mennesker, der skal censurere biografteaterforestillingerne, klart tilkendegiver, at man ønsker, der skal udøves en noget strengere og kraftigere censur, end der hidtil har været udøvet...

...Jeg kan ikke tænke mig andet end, at loven, som den her foreligger i store træk vil virke betryggende overfor den gode smag hos publikum, samtidig med at den inddrager den store og udmærkede opfindelse, som levende billeder er, under det opdragende og adspredende moment i hele samfundsudviklingen.«¹¹⁾

Den noget paradoksale formulering, at man ikke kan lovgive om moral, men man gør det nu alligevel og har en bestemt, omend udtalt, mening med det, træffes igen hos et andet landstingsmedlem, Martin Olsen (gammel socialdemokrat):

»Jeg er enig med den ærede ordfører for partiet Venstre i, at man i og for sig ikke kan lovgive om moralen. Det er heller ikke nødvendigt, for om den kan der diskuteres vidt og bredt. Men når man blot ved, i hvilken retning det er, man fra Rigsdagens to ting ønsker, at censuren skal gøre sig gældende, er det tilstrækkeligt; den bør sørge for, at vi ikke får for meget af det usandsynlige. Det er jo nemlig noget, som virker begrebsforvirrende for alle mennesker, ikke mindst for børn.«¹²⁾

Filmcensuren var da en institution der skulle sikre en vis konformitet i befolkningen, specielt, med Inger Gautier Schmits ord, i de brede lag. Filmene måtte ikke få lov at sætte griller i hovedet på folk, så de fik forvirrede begreber om det mulige og det sandsynlige. Der synes at være en vis politisk adresse i disse formuleringer, specielt hvis man husker på, at film – grevefilm, Valentino film m. fl. – aldrig ville blive forbudt p. g. a. virkelighedsfjernhed. Alligevel må man tro, at censureringen overvejende var moralsk begrundet, og ikke politisk. De eneste klare tilfælde

af politisk censur, der synes at have været, udsprang af udenrigspolitikken, nemlig af Danmarks ømtålelige forhold til Tyskland i hele perioden op til anden verdenskrig.

Både kejserriget og senere republikken indgød respekt nok til, at man forbød film om det sønderjyske problem og efter krigen krigsfilm med anti-tysk tendens. Det synes dog mindre at have været censorernes skyld – i den sag var de under pres fra udenrigsministeriet, der igen var under pres fra det tyske gesandtskab. I trediverne greb censuren ikke ind over for nazistiske ugeaviser og spillefilm, mens derimod anti-facistiske spillefilm som »Confessions of a Nazi spy« (1939) og »Last train from Madrid« (1937) (begge amerikanske) blev forbudt af udenrigspolitiske årsager.

Der var i trediverne røster fremme i folketinget om at få mere bestemte krav til censureringen ind i lovgivningen, med en deraf følgende strengere censur. Under behandlingen af 1933-loven talte den konservative Carlsen-Skiødt for også at indføre »politisk tendens« som et kriterium. Han holdt andre lande op som eksempel:

»I England betegnes censuren også som meget streng. Det gælder forevisning for børn, men det gælder også fremvisning af films med politisk tendens; således er der ofte fremkommet forbud mod russiske politiske films...

I Frankrig og Italien er censuren yderst streng. Russiske films er så godt som forbudt i Italien.«¹⁴⁾

Han fik et besindigt svar af justitsminister Zahle:

»Det ærede medlem hr. Carlsen-Skiødt gjorde sig til talsmand for, at censuren skulle skærpes. Jeg tror ikke, censuren i dette tilfælde trænger til at skærpes, og vor grundlov har jo ikke megen sympati for censur, og det tror jeg heller ikke, man i al almindelighed skal have, thi forholdet er dog det, at det bedste nye altid møder heftig modstand fra de åndelige efternølere, og da de altid er til stede i samfundet i et overordentligt stort antal, så er de i stand til at gøre en meget stærk modstand mod ethvert virkelig stort åndeligt fremskridt, og den modstand er der efter min mening ikke nogen grund til kunstigt at stimulere og styrke ved en meget skarp censur.«¹⁵⁾

Som tidligere nævnt var de kriterier, censuren skulle arbejde efter, kun vagt angivet i lovgivningen. Man kan

imidlertid i skrivelserne om, hvordan censuren arbejdede, og i skrivelserne om, hvordan nogle mente den burde gå frem, ane to forskellige synspunkter på forholdet mellem filmfiktion, menneske og samfund. Det ene synspunkt er det ministerielle, officielle synspunkt; så vidt man kan skønne det synspunkt, der ret hurtigt kom til at dominere censorinstitutionen. Det kan betegnes som et strengt *rationalistisk* syn på spørgsmålet om »moralbrud på film«.

FILMFIKTION, MENNESKE OG SAMFUND TO SYNSPUNKTER

I indholdsbeskrivelsen fra programmet til en fransk film opført 1908 kan man læse følgende:

»*Handlingen begynder med, at den elskværdige fabriksejer inspicerer fabrikken sammen med sin værkmester. Denne er utilfreds med sine kår og misundelig på sin chef og betragter dennes velstand med hadske øjne. Hele dagen kæmper han en hård kamp med sig selv, men misundelsen og pengegriskheden får overhånd, og om natten sniger han sig ind på kontoret, plyndrer pengeskabet og stikker ild på fabrikken.*

Man bliver nu vidne til et så stor-slået skue, som intet andet levende billede har præsteret, og man undres over, at det er muligt at opnå en så stor-slået virkning. Flammerne fortærer de letfængelige bygninger, bøjer de svære jernstel som siv og gør ved sin tykke røg redningsarbejdet umuligt. Brandvæsenet er i fuld virksomhed, men formår næppe at hindre ildens udbredelse, og næste morgen ligger fabrikken i ruiner.

På kontoret afholdes forhør. Værkmesteren forsøger på at henlede mistanken på en af arbejderne, men der findes et indicium, der gør, at den rette skyldige opdages.«

Gamle censor Levin forbød denne film, men justitsminister Høgsbro varslede den ny tids ånd med bemærkningen: »Det forekommer mig efter beskrivelsen, at moralen i billedet er god, for så vidt forbryderen kommer slet fra det.«¹⁶⁾

Dette syn kan kaldes *rationalistisk* fordi det, helt abstrakt af handlingsplanen som helhed, aflæser et moralsk budskab: *forbrydelse betaler sig ikke*. I dette abstrakte moralske budskab ligger desuden en udtalt tilslutning til en *utilitaristisk moral-lære*, eller rettere: i netop denne form for aflæsning ligger der en så-

dan tilslutning. Ved en utilitaristisk morallære forstås en lære der fremhæver den opfattelse, at handlinger der strider mod moralske regler automatisk eller mekanisk fører til ubehagelige konsekvenser, derfor bør man afstå fra dem. Moralsk konformitet er nyttig.

Som sagt fandtes der et andet synspunkt end det ministerielle, på forholdet mellem filmfiktion, menneske og samfund. I følge dette andet synspunkt var det ikke alt det, der passerede mellem tilskueren og filmen, der passerede via fornuften – måske ikke engang det vigtigste. Fra dette andet synspunkt forekom den sanselige parring, den emotionelle ophidselse, der udgik fra lærredet, spillet af identifikation og projektion fra tilskueren til lærredets figurer, nok så vigtigt at tage hensyn til. Tilskueren investerede noget af sig selv i fiktionen, og fik noget igen: Et glimt af en mulig større livsintensitet, en tilfredsstillelse på anden hånd måske, men alligevel en tilfredsstillelse, der talte med i den sjælelige husholdning.

Nogle af dem, der gav udtryk for synspunkter i den retning, interesserede sig sådan set ikke for, om filmcensuren delte dem. De var blot interesserede i at meddele deres observationer om filmens rolle for den enkelte og for samfundet – og der behøvede ikke ligge noget kritisk syn på nogen af delene bag. Sådanne observationer blev meddelt bl. a. i damebladene.

Et lignende syn på film og mennesker fandt man imidlertid også hos religionens (og moralens) vogtere, mest udpræget måske hos Indre Mission og dens moralværnforening »Vigilia«. Dem bed det argument ikke på, at 99 % af alle film sluttede med, at retfærdigheden skete fyldest, og at filmene derfor var moralske. Det var for dem at se et alt for abstrakt og intellektuelt synspunkt, der slet ikke tog hensyn til, hvor mange gange tilskueren, mens filmen spillede, kunne synde, når sjælskontrollen svigtede. De måtte derfor kritisere censurens praksis som alt for mild, men hældede i øvrigt til det synspunkt, at dette nye massemedium i sig selv var et onde, et uheldigt udtryk for tidsånden.

Dette *mentalistiske* synspunkt (betegnelsen er muligvis ikke dækkende) kunne give sig nogle, set fra vores perspektiv, pudsige udslag, og det var allerede ved århundredets begyndelse let at gøre nar af. Men

anlagt på emnet, film, individ og samfund var den potentielle erkendelsesmæssige effekt af det vel nok fuldt så stor som af justitsminister Høgsbros unuancerede rationalisme.

Det mentalistiske synspunkt fik aldrig nogen betydning for filmcensurpraksis. Filmcensuren lod sig ikke altid nøje med at retfærdiggøre til slut skete fyldest i filmene, den greb ind over for film med udpenslede sex- eller voldsscener, forbyderisk instruktive film, blasfemiske film m. fl. Men motivet til at gribe ind var også i disse tilfælde rationalistisk og konsekvensorienteret. Motivet var ikke, at der skete et eller andet mellem tilskueren og filmen, med tilskuerens bevidsthed når den mødte filmindholdet. Derimod retfærdiggjorde man indgrebene ud fra konsekvenserne: Forråelse, kriminelle færdigheder hos tilskueren, eller krænkelse af ærbarhed, hvor ærbarhed jo ikke er en kategori, der beror hos enkeltpersoner, men er en offentlig kategori.

Man kan fortsat iagttage denne rationalisme og orientering mod objektive umiddelbart observerbare konsekvenser, op til 1960'erne, hvor betænkningen om filmcensur kommer: »Efter udvalgets opfattelse må det afgørende hensyn være, om der for et voksent publikum må antages at kunne være alvorlige skadevirkninger forbundet med forevisning af visse arter af film. Lader sådanne skadevirkninger sig ikke påvise eller dog sandsynliggøre, kan opretholdelsen af voksencensuren vanskeligt forsvares« – denne passage efterfølges så af et afsnit om skadebegrebet.¹⁷⁾

Det bemærkelsesværdige er egentlig, at afskaffelsen af censuren ikke kommer som følge af noget kognitivt brud. Det er tilsyneladende den samme rationalisme, der styrede censuren, som førte til dens afskaffelse. Det historiske perspektiv på censuren, set igennem den omtalte rationalistiske »raster« bliver derfor noget i retning af: Vi tog fejl. Der er åbenbart ikke skadevirkninger at konstatere. Lad os afskaffe censuren. Skal vi opretholde den bliver det i hvert fald kun af moralske grunde. Men moralopfattelsen har jo ændret sig, det må vi være klar over.

MORALITET OG OFFENTLIGHED

Jeg tror der er nogle kortslutninger i en sådan tankegang. For det første tror jeg ikke, man kan sige noget som helst om films »skadevirkninger« eller lignende uden en meget mere

præcis forståelse for forholdet mellem individ, samfund og film. Erkendelseseffekten af det rationalistiske perspektivs »raster« er helt utilfredsstillende. For det andet mener jeg, at en snak om ændret moralopfattelse, en ændret tankegang, ikke har ordentlig fat i forholdet mellem moralitet og samfund.

For nu at tage fat på det sidste først: Hvad er egentlig et *moralbrud*? Det mest almene man kan sige herom er, at det er en handling, der fører noget andet med sig, en straf, eller en bebrejdelse eller hvad det nu kan være. Men handlingen fører ikke dette andet med sig på samme måde som våde tæer i en time fører til forkølelse. En sådan automatik er der ikke tale om. Konsekvensen af et moralbrud er ikke en mekanisk følge af den forudgående handling. En moralsk handling har ingen nytteværdi, et moralbrud ingen ubehagsværdi, der følger af denne handling i sig selv. Eksempelvis, hvis jeg for tre år siden isolerede min bolig, ja så ville dette automatisk have ført med sig, at den var blevet lunere, og at jeg kunne spare noget brændsel til opvarmning. Det følger af nogle kausalforhold, som visse naturvidenskaber kunne klarlægge. Men det ville ikke dengang have været en speciel moralsk handling at få foretaget en isolering. Som følge af indtrufne omstændigheder, der har med politik, økonomi og opinionsdannelse at gøre, er det i dag tænkeligt, at det er et moralbrud at bo i en gammel rønne med skyhøj K-værdi, i hvert fald hvis den er olieopvarmet. Man risikerer at blive set skævt til. Men denne sanktion, der møder én: at man bliver set skævt til, følger ikke automatisk af, at jeg ikke får isoleret ordentligt. Så ville jeg jo også være blevet set skævt til for tre år siden. Sanktionen i dag er en følge af, at der i mellemtiden er sket en sammenkobling af energiforbrug og moralitet, således at ikke-isolering i dag tæller som moralbrud. Den sanktion, der følger ikke-isolering, sætter kun ind, fordi et sæt moralregler er blevet indstiftet og kan brydes. En sanktion er således en konsekvens af en handling, der følger, ikke af denne handlingens indhold, men af et brud på en regel.¹⁸⁾

Moralitet signalerer, at der findes et socialt rum, en kommunikationssammenhæng, med regler for, hvilke budskaber der kan eller bør udveksles, og hvilke handlinger der kan eller bør foretages.

Til belysning af, hvad jeg mener, skal jeg citere 1922-biograflovens § 9:

»På eller ud mod offentlig gade eller i offentlig tilgængeligt lokale må kun sådanne reklamebilleder vedrørende biografforestillinger opslås, som i forvejen er godkendt af censuren og forsynet med dens stempel«.

Denne paragraf tilsigter – bl. a. – at krænkelse af ærbarhed ikke finder sted. Nogleordet er *offentlig*. Krænkelse af ærbarhed kan pr. definition kun finde sted offentligt. Nu er »offentlighed« et noget u håndterligt begreb. Det er lettest at forstå i tilknytning til geografiske lokaliteter eller som en analogi til sådan nogle. Men i løbet af historien er jo *geografi* og *kommunikationssammenhæng* blevet løst fra hinanden, med opfindelsen eller udviklingen af skrift, bogtrykkerkunst m. v. § 9 eksemplet er derfor det enkleste tænkelige, fordi geografi og offentlighed her er knyttet sammen. I det følgende bliver jeg nødt til at bruge *offentlighed* og *socialt rum* på en begrebsmæssig mere omfattende måde.

Min tese er nu, at når det i dag ikke skønnes fornødent at have en voksencensur, så skyldes det ikke en ændret moralopfattelse hos et flertal af enkeltindivider.

Jeg afviser med andre ord en matematisk/systematisk opfattelse af moralitet, gående ud på, at samfundets moralopfattelse får man ved at addere enkeltpersoners. Hele maskineriet med bevillingssystem, kommunalt tilsyn og censur *plus* den hele tiden nærværende udtalte forudsætning, at der ville komme størst publikum til de underlødige og utugtige, de forrående og moralsk nedbrydende film, hvis de blev tilladt, gør den matematisk/statistiske model usandsynlig. Den er for forenklet og uden sociologisk forståelse.

Censurens bortfald skyldes ikke en ændret moralopfattelse hos et flertal af enkeltindivider, men derimod en ændring i offentlighedens struktur. Der findes i dag på dette område ikke længere noget socialt rum, nogen kommunikationssammenhæng, med regler for udgrænsning, konstituering og regulering af budskabstyper. Budskaberne »mødes« ikke længere i offentligheden, for at diskuteres, sorteres, forkastes eller optages i større budskabssystemer i henhold til en almen fornuft. Denne klassisk borgerlige offentlighedskoncept, er det ikke muligt at opretholde de fakto, eller i begreb, i en tid hvor massemedierne film, radio, tv,

reklame, magasiner, frokostblade etc. direkte henvender sig til hver enkelt med matricer til organisering af erfaring, formulering eller omformulering af behov, og tilbud på opfyldelse af dem helt eller delvis; og hvor kravet på kompensation for en stadig mere intensiv arbejdsdag, ofte bestående af ensformige og frustrerende arbejdsrutiner, giver sig udslag i efterspørgsel efter bestemte brugs kvaliteter hos medierne og medieindholdet.

Den ældre idé om en markedsplads, et forum, hvor også kulturelle og underholdende produkter må fremstilles og stå deres prøve i forhold til en almen fornuft, er, med enkelte finkulturelle undtagelser, død, og det var den, der var filmcensuren idé; *eller rettere*: Filmcensuren som institution og statslig foranstaltning var en kompensation for, at denne idé allerede var begyndt at smuldre. Havde dog hele publikum bare været som i strøgbiograferne: Voksne og dannede mennesker (Rosenberg). Men: Stemningen i forstadsbiograferne! (Nicolaisen). Den var så langt fra den dannede diskurs i de litterære saloner, som tænkes kunne. Her var ingen tanke for at nå frem til nogen almen fornuft, der burde råde og have prioritet over den enkeltes interesser. Filmen talte til den enkelte og til en ustruktureret masse. Den involverede nye sansekvaliteter, nye oplevelseskvaliteter, og fordi der skulle tjenes penge på den, greb den uden omsvøb lige ind i hver enkelts tanker, følelser og mere eller mindre bevidste erfaringer. Den ville ikke nogen social og økonomisk omvæltning, for den var jo selv i cirkulation som kapital, men den gik den lige, mest udbytterige vej til hver enkelts erfaringsverden, greb fat i temaer og ønsker dér, bearbejdede dem og rakte dem tilbage i fortolket, udkrystalliseret form, ufarlig for den selv og for kapitalen, men subjektivt, umiddelbart, kortvarigt tilfredsstillende for tilskueren.

Det er tydeligt allerede i det tidligere eksempel med værkmeisteren, der sved fabrikken af, at denne film har fat i nogle erfaringer, som i en bestemt form har været store dele af publikums. Erfaringer med umiddelbar og patriarkalsk autoritet (værkmeisteren og den elskværdige fabriksejer), erfaringer med trangen til aggressionsudladninger mod fabriksystemets tvang, med ønsket om bemestring af omverdenen (her udtrykt gennem pyromani) etc. Disse erfaringer

har filmen haft fat i, har bearbejdet og rakt tilbage i domesticeret form, som thriller eller kriminalfilm, med budskabet, som Høgsbro rigtig nok antydede: det betaler sig ikke. Publikum har nok fattet, at det gør det ikke, men har undervejs haft sin tilfredsstillelse af at se sin egen fantasivirksomhed, eller dele af den, materialiseret på lærredet.

Den klassiske borgerlige offentlighed kunne kun anse sådanne usandsynligheder for underlødige og værdiløse. I følge dens forståelse var kunst, kultur og underholdning noget man på en dannet måde beskæftigede sig med i fritiden. Kunst og underholdning burde handle om det almenmenneskelige, og det traf man da for øvrigt også mest af i fritiden og i familien. Det usandsynlige faldt ikke i smag, og desuden var det jo plat umuligt at forstå, hvor det kom fra og hvad tilskuerne, publikum, skulle med det. Her var lidt regulerende sund fornuft på sin plads.

Det er præcis her filmcensuren som statslig institution kommer ind. I det punkt, hvor den klassiske borgerlige offentlighed har fået tilløb af en stor fremmed masse af publikum, der ikke føler sig hjemme i den og ikke føler sig forpligtet af den. Og hvor dette publikum lader sig betjene af nye, billige massemedier, der af indtjeningsgrunde skaffer til dets subjektive behov uden om moraliteten i det sociale rum, der udgjorde den klassiske borgerlige offentlighed.

Det var en forholdsregel på falderbet for den klassiske borgerlige offentlighed. Den mest rationelle form for censur, ud fra dens egne forudsætninger, den geografisk og socialt differentierede, måtte opgives, fordi filmindustriens omsætningsinteresser krævede standardisering og sikkerhed for publikumsunderlaget på forhånd. Den ekspanderende trykte presse og magasinpressen skaffede allerede til nogle af de samme nye store publikumsmassers behov, og lod sig ikke censurere. Radioen i tyverne og senere TV gjorde det samme. Det var nærliggende at sammenligne med disse andre medier og sige: Hvorfor censur på film?

Disse nye medier med deres nye, »udannede« indhold gik den lige vej til publikums fantasivirksomhed, som de dels lod sig inspirere af, dels stimulerede i en bestemt retning. Nye områder af den enkeltes livssammenhæng og nye områder af fantasi og

bevidsthed tog de med i købet, eller var disse områder ikke nye, havde de i hvert fald hidtil været lukket ude af dannelsesgrunde. Offentligheden flyttedes fra det idealistiske forum for diskussion og dannet afvejning, over til et kvasi-privat forhold mellem den fremvoksende bevidsthedsindustri og den enkeltes bevidsthed.

Samtidig hermed forsvandt muligheden for at en særlig moralitet kunne gøre sig gældende. Den beroede nemlig på eksistensen af et socialt rum, og deraf beroede igen muligheden af sanktionsindsats.

»Hvad kan det nytte« indstillingen over for censuren slår da igennem. Moralopfattelsen har ændret sig, siges det. Men den er snarere blevet en privatsag og har mistet sin karakter af moralitet. Det bliver en naturlig ting at afskaffe censuren, og i det erkendelses-perspektiv, man har mulighed for at anlægge på sagen, fortoner det sig som uforståeligt eller som pudsigt, at man engang har haft den.

I *hvor høj grad moralopfattelse er blevet en privatsag*, kunne man endnu engang få bekræftet ved at læse et Ritzau telegram, der var gengivet i Information den 9. september 1975. Formanden for Kristelig Lytter- og Fjernseerforening, pastor Svend Åge Olsen, bliver fra sin skriftlige beretning til organisationens landsmøde citeret som følgende:

– *Svend Aage Olsen deler harmen i forbindelse (med) tv-dramatik med »spottende og sårende gloser« og »voldsomme samlejescener« og gentager en bøn til tv-teatrets leder om en kort og kyndig introduktion til »den s'ags udsendelser«.*

Også pastor Olsen har opgivet tanken om en offentlig moralitet og beder nu blot om en brugsanvisning til privat benyttelse. ■

Litteraturhenvisninger, der ikke er givet i teksten:
G. Sandfeld: Den stumme Scene. Kbh. 1966.
E. Durkheim: Sociology and Philosophy. (Især essayet: The Determination of Moral Facts). N.Y. 1974.

I. C. Lauritzen: Filmen. Kbh. 1950.

Noter:

- 1) Avisårbogen 1967, 6/11.
- 2) Sml. Sandfeld kap. VII, afsn. 3.
- 3) Her citeret fra Bet. 468, 1967, s. 10.
- 4) Folketingets forhandlinger 16/12 1959, sp. 1945 og 1946.
- 5) Folketingets forhandlinger 3/5 1963, sp. 5322.
- 6) Folketingets forhandlinger 16/10 1968, sp. 593 og 594.
- 7) Ibid. sp. 596.
- 8) Op. cit. s. 84 og 88-89.
- 9) Citeret fra Sandfeld s. 270.
- 10) Citeret fra Sandfeld s. 300.
- 11) Uddrag af Landstingstidenden for 1821/1922, sp. 1050-54.
- 12) Ibid. sp. 1055.
- 13) Sml. Lauritzen s. 151.
- 14) Folketingets forhandlinger 10/1 1933, sp. 2435.
- 15) Ibid. sp. 2454-2455.
- 16) Sandfeld s. 221.
- 17) Bet. 468, 1967, s. 22.
- 18) Sml. Durkheim (1974).