

# «Taper ungdommen sin sjæl, saa vinder filmlagerne den ganske verden»

En idéhistorisk analyse av avisdebattene omkring sensorrollen i Statens filmkontroll 1913-1930

Amalie Sofie Aune Bjerkem

Europeisk kultur

30 studiepoeng

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet





«Taper ungdommen sin sjæl saa vinder filmlagerne den ganske verden»

*En idéhistorisk analyse av avisdebattene omkring sensorrollen i Statens filmkontroll 1913-1930*

Amalie Sofie Aune Bjerkem

Veiledet av professor Ellen Krefting

Masteroppgave i Europeisk kultur-IDE4890

UNIVERSITETET I OSLO

Institutt for filosofi idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Høsten 2022

© Amalie Sofie Aune Bjerkem

2022

«Taper ungdommen sin sjæl saa vinder filmlagerne den ganske verden»

*En idéhistorisk analyse av avisdebattene omkring sensorrollen i Statens filmkontroll 1913-1930*

<http://duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

## **Førord**

Først og fremst ønsker jeg å takke veilederen min Ellen Krefting. Denne oppgaven hadde ikke blitt det samme uten dine grundige tilbakemeldinger, litteraturtips, og verdifulle innspill underveis i skriveprosessen.

Jeg vil også takke Lars Johnsen for å ha brukt av egen tid til å bistå med modellerte søk i nasjonalbibliotekets notebook-system. Med et tusentalls avisartikler å velge mellom var det et essensielt bidrag til oppgaven å få samlet et mer oversiktlig korpus, og ikke minst resulterte det i flere spennende funn.

Videre vil jeg rette en stor og varm takk til alle gode hjelpere som meldte seg i sluttarbeidet med masteroppgaven. Takk til Gudrun og Kjersti for at jeg fikk låne av deres tid og kloke blikk på teksten min. Takk til Ida for en siste språkvask, før siste hånd på verket.

Jeg vil også takke familien min, for oppmuntringer og kjærlighet, og alle måtene dere har vist støtte underveis i arbeidsprosessen.

Og tusen takk til gode venner og medstudenter for alt dere har betydd for masteren og hverdagen rundt. Takk til Idunn for å ha gjort lesesalen til et hyggelig sted å møte opp til, og for flere minneverdige kollokvier i kolonihagen. Takk til Solveig for alle kaffepausene vi har hatt i vår- og vintersol, det har vært veldig kaldt og koselig. Takk til Thea for digitale skrivemøter, og lykke til i ny studieby!

Til sist ønsker jeg å rette en takk til IFIKK for stipendet jeg ble tildelt i forbindelse med arbeidet knyttet til denne masteroppgaven.

## Sammendrag

Statens filmkontroll har en særstilling i norsk sensurhistorie og refereres ofte til som et av de mer ekstreme eksemplene på statlig sensur i det tjuende århundre. Ordningen ble innført som del av Kinoloven av 1913, hvor det i § 8 het at kontrollen ikke måtte godkjenne bilder som den mente kunne krenke ærbarhet, virke forrående eller moralsk nedbrytende å vise offentlig. Men enn så autoritativ den har vært utøvd, inntok filmsensuren først og fremst sin form gjennom filmsensorenes forsøk på å imøtekomme sterke krav fra innflytelsesrike pressgrupper i samfunnet. Blant annet ble flere representanter fra den norske kvinnebevegelsen talspersoner for strenge føringer og kontroll av det nye filmmediet. Kinoloven av 1913 ble etablert samme år som kvinner fikk stemmerett og markerte dermed et tilfeldig, men symbolsk sammenfall mellom filmkontrollen og kvinners vei inn i offentlige samfunnsdiskusjoner. Noe paradoksalt ble det dermed, ved å gå i bresjen for en streng sensurordning, at flere kvinnesakskvinner sørget for å markere sin stemme i samfunnsdebatten.

Kronikker, intervjuer og leserinnlegg fra filmsensurens første virkeår, vitner utførlig om den sterke innflytelsen som sensurens mest engasjerte forsvarere har utøvd på filmkontrollens praksis. Denne oppgaven viser hvordan avisene i sin samtid var en sentral plattform for de offentlige forhandlingene av sensorrollen. Heller enn å forsøke å avdekke hva som har forsvunnet i det stille, har jeg undersøkt hvordan filmkontrollens praktiske utøvelse kan sees i sammenheng med eksplisitte forhandlinger av sensorenes status og rolle. Gjennom en todelt undersøkelse av sensorrollen ser jeg både på hvordan sensorene selv deltok i debattene omkring sitt eget virke, samt hvordan sensorrollen tok form gjennom kvinnebevegelsens engasjement som pressgruppe.

## **Innholdsfortegnelse**

<b>Forord</b> .....	V
<b>Sammendrag</b> .....	VI
<b>Introduksjon</b> .....	1
Oppgavens tema .....	1
Problemstillinger .....	3
Kildemateriale, avgrensninger og fremgangsmåte .....	3
Teoretisk perspektiv .....	5
Tidligere forskning og litteratur på norsk filmsensur.....	9
<b>Kapittel 1 Bakgrunn for innføringen av en statlig filmkontroll</b> .....	12
1.1 Frykten for det levende bildet .....	12
1.2 Filmsensur før Statens filmkontroll.....	14
1.3 «Er det moralen og umoralen, som skal representeres?» Justisdepartementets stillingsutlysning etter to sakkyndige filmkontrollører .....	15
1.4 Kvinnesaksbevegelsens tidlige engasjement for filmsensuren .....	16
1.5 «Tanteopinionen» versus «de liberalt tænkende mænd» – Forhandlinger av sensurbegrepet .....	17
1.6 Delkonklusjon .....	20
<b>Kapittel 2 De norske filmsensorenes selvforståtte rolle</b> .....	21
2.1 Filmkontrollen trer i kraft.....	21
2.2 Filmkontroll i et skandinavisk fellesskap.....	23
2.3 Forhandlinger av sensorrollen i norsk presse .....	25
2.4 «Fru Nissen om filmcensuren» .....	26
2.5 Filmsensuren som et pedagogisk virke .....	29
2.6 Filmkontrollens utvidede vergefunksjon som et samfunnsvern.....	30
2.7 Kommunale konsesjoner og kinoen som en alternativ oppdragelsesarena .....	32
2.8 Delkonklusjon .....	35
<b>Kapittel 3 Filmsensur som kvinnesak</b> .....	36
3.1 Kinofilmens status i 20-tallets avisdebatt.....	37
3.2 <i>Norges Kvinder</i> om kinofilm.....	39
3.3 Norsk filmsensur i kontekst av en internasjonal kvinnesaksdiskurs .....	41
3.4 Et nytt insentiv for kvalitetskontroll.....	45
3.5 Kvinnesakskvinnenes engasjement i et klasseperspektiv.....	48
3.6 Delkonklusjon .....	52
<b>Avslutning</b> .....	52
<b>Litteratur og andre kilder</b> .....	56
<b>Aviser og tidsskrift</b> .....	58
<b>Vedlegg</b> .....	61

# Introduksjon

## Oppgavens tema

I juni 2022 besluttet Stortinget å oppheve statlig forhåndskontroll av kinofilm. Bestemmelsen, som vil tre i kraft fra januar 2023, innebærer en endring i bildeprogramloven, der ansvaret for aldersklassifisering av kinofilm legges til den enkelte filmdistributør fremfor et statlig kontrollorgan. Dermed vil kinofilmen for første gang reguleres på lik linje med andre audiovisuelle former.<sup>1</sup> I praksis har forandringene liten betydning. Medietilsynet vil fortsatt kunne føre tilsyn over kinofilmdistributørene, og kan velge å overprøve de fastsatte aldersgrensene. Likefullt utgjør lovendringen en avvikling av den siste gjenværende formen for statlig forhåndssensur. Ved en juridisk justering av en ren formalia heter det nå offisielt at vi ikke lenger har en statlig forhåndskontroll av kinofilm i Norge. Avviklingen har funnet sted gradvis, og overfor den myndige delen av kinopublikummet opphørte filmsensuren fullstendig fra 2004, da man med en endring i grunnlovens §100 vedtok et medienøytralt forbud mot forhåndssensur.<sup>2</sup> Året etter gikk Statens filmtilsyn<sup>3</sup> fra å være et selvstendig kontrollorgan, til å underlegges det nye medietilsynet, som overtok det gjenværende ansvaret med aldersklassifisering av kinofilmen.<sup>4</sup> En langsom oppmykning i lovverket har speilet et avtagende engasjement i allmenndebatten for øvrig. Slik har det seg at en endelig opphevelse, som selvfølgelig i all hovedsak er å regne som en siste symbolsk avvikling, ble avsluttet uten videre oppmerksomhet eller mediedekning. Bestemmelsens nesten påfallende mangel på omtalelser, vitner om en situasjon diametralt motsatt fra forholdene som i sin tid la grunnlag for en statlig forhåndskontroll. Statens filmkontroll kom først og fremst som et svar på landsomfattende moralkampanjer, og ble utgangspunkt for store diskusjoner i norsk presse. Gjennom sitt fengslende opptrinn, ble kinofilmen lenge beskyldt for å ha en suggererende kraft over sitt publikum. Fra flere hold ble det reist krav om at staten måtte gripe inn og ta ansvar for den raskt voksende kinovirksomheten. Når forslaget om å innføre en statlig forhåndskontroll omsider ble ført frem på Stortinget i 1912, var det på bakgrunn av holdningskampanjer og oppfordringer fra pressgrupper, som sørget for å gjøre seg godt synlig i en offentlig debatt.<sup>5</sup> Statens filmkontroll ble opprettet i samsvar med at kinoloven trådte i kraft i 1913. I den nye *Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder* het det at

---

<sup>1</sup>Prop. 79 L (2021–2022), 5

<sup>2</sup>Innstilling nr.270 (2003-2004), 45

<sup>3</sup>Statens filmtilsyn ble opprettet i 1993 som en sammenslåing av Statens filmkontroll og Videoregisteret

<sup>4</sup>Ot.prp. nr. 40 (2003-2004), 2

<sup>5</sup>Higraff, Vegard. *Sensurert–Historien om statens filmkontroll* (Oslo: Kolofon forlag, 2016.), 14



filmkontrollen ikke måtte godkjenne bilder som den mente ville stride mot lov, kunne krenke ærbarhet, virke forrående eller moralsk nedbrytende å vise offentlig.<sup>6</sup> En egen norsk kinolov ble etablert med utgangspunkt i den svenske lovgivningen som kom to år forut,<sup>7</sup> og samme år som danskernes noe mer liberale juridiske bekjennelse om at enhver film skulle underlegges sensur av justisministeriets ansatte sensorer.<sup>8</sup> Den nye kinoloven ble møtt med en blandet mottakelse blant representanter på Odelstinget så vel som i norsk presse, og utløste en prinsippdebatt omkring sensurens plass og funksjon i norsk kulturliv og offentlighet. Ytringsfriheten ble ansett som del av grunnlovens ånd. I §100 het det at «trykkefriheten bør finne sted».<sup>9</sup> Formuleringen ble alminnelig tolket som en opphevelse av eneveldets sensur. Det er derfor også verdt å merke at ordet sensur fullstendig utelates i kinoloven av 1913, som utelukkende omtaler filmkontrollens arbeid gjennom betegnelser som «bemyndigelse» og «godkjennelser». I avisdebattene omkring statens filmkontroll er derimot «filmensur» og «censorer» de mest brukte betegnelsene, og vil også benyttes i denne oppgaven.

I det politiske landskapet var det særlig venstrepolitiker, og senere statsminister, Johan Ludwig Mowinckel som uttalte motstand mot filmkontrollen. Han advarte med det samme mot å overlate kulturfriheten til de meningsmotstanderne han samlet under betegnelsen «tanteopinionen».<sup>10</sup> På motsatt side i debatten ble det ansett som en statlig oppgave å beskytte sine borgere mot et nytt kulturmedium man enda ikke ante omfanget av. Slike krav og oppfordringer rommet ofte forventningen om at filmsensorene skulle innta en form for statlig vergerolle overfor kinopublikummet. Det faktum at hele ansvaret med en statlig sensur ble besluttet å pålegges kun to sensorer på nasjonal basis, ble utgangspunktet for store diskusjoner omkring hvilke egenskaper som kunne gjøre noen kvalifisert til å bemanne en slik post. Det samme spørsmålet har formet grunnlaget for denne oppgaven. Jeg vil undersøke forhandlingene omkring sensorrollen som fant sted i norsk presse parallelt med den tidlige etableringen av en Statlig filmkontroll i perioden 1913-1930.

---

<sup>6</sup> Lov nr.4 25. juli 1913 § 8 om offentlig forevisning av kinematografbilleder  
<https://lovdata.no/dokument/NLO/lov/1913-07-25-4>

<sup>7</sup> Dahl mfl. *Hvor fritt et land?: Sensur og meningstvang i Norge i det 20. århundre*, 62

<sup>8</sup> Betænkning nr.468 (1967), 7

<sup>9</sup> Hemstad mfl. «Frie ord i Norden? – Offentlighet, ytringsrett og medborgerskap», 11-12

<sup>10</sup> Evensmo, Sigurd *Det store tivoli: Film og kino i Norge gjennom 70 år* (Oslo: Gyldendal Norsk forlag 1967), 77

## **Problemstillinger**

I denne oppgaven undersøker jeg hvordan rollen som filmsensor ble formet av det store engasjementet rundt kinofilmen, slik det kommer til uttrykk i samtidige avisdebatter. Jeg ønsker både å belyse hvordan sensorene selv deltok i diskusjonene omkring eget arbeid, samt hvordan kvinnebevegelsen som pressgruppe bidro aktivt med å forme forventningene til filmkontrollens ansvar overfor kinopublikummet. Følgelig er analysen sentrert rundt to overordnede problemstillinger.

For det første vil oppgaven presentere en analyse av sensorrollen med utgangspunkt i filmkontrollørens egne selvforståelse. Gjennom en nærlesning av avisuttalelsene fra de første to statlige filmkontrollørene har jeg undersøkt hvordan de utnevnte representantene selv var delaktige i å forme og fortolke sitt eget virke. Som grunnlag for analysen har jeg stilt følgende spørsmål: Hvordan deltok filmsensorene selv i avisdebattene omkring sin egen rolle? Hvordan forholder de seg til kritikk, krav og oppfordringer som uttrykkes i norsk presse?

Som Mowinckels beskyldning om «tanteopinion» insinuerer, var det flere kvinnesaksstemmer som sørget for å gjøre seg bemerket som tilhengere av en streng sensurordning. Blant disse hadde mange sin tilhørighet til Norsk kvinnesaksforening, hvorfra også filmkontrollens første kvinnelige representant, Fernanda Nissen, hadde sin bakgrunn. Det har imidlertid ikke tidligere blitt gjort noe inngående forsøk på å undersøke utgangspunktet for kvinnesaksbevegelsens sterke engasjement i filmsensuren, slik den kommer til uttrykk i avisdebattene omkring den tidlige kinofilmen.

For det andre vil derfor oppgaven undersøke kvinnesaksbevegelsens agenda og motivasjon som deltakere i sensurdebatten. Hvordan kan vi forstå relasjonen mellom etableringen av norsk kinofilmsensur og den samtidig pågående kvinnesakskampen? Hvilke argumenter legges til grunn for å understreke behovet for en særlig kvinnelig innflytelse i spørsmål som berørte filmkontrollen?

## **Kildemateriale, avgrensninger og fremgangsmåte**

Min inngang til sensurdebatten har vært gjennom en nærlesning av digitaliserte aviser, tilgjengelig gjennom nasjonalbibliotekets database. Med flere tusen treff på potensielt relevante avisinnlegg, opplevde jeg at det er for mye materiale til å kunne få et helhetlig inntrykk av diskusjonene. Gjennom nasjonalbibliotekets notebook-system fikk jeg mulighet til å foreta mer treffsikre søk gjennom en tematisk modellering. Et slikt modellert søk bestod av såkalte ordsekker, som er grupperte søkeord tilpasset et bredere tematisk søk. Jeg

konsentrerte meg særlig om stikkord knyttet til kvinner og kvinnebevegelsen, samt filmsensurens vergefunksjon. Eksempelvis fikk jeg satt opp en søkegruppe av stikkordene: NKF, Norsk kvindesags-forening, Norsk kvindesagsforening, kvinde, kvinder, mor, mødre. En ordsekk kunne kombineres med to søkeord, eksempelvis filmkontrol og filmcensur. Med andre ord kunne jeg søke og få treff på aviser som inneholdt en av termene fra en ordsekk, kombinert med et av de to søkeordene som ble satt inn. En modellert søkemetode gjorde det ikke bare lettere med tematiske søk, men sørget også for å øke treffsikkerheten på ord med flere potensielle stavemåter.

Aviser har imidlertid enkelte begrensninger som kildemateriale, som har bidratt til å definere oppgavens undersøkelsesgrunnlag. Som grunnlag for en analyse forteller avisene fortrinnsvis mest om hvem det er som uttaler seg i pressen. Felles for de ulike standpunktene som jeg vil drøfte i analysen, er at de stort sett fremmes fra samme sosiale sjikt. På begge sider av sensurdebatten stod velstående og borgerlige representanter. En analyse av holdningene til kinematografspørsmålet, slik de kommer til uttrykk i avisene, er derfor en drøftelse av holdningene til filmsensur i et primært borgerlig samfunnssjikt. Det skal også nevnes at avisdebattene diskuterte sensuren i lys av kinofilmen som et nytt kulturmedium. Eksempelene som gis fra enkeltfilmene som klippes eller forbys, er ofte påfallende mangelfulle. Som følger vil denne oppgaven drøfte diskusjonene knyttet til filmmediet, fremfor konkrete filmer. Jeg vil også i mindre grad gå inn på de rent politiske og juridiske prosessene bak filmsensuren, men heller diskutere sensorrollen slik den forhandles i avisspaltene.

Med utgangspunkt i perioden 1913-1930, følger oppgaven mediedebattene omkring filmsensur fra året statens filmkontroll ble innført og frem til innføringen av talefilm bidro til å sette nye premisser for debatten omkring norsk kinofilm. Analysen vil også innledningsvis berøre årene i oppløpet mot en statlig filmkontroll. Avgrensningen er gjort med ønske om en mer konsentrert undersøkelse av sensorrollen under filmkontrollens første virkeår. Ved årsskiftet 1929-1930 ble det norske kinopublikummet introdusert for lydfilm. Med *Dagbladets* daværende redaktør Einar Skavlan i spissen, benyttet flere kritikere anledningen til å argumentere for filmkontroll i lys av grunnlovens paragraf §100 om at trykkefrihet skulle finne sted.<sup>11</sup> Film med tale åpnet for nye fortolkninger av forhåndssensuren som et mer bokstavelig inngrep i ytringsretten. En utbredt retorikk rundt filmsensoren som en omsorgsfull verge, settes ytterligere på prøve i det statens filmkontroll beskyldes for å begå lovbrudd. Den

---

<sup>11</sup> Skavlan, Einar. «Film og teater» I *Dagbladet* nr. 5/1930. 1.7 1930

oppdragende og pedagogiske sensorrollen som denne oppgaven drøfter, er derfor interessant i kontekst av et debattklima som oppstår i kjølvannet av Skavlands innlegg mot filmsensur. Plassavgrensningen har ført til at jeg har valgt å avslutte oppgaven ved et årsskifte hvor en endring i filmmediets audiovisuelle premisser også spiller inn på forståelsen av sensorrollen.

Analysen er delt inn i tre kapitler som presenterer hvert sitt undertema, i tillegg til å følge utviklingen gjennom en forsøksvis kronologisk tidslinje. Kapittel 1 tar for seg perioden frem mot 1913, og konsentrerer seg om holdninger i oppløpet mot en offisiell statlig forhåndskontroll. Her vil jeg blant annet drøfte hvordan justisdepartementets noe vage utlysning etter to «sagkyndige» utløser en debatt om hvilke egenskaper som kreves av en filmsensor, hvilket også benyttes som en åpning for kvinnebevegelsens krav om å få inn en av sine egne. Kapittel 2 vektlegger kontrollørens egen rolleforståelse som kinopublikummets «verger», og tar følgelig utgangspunkt i en nærlesning av innlegg og intervjuer med første generasjon filmsensorer, fra perioden 1913-1919. Kapittel 3 konsentrerer seg om kvinnebevegelsens videre engasjement for den etter hvert etablerte filmkontrollen. Analysen tar utgangspunkt i en nærlesning av innlegg fra den konservative kvinneavisa *Norges Kvinder*, hvor jeg vil følge kinofilmdebatten fra avisas førsteutgave i 1921 og frem til 1930.

### **Teoretisk perspektiv**

Denne oppgaven tar utgangspunkt i forståelsen av statens filmkontroll som et etterspurt tiltak. Den ble innført etter press fra flere grupper og kommisjoner som så det som sitt ansvar å engasjere seg i samtidens sosiale og moralske spørsmål. Jeg vil derfor ikke komme til å omtale den norske filmsensuren som noen klassisk skyggevirksomhet, men vil tvert imot undersøke hvordan sensorenes handlingsrom forhandles frem i norsk presse, der deres virksomhet holdes under nøye oppsikt. I de første tiårene er kritikken mot filmkontroll like ofte rettet mot at sensorene er for milde i sine bedømmelser, som motsatt. En slik forståelse av sensorvirksomhet stemmer dårlig overens med den mer klassiske liberale historiefortolkningen av sensur, som autoritær maktmisbruk, som nødvendigvis vil være en motpol og trussel overfor de demokratiske frihetsverdiene.

Analysen har en teoretisk innfallsvinkel inspirert av New censorship theory, som jeg herfra vil referere til som nyere sensurteori. Dette er ikke en enhetlig teori, men utgangspunktet for en rekke teoretiske tekster, som særlig oppstod i kjølvannet av arbeidet til Foucault og Bourdieu. Fraværet av forsøk på å samle en mer helhetlig nyere sensurteori har blitt påpekt av Matthew Bunn i artikkelen «Reimagining repression: New censorship theory and after». Bunn forsøker med sin publikasjon å vise til noen gjennomgående trekk som kan

bidra å definere et rammeverk for de siste årenes utvikling innenfor nyere sensurteori. Artikkelen vektlegger særlig tre teoretiske hovedprinsipper, som han anser som vesentlige i tilnærmingen til historiske analyser av sensur.

For det første vektlegger Bunn en ny forståelse av sensuren som produktiv heller enn undertrykkende. Et tydelig markert skille fra den mer klassiske definisjonen av sensur, kommer derfor særlig til uttrykk i en utvidet begrepsforståelse. Fra å forstå sensur som en utelukkende negativ, undertrykkende instans – som kun beskjeftiger seg med å forby, stilne eller utslette det den er innsatt for å vokte – til heller å åpne for at det også kan være en produktiv kraft, i den forstand at den kan bidra med å skape nye diskurser og kommunikasjonsmåter.<sup>12</sup> Med produktivt menes ikke nødvendigvis noe fordelaktig, men heller fruktbart eller generativt. Forståelsen bygger videre på Foucaults forklaringsmodell, beskrevet i første bind av *The history of sexuality Volume 1* (1990) hvor Foucault påpeker hvordan den viktorianske sensuren av seksualitet paradoksalt fungerte som en oppfordring til diskurs. Foucaults syn på sensur som produktiv og ikke bare undertrykkende oppstår i forlengelse av hans tilsvarende forståelse av makt som et altomfattende fenomen, heller enn en ytre og undertrykkende kraft. Foucault er imidlertid ikke av den oppfattelse at makten aldri fungerer undertrykkende, men at dette ikke er den primære måten den fungerer på.<sup>13</sup>

For det andre fremmer Bunn en teori som ikke bare tilbyr en nyere forestilling av sensurens effekt, men også omdefinerer dens karakter. I kontekst av min egen analyse er nyere sensurteori særlig nyttig, der den tilbyr et nytt og utvidet aktørfokus. Fremfor å se sensuren som en ytre og påtvungen kraft eller instans, vektlegger Bunn en teoretisk tilnærmelse som tar hensyn til utøverne – i mitt tilfelle filmkontrollørene – som interne aktører i et komplekst kommunikasjonsnettverk. Hvor en tradisjonell forståelse av sensur ofte beskriver autoriteters handlinger fra statlig hold anser nyere sensurteori sensur som et diffust, allestedsnærværende fenomen, der en rekke aktører fungerer som effektive sensorer. Et slikt utvidet fokus er ikke ment å undergrave studier av en offisiell statssensur, men heller fremheve at sensuren også bæres frem av andre aktører.<sup>14</sup> Gjennom oppgavens fokus på kvinnesaksbevegelsens engasjement i kinofilmen, vil min analyse vektlegge hvordan pressgruppene var minst like aktive i utformingen av sensur, som de offentlige representantene ansatt i statens filmkontroll. I tillegg er det en rekke andre faktorer som spiller

---

<sup>12</sup> Bunn, Matthew "Reimagining repression – New censorship and after», 26

<sup>13</sup> Bunn, "Reimagining repression», 26 Se også Foucault, Michel. *The history of sexuality. Volume 1: An introduction* overs. Robert Hurley. (New York: Vintage books 1990), 17

<sup>14</sup> Bunn, "Reimagining repression», 27

inn i etableringen av filmsensuren. Under dette inngår eksempelvis behovet for kontroll av et internasjonalt filmmarked, en sterk frykt for filmens skadelige kraft, samt borgerskapets nedlatende holdning til kinoen som arbeiderklassens underholdningsarena. Med andre ord er historien om statlig filmsensur tett viklet inn i samtidige sosiale og politiske diskurser, og lar seg vanskelig analysere som en isolert hendelse.

Mest vesentlig for analysen i denne oppgaven er likevel den nyere sensurteoriens brudd med hva Bunn skildrer som et tidligere paradigme i forståelsen av sensur som et opplagt motstykke til naturlig frihet. En ny teoretisk tilnærming utfordrer særlig den tradisjonelle forståelsen av sensur som en ren undertrykkende kraft, dikotomisk forbundet med ytringsfrihet.<sup>15</sup> Bunn understreker at nyere sensurteori ikke nødvendigvis har til hensikt å motbevise den liberale oppfatningen av sensur, men heller å supplere den med en utvidet forståelse av begrepet. Selv argumenterer han for at en mer tradisjonell forståelse av sensur må ta til seg innsikten fra nyere teorier.

De mange årsakene bak etableringen av en statlig filmkontroll viser at det er et sammensatt felt å skulle analysere, som rommer mer komplekse forhandlinger enn en ren dikotomisk kamp mellom liberale frihetsforkjempere og autoritære moralister. En polemisk fremstilling av sensur vil derfor fort komme til å overse det komplekse i debatten rundt filmkontroll som i stor grad formes av stemmer fra aktive pressgrupper. Deriblant kvinnebevegelsen, som parallelt med sine konservative meningsytringer omkring filmen, kjempet en foregangskamp for kvinners vei inn i offentligheten. Fremfor å se filmkontrollen som en motpol til det 20. århundrets demokratiske ideal, vil oppgaven drøfte hvordan sensorrollen tar form i kontekst av samtidens politiske offentlighet, med vekt på kvinnesaksbevegelsens konservative fortolkning av sitt eget moralske samfunnsansvar. Målet for analysen er ikke å underkjenne statens politiske innflytelse over norsk kinofilm, men heller å nyansere den ved å se statlig filmkontroll i lys av en samtidig pågående kvinnesaksdiskurs.

Nyere sensurteori går også imot idéen om at sensur alltid er eksplisitt, og argumenterer for at den vel så ofte er implisitt. Bunn viser til Pierre Bourdieus innflytelsesrike teorier om selvsensur, og andre mer upersonlige sensurformer som til syvende og sist er kraftigere og mer betydningsfulle enn åpen, formell undertrykkelse.<sup>16</sup> Slik forsøker nyere sensurteori ofte å forhandle frem mer komplekse fortolkninger av det tradisjonelle sensurbegrepet. Denne

---

<sup>15</sup> Bunn, "Reimagining repression», 29

<sup>16</sup> "Reimagining repression», 27 Se også Bourdieu, Pierre *Language and Symbolic power* overs. Thompson, John B. (Cambridge: Harvard University press, 1991)

oppgaven vil imidlertid ikke fokusere på slike implisitte sider ved filmsensuren, men heller ta utgangspunkt i en snevrere definisjon av sensur som en politisk og juridisk praksis utøvd med statlig autoritet. Analysen vil, i denne sammenhengen, benytte Robert Darntons teoretiske perspektiv, som er presentert i *Censors at work: how states shaped literature* (2014). Med utgangspunkt i tre historiske case-studier forsøker Darnton å forstå sensorene som aktører innenfor gitte historiske omstendigheter. Darntons etnografiske metode har flere fellestrekk med nyere sensurteori. Med bakgrunn i sine studier av litterær sensur under den franske opplysningstiden, understreker han at en analyse av sensur ikke kan begrenses til sensorene alene, men krever et utvidet perspektiv som nødvendigvis vil omhandle en større del av historien, derav virksomheten som sensuren beskjeftiger seg med.<sup>17</sup> Darnton kritiserer derfor det han peker på som ettertidens tendens til utelukkende å omtale sensur som en undertrykkende virksomhet, pålagt gjennom en administrerende offentlighet, og som en dialektisk motpol til den undertrykte partens forsøk på å fremme ytringsfrihet. I likhet med Bunn argumenterer han for at en slik sensurhistorisk tolkning ofte mangler det han kaller en dybdeforståelse for hvordan sensur har foregått. Darnton er imidlertid kritisk til en utvidelse av sensurbegrepet, forstått som alle de praksiser og strukturer som er med å sette rammene for det sosiale rom. Hans studier er forbeholdt en undersøkelse av sensur som en politisk handling som utøves av staten.<sup>18</sup> Min oppgave vil også omtale sensur ut ifra en mer klassisk forståelse, begrenset til å omhandle en formell makt utøvd med statlig autoritet. Dette er ikke det samme som å forsøke å gi sensur en fastsatt definisjon. Fremfor å spørre seg hva sensur er, fremmer Darnton å undersøke hva den har betydd innenfor den konkrete konteksten den har oppstått. Han foreslår dermed å åpne studier av sensur med å spørre seg: «What is going on here?».<sup>19</sup> Det metodologiske slagordet kommer fra Goffmans innflytelsesrike verk *Frame analysis* (1974), hvor han introduserer begrepet rammeanalyse som betegnelse på undersøkelsen av de gitte meningsdimensjonene som mennesket skaper seg i fortolkningen av sine egne omgivelser, hvilket nødvendigvis innebærer en slags kontinuerlig forhandling av rammeverk.<sup>20</sup> Goffmans metode handler grunnleggende om å gi analysen form av en utvalgt ramme for bestemte interaksjoner, samt deltakernes innsats for å endre og opprettholde disse. En slik rammeanalyse forsøker ikke å komme med noen endelig og universal fortolking på

---

<sup>17</sup> Darnton, Robert *Censors at Work – How states shapes literature* (New York: W. W. Norton & Company, 2015), 86

<sup>18</sup> Darnton, *Censors at Work* (New York: W. W. Norton & Company, 2015), 235

<sup>19</sup> Darnton, *Censors at Work* (New York: W. W. Norton & Company, 2015), 28

<sup>20</sup> Goffman, Erving. *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. (New York: Harper & Row, 1974), xiii (introduction).

situasjonen den er ment å belyse. Tvert imot stiller den krav til en skjerpet bevissthet rundt hvilke mål og intensjoner som former inngang til analysen, og dermed også skaper dens kontekst. Dette er relevant for denne oppgaven på et teoretisk nivå, da analysen av den statlige sensorrollen er rammet inn av et engasjement utøvd av én blant mange pressgrupper som har bidratt til å forme sensorrollen. Goffmanns begrep om rammeverk lar seg også overføre til selve sensurdebatten, hvor diskusjonen omkring en statlig filmkontroll langt på vei er en forhandling av hvilket rammeverk som skal belyse sensuren som aktivitet. I denne oppgaven ønsker jeg å vise at en undersøkelse av sensur må ta høyde for mer komplekse forhandlinger enn en ren dikotomisk kamp mellom frihet og undertrykkelse. Min påstand er at debattene omkring en statlig filmkontroll formes av en kontinuerlig dragkamp mellom to motstridende forestillinger om sensurbegrepet. Avisdebattene rundt kontroll av kinovirksomheten kan derfor forstås som en forhandling av rammeverk, hvilket også har bidratt til å forme ettertidens forestilling om filmsensuren og dens utøvere.

### **Tidligere forskning og litteratur på norsk filmsensur**

En stor del av forskningen omkring norsk filmkontroll har blitt gjort ut ifra et film- og medievitenskapelig perspektiv. Utgangspunktet har gjerne vært ulike undersøkelser av hva sensuren kan fortelle om politiske og/ eller moralske forhold innenfor gitte tidsepoker. Det er mindre litteratur omkring de første to tiårene alene. De inngår heller som en del av en større historisk gjennomgangsstudie, hvor analysen gjerne er rettet mot endringer over lengre tidsintervaller. Et eksempel er Gunnar Iversens artikkel «Fra kontroll til næringsutvikling – en introduksjon til norsk filmpolitikk 1913–2013» fra 2013, som følger utviklingen og endringene i norsk filmpolitikk. Her viser Iversen til hvordan kinoloven av 1913 tilla filmsensorene rollen som en ny type moralske dommere, med et mandat grunnet i vern av individet og av samfunnet.<sup>21</sup> Et annet eksempel er *Sensurert – Historien om Statens filmkontroll* (2016) av Vegard Higræff.<sup>22</sup> Boken innledes med de tidligere diskusjonene som ledet frem mot en statsregulert kinodrift i 1913, og følger filmkontrollen helt frem til sammenslåingen med medietilsynet i 2005. Higræff drøfter sensurpraksisen i lys av skiftende kultur- og samfunnsforhold. Et eldre forsøk på å samle de store linjene gjengis i *Det store tivoli: Film og kino i Norge gjennom 70 år* (1967) av Sigurd Evensmo, som ble utgitt i forbindelse med 50 års jubileet til Kommunale kineomatografers landsforening.<sup>23</sup> Evensmos

---

<sup>21</sup> Iversen, Gunnar. «Fra kontroll til næringsutvikling – en introduksjon til norsk filmpolitikk 1913–2013»

<sup>22</sup> Higræff, Vegard. *Sensurert. Historien om Statens filmkontroll* (Oslo: Kolofon forlag, 2016)

<sup>23</sup> Evensmo, Sigurd. *Det store tivoli: film og kino i Norge* (Oslo: Gyldendal norske forlag 1967)



historiefremstilling er ofte i filmkontrollens favør, hvorfra han også hadde sin bakgrunn. Som følger har boken en mer sympatisk fremstilling av filmsensorenes arbeid enn mye av litteraturen som senere har supplert feltet.

Filmkontrollens historie formidles ellers også ofte fra et kritisk utgangspunkt. I *Hvor Fritt et land – sensur og meningstvang i det 20. århundre* (2000) av Henrik G. Bastiansen og Hans Fredrik Dahl fremstilles sensorvirksomheten som et brudd på ytringsfriheten. Kritikken tar særlig utgangspunkt i filmsensuren under første verdenskrig, hvor kontrollen beskyldes for å ha gjort seg skyldig i en politisk sensur av krigsfilm. Bastiansen og Dahl kritiserer kontrollen for å ha drevet en skyggevirksomhet som delvis har vært i strid med norsk lov, og konkluderer med at innføring av et statlig sensurorgan i 1913 ikke bare fratok filmbransjen sin frihet, men videre representerte et inngrep i ytringsfrihetens vilkår.<sup>24</sup> I boka fremstilles Mowinckel og hans tverrpolitiske meningsfeller som en slags fornuftens stemme i en debatt preget av forhenværende moralisme samt en enorm frykt for filmens skadevirkning. Fra et samtidsperspektiv vil nok de fleste være tilbøyelig til å være enig med et slikt standpunkt. Med dagens blikk fremstår sensurens støttespillere med en sedelighetsmoral så streng og utdatert at det grenser til det komiske. Heller ikke denne oppgaven er skrevet med noen intensjon om å forsvare filmkontrollen og dens tilhengere. Derimot har en viktig drivkraft bak valg av tema vært å forsøke å skjønne utgangspunktet – så vel som det vedvarende engasjementet – til noen av stemmene som utgjorde den såkalte tanteopinionen.

Beskrivelser av kvinnesakskvinnenes engasjement for kontrollen har gjerne vært begrenset til den tidlige perioden, hvor de ofte nevnes som en viktig pressgruppe for etableringen av kinoloven av 1913. Av tidligere forskning har det vært Tanya Pedersen Nymo som har vært mest inngående på dette feltet. I boka *Slibrige scener – listige knep: Statens filmkontroll og den moralske orden 1913–1940* (2003) har hun undersøkt hva filmsensuren kan fortelle om samtidens moral. Her kommenterer hun blant annet hvordan det i den tidlige utarbeidelsen av lovforslaget til kinoloven ble vektlagt at det skulle oppnevnes et rimelig antall kvinner. Hun bemerker at det synes å ha eksistert en oppfatning om at kvinner hadde en egen kompetanse på slike felt.<sup>25</sup> Nymo vektlegger at det var mange ulike faktorer som hadde avgjørende innflytelse på sensurpraksisen, og går ikke nærmere inn på kvinnebevegelsens egne agenda og motivasjon som deltakere i sensurdebatten. I stedet har hun satt filmkontrollens praksis opp mot sensorens forståelse av en mer «allmenn samfunnsmoral».

---

<sup>24</sup> Dahl mfl. *Hvor fritt et land? – Sensur og meningstvang i det 20. århundre*, 63

<sup>25</sup> Nymo, Tanya Pedersen. *Slibrige scener–Listige knep Statens filmkontroll og den moralske orden 1913-1940* (Oslo: Spartacus Forlag, 2003), 47

I artikkelen «Hva er Statens filmkontroll?» fra 1990 skriver Kathrine Skretting om kontrollens konservative forsøk på å beskytte den tradisjonelle kvinnerollen mot negativ innflytelse fra importert film. Skretting skildrer en brytningstid hvor amerikansk underholdningsfilm bringer med seg et nytt kvinneideal, som søker spenning og nytelse for sin egen del, og som er frigjort og erotisk. Hun påpeker at sensuren foruten å beskytte unge mot skadelig påvirkning trolig også hadde en overordnet funksjon: å verne det velstående borgerlige samfunn mot den moderne tids store omveltninger som den nye kvinneskikkelsen var eksponent for. Min oppgave vil gå mindre inn i kvinnerollen slik den fremstilles på lerretet, og heller se på hvordan borgerlige kvinnesakskvinner forsvaret sin plass i offentligheten ved å fremme det som kvinnens borgerplikt å engasjere seg i samfunnets oppdragelse.<sup>26</sup>

Det er også verdt å nevne «Filmsensur og samfunnsmoral – Tilfellet Fernanda Nissen» fra 2013 av Anne Marit Myrstad. Med et friskt blikk på tidligere portrett, utfordrer artikkelen tidligere fortolkninger av filmkontrollens første kvinnelige kontrollør Fernanda Nissen, som ofte har vært karikert som en streng moralforkynner. Myrstad viser blant annet til Nissens innlegg «Censur» i *Social-demokraten* 19. mai 1913, som er skrevet før hun ble tilbudt en stilling som filmkontrollør. Her uttaler hun seg mer frittalende om filmen, og Myrstad tolker Nissens innlegg som en imøtekommelse av filmen som en del av den nye og moderne verden.<sup>27</sup> Dette er en litt annen tone enn den som gis uttrykk for etter at hun ble ansatt i filmkontrollen, som vil være utgangspunkt for denne oppgavens undersøkelse. Min analyse gjør derfor heller ikke noe forsøk på å avdekke Nissens tidlige holdninger, men ser heller på hvordan hun fremstår i de offentlige avisdebattene etter at hun har tredd inn i rollen som filmsensor. Myrstad skriver også at Nissens status som filmsensor medførte at hun kanskje var den eneste kvinnen på 1910-tallet som debatterte film i norsk offentlighet.<sup>28</sup> Min analyse går imot påstanden om at Nissen var alene som kvinne i den offentlige filmdebatten. Selv om kvinnene hadde mindre spalteplass i allmenndebatten under filmsensurens første tiår, sørget et solid kvinnesaksnettverk for at de gjorde seg godt merkbare som pressgruppe.

---

<sup>26</sup> Skretting, Kathrine «Hva er Statens filmkontroll?», 10-11

<sup>27</sup> Myrstad, Anne Marit «Filmsensur og samfunnsmoral – Tilfellet Fernanda Nissen», 123-124

<sup>28</sup> Myrstad, «Filmsensur og samfunnsmoral», 117

## Kapittel 1 Bakgrunn for innføringen av en statlig filmkontroll

Tidlig i april 1896 annonserte Circus Varieté et eksklusivt tilbud som skulle vare ut den neste måneden.<sup>29</sup> Med fornemt besøk av kinematografpioneren Max Skladanowsky ble Kristiania prøvegrunn for Skandinavias første offentlige filmvisning, kun måneder etter at Brødrene Lumière debuterte med det levende bildet på lerret på Grand Cafe i Paris den 28. desember 1895.<sup>30</sup> Det skulle ta ytterligere åtte år før Kinematograf-teatret åpnet dørene som Norges første kino i 1904,<sup>31</sup> men derfra var det heller ingen tvil om at filmen var kommet for å bli. I løpet av få år ble kinoen å finne i alle norske byer av en viss størrelse. Fremvisningene vekket både frykt og begeistring blant publikum, og fikk en blandet mottakelse hos norsk presse, så vel som i befolkningen for øvrig. I dette kapitlet vil jeg undersøke forståelsen av film som et nytt kulturmedium som krevde særlig overvåking. Gjennom en kontekstualisering av bakgrunnen for Statens filmkontroll ønsker jeg å sette et rammeverk for diskusjonen som ledet frem mot iverksettelsen av kinoloven av 1913, og utnevnelsen av de første to filmkontrollørene.

### 1.1 Frykten for det levende bildet

Tidlige avisomtaler av de norske kinofremvisningene kan fortelle at det levende bildet ble tatt imot som en oppsiktsvekkende kuriositet. De første årene var det særlig dokumentariske virkelighetsskildringer som fikk positiv oppmerksomhet i pressen. Den nye filmsjangeren ble alminnelig omtalt som «virkelighetsfilm»,<sup>32</sup> og mottok rosende kritikk i flere aviser. Eksempelvis trykket Agderposten en entusiastisk gjengivelse fra visningen av en rekke bildeserier fra Seterdalen, samt klipp fra det norske kongebesøket i Arendal, som angivelig ble vist for fulle saler og mottatt med stort engasjement.<sup>33</sup> Men kinovirksomhetens hurtige ekspansjon utløste også store diskusjoner rundt det nye kulturmediets enda ukjente påvirkningskraft. Nettopp filmens forlokkende egenskap på publikum ble utgangspunktet for en tidlig kritikk, hvor flere uttrykte stor bekymring over skyggesiden av en ny underholdningsarena. For mens avisene skrev utbroderende om virkelighetsfilmens sjeldent pene bilder, skjønte den raskt voksende filmbransjen tidlig hvordan den skulle trekke publikum, og oppnådde stor appell med sedler som lokket med spillefilmer fra det

---

<sup>29</sup> Annonse for Circus Varieté i *Aftenposten* nr. 249/1896. 14.7. 1896

<sup>30</sup> Evensmo, *Det store tivoli* (Oslo: Gyldendal, 1967), 15

<sup>31</sup> Aas, Nils Klevjer «Fra tittelskap til kinosal», 28

<sup>32</sup> Betegnelsen benyttes eksempelvis i en annonse satt inn av Frambiografen som reklamerer for visningen av «den udmerkede virkelighetsfilm Fra panamakanalens aapning» I *Social-Demokraten* nr.37/1915 3.2.1915

<sup>33</sup> Anonym journalist. «a.s Biografen» *Agderposten*, Nr. 272/1907 23. 11. 1907

internasjonale markedet.<sup>34</sup> Flere skeptikere kritiserte det som ble oppfattet som spekulativ underholdning i den importerte populærfilmen, som raskt utkonkurrerte de dokumentariske klippene. Eller som det uttrykkes i et leserinnlegg fra *Tvedestrandsposten* i april 1908:

Filmen faaes som oftest fra utenlandske firmaer og er da næsten altid en blanding av: komiske ekteskapsscener, drastiske virkninger af mavepine, grov komik, uanstændig erotik og røverhistorier – dette dramatiseres, landskapsbilleder, havnescener, interiuerer og lignende billeder. Det er vistnok de første slags billeder, som morer og skaffer flest penge i kassen.<sup>35</sup>

Som sitatet gir uttrykk for, problematiserte journalisten hvordan den nye underholdningsfilmens voldsomme popularitet gikk på bekostning av de mer kulturelt raffinerte filmfremvisningene. En slik anklage er illustrerende for det sosiale skille som tidlig skulle manifestere seg i diskusjonene omkring kinoens rolle i samfunnet. Journalistens bekymring var primært rettet mot en yngre generasjon, og i innlegget advares det mot filmfremvisninger som kan virke opphissende på barns fantasi og dermed forsimplende på deres smaksutvikling; «[*Skal man*] vænne dem til at more sig over drukne og sindsyke og krøblinger, som de skulde lære at føle medlidenhet med.» Avisinnlegget inngår i en rekke samtidige artikler som advarte mot filmmediets negative massesuggesjon og sløvende moralske virkning. Kinoene ser særlig ut til å ha vekket stor bekymring blant dem som engasjerte seg i spørsmål om hvordan filmen påvirket barns evne til konsentrasjon og læring, så vel som deres forståelse av verden. Argumentene viste ofte til at de yngste kunne bli skremt og få varige mén, men også at man fryktet hvilken påvirkningskraft filmmediet ville ha for deres moral. Det skal likevel nevnes at et slikt vern ikke bare var tiltenkt de aller yngste. For som det også eksplisitt uttrykkes i overnevnte innlegg: «Kinematografens publikum er gjennomgaaende barn og saa voksne av de lavere lag». Den nedlatende sammenstillingen av kinoens besøkende er representativ for samtidens filmskepsis slik den kommer til uttrykk fra et borgerlig hold. Jan Anders Diesen kaller kinoen for en folkeforlystelse, som til forskjell fra teater, opera og ballett ikke bare var de velstående borgernes underholdning. Folk flest hadde råd og anledning til å gå på kino.<sup>36</sup> I Kristiania utgjorde barn 50-60 prosent av kinopublikummet, og av disse kom de fleste fra arbeiderstrøkene på østkanten.<sup>37</sup> Et sentralt aspekt som skilte filmen fra andre kulturformer var nettopp at den var så tilgjengelig for alle. Derfor mente også flere at det var et statlig ansvar å beskytte dem de mente ikke hadde de

---

<sup>34</sup> Evensmo, *Det store tivoli* (Oslo: Gyldendal norske forlag 1967), 32

<sup>35</sup> Anonymt leserinnlegg. «Kinematografen». *Tvedestrandsposten*, Nr. 31/1908. 22. 4. 1908

<sup>36</sup> Diesen, Jan Anders. *Film som statlig folkeopplyser – Statens filmsentral i 50 år* (Oslo: Norsk filminstitutt), 11

<sup>37</sup> Higrav, *Sensurert* (Oslo: Kolofon forlag, 2016), 10

moralske grunnverdiene, eller den kulturelle innsikten til å distansere seg fra det som ble vist på lerretet.

I flere kommuner forsøkte pedagogiske kommisjoner å forhindre etableringen av lokal kinodrift. 10. september 1910 trykket *Morgenbladet* en notis under overskriften «Protest mot kinematografen».<sup>38</sup> Saken ble skrevet på bakgrunn av et spesialtelegram fra skolerådet i Mandal som kunne meddele at det har blitt enstemmig vedtatt å legge ned protest mot opprettelsen av en lokal kinovirksomhet. Begrunnelsen som ble gitt var at kinoen hindret barnas lekselesing, og dessuten virket «slappende og demoraliserende». Utover 1910-tallet sluttet stadig flere råd og kommisjoner seg til det som raskt utviklet seg til å bli en landsomfattende aksjon mot kinovirksomheten. Som ledd i et slikt nasjonalt opprop henvises det gjerne til skolefolk, foreldre og sedelighetsforeninger, samt andre som anså seg som delaktig i oppdragelsen av en oppvoksende generasjon.<sup>39</sup> Det var også som del av denne moralkampanjen kvinnesakskvinnene begynte å engasjere seg i det såkalte kinematografspørsmålet, som før første gang dukket opp som tema i kvinnesaksforeningens tidsskrift *Nylænde* i 1912.<sup>40</sup>

## 1.2 Filmsensur før Statens filmkontroll

Det er liten tvil om at det først og fremst var de landsdekkende moralkampanjene som presset frem kravet om en statlig filmkontroll. Men hvor kinoloven av 1913 gjerne har fått markere starten på historien om den strenge kinofilmsensuren, er det viktig å påpeke at det aldri har vært fritt frem for offentlige filmvisninger i Norge. Før den offisielle statlige sensuren trådte i kraft, var det lokalt politi som sto for kontrollen av visningene. Det ble i den forbindelse ofte gjort strenge vurderinger. Eksempelvis besluttet politimyndighetene i flere byer å klippe i den første norske spillefilmen «Dæmonen» (1911) av Jens Christian Gundersen. Politiet i Trondheim valgte å fjerne flere bordellscener, samt et klipp som viste fremføringen av en erotisk dans.<sup>41</sup> Det ble også innført private sensurordninger på bakgrunn av lokale initiativ. En artikkel trykt i *Smaalenenes Social-demokrat* i 1909, meddeler at bystyret i Stavanger kommune henstilte til politiet at barn uten følge av voksne skulle nektes inngang på kinofilmer som ikke var av «kundskapsmeddelende og harmløs art». Styret etterspurte også en rådgivende komité som kunne bistå politiet i beslutningene.<sup>42</sup> Spørsmålet om hvem som

---

<sup>38</sup> Anonym journalist. «Protest mot kinematografen». I *Morgenbladet* nr. 496/1910. 10. 9. 1910

<sup>39</sup> Higruff, *Sensurert* (Oslo: Kolofon forlag, 2016), 56

<sup>40</sup> «Kinematografaksaken» I *Nylænde* Vol. 26. 1912, 365

<sup>41</sup> Iversen, «Fra kontroll til næringsutvikling»

<sup>42</sup> Anonym journalist. «Kinematografcensur». *Smaalenenes Social-Demokrat* nr.133/1909. 15. 6. 1909

skulle gis myndigheten over publikums kinomatografbesøk var med andre ord en debatt som startet lenge før en offisiell kinolov trådte i kraft.

Gjennom en casestudie av en streng litterær sensurvirksomhet under den franske opplysningstiden, demonstrerer Robert Darnton at sensur som byråkratisk arbeid sjeldent kan begrenses til sensorene som isolerte aktører. Statens forsøk på å kontrollere, i Darntons eksempel litteratur, inkluderer også et politiarbeid, da de ofte var involvert i kontroll av nettverket med ulovlige bøker. Darnton stiller et åpent spørsmål om også politiets virksomhet kan forstås som en form for sensur.<sup>43</sup> Definert gjennom den nyere sensurteoriens utvidede begrepsforståelse, er det ingen tvil om at politipålagte begrensninger må forstås som en form for sensur. Eksemplet er illustrerende for hvordan sensur er et begrep som former og/eller begrenser vår forståelse av hva denne type aktivitet innebærer. I den videre analysen av kinofilmdebatten er det derfor også verdt å merke seg at mens filmen helt fra begynnelsen har vært underlagt en form for forhåndskontroll, var det først og fremst innførselen av en egen statelig filmsensur som utløste en prinsippdebatt om sensurens plass i norsk offentlighet.

### **1.3 «Er det moralen og umoralen, som skal representeres?» Justisdepartementets stillingsutlysning etter to sakkyndige filmkontrollører**

Blant de som ønsket filmkontrollen velkommen ble det vektlagt at filmen både i form og innhold skilte seg fra andre kulturformer. Filmen var ny, og mange fryktet for den skadelige påvirkningskraften det levende bildet kunne ha på unge og sårbare mennesker. Der hvor sensur av litteratur og teater var langt mer sjeldent, og ofte skapte debatt, ble filmen klippet på grunnlag av alt fra lure forbryterknepp til scener med dyreplageri.<sup>44</sup> Med andre ord ble filmsensuren utøvd på alt som kunne tenkes å ha en skadelig påvirkningskraft på barn og andre lettpåvirkelige kinopublikummere. Opprettelsen av en statelig filmkontroll ble på mange måter en offisiell anerkjennelse av behovet for å beskytte befolkningen mot ett nytt kulturmedium som man enda ikke ante omfanget av. I midten av august 1913 averterte justisdepartementet etter to «sakkyndige» filmkontrollører.<sup>45</sup> Den nokså ordknappe utlysningen vekket oppmerksomhet i pressen hvor den satte i gang en lengre diskusjon om hva det ville si å være sakkyndig i denne sammenhengen. *Dagbladet*, som hele veien hadde vært kritisk til statlig filmkontroll, var kjappe med å svare statens avertissement med en kåserende tekst som med tydelig ironi spurte seg hvilken kompetanse som mulig kunne gjøre

---

<sup>43</sup> Darnton, *Censors at Work* (New York: W. W. Norton & Company, 2015), 86

<sup>44</sup> Anonym journalist, «Elskov og mord i Grubbegaden 3 – 1000 km. film gjennom kontrollen». *Morgenavisen* nr. 126/1915. 7. 6. 1915

<sup>45</sup> «Sagkyndige ved Statens filmkontroll» *Norsk Kundgjørelsestidende* nr.265/1913. 19.8.1913

noen «sagkyndig» til å sensurere film: «Er det moralen og umoralen, som skal representeres?»<sup>46</sup>

Justisdepartementets sittende sjef og venstrepolitiker Lars Abrahamsen, var blant de politiske støttespillerne for en statlig forhåndskontroll. Han forsvarte filmkontrollen mot kritikk ved å understreke at stillingene ble gitt til kandidater som sto på «høiden av sin dannelse», med kunnskap og erfaringer «med hensyn til hvad der pædagogisk fremmer utviklingen, og med hensyn til hvorledes disse kinematografbilleder i alminnelighet virker».<sup>47</sup> Formuleringen vitner om at sensuren rent formelt ble innført med en pedagogisk hensikt, og med ønske om å kontrollere filmens påvirkningskraft overfor sitt publikum. Mer enn fra et politisk hold, var det likevel de offentlige avisdebattene som skulle være med å forme forventningene til den tidlige sensorrollen. Statens kunngjøring av stillingene ble derfor møtt med stor debatt omkring hvilke egenskaper og kvalifikasjoner som kunne forventes av de utnevnte.

#### **1.4 Kvinnesaksbevegelsens tidlige engasjement for filmsensuren**

Justisdepartementets stillingsutlysning vekket også interesse blant flere representanter for Norsk kvinnesaksforening. Foreningens årlige utgaver av tidsskriftet *Nylænde* vitner om at filmsensur var et hyppig tema på sammenkomster, også i årene før utarbeidelsen av en egen lovparagraf. I utgaven fra 1912 kommer det frem at foreningens representanter året i forveien hadde sendt en formell oppfordring til justisdepartementet, der de etterspurte en statlig sensurordning.<sup>48</sup> Ved tidsskriftets utgivelsestidspunkt var det nye lovverket enda under behandling, men i påfølgende utgave fra 1913, ble det trykket en lengre artikkel skrevet av kvinnesakskvinnen Margrete Christensen. Hun meddelte at styret i Norske kvinders nationalraad på ny hadde henvendt seg med en oppfordring til justisdepartementet med et ønske om at kinoloven skulle spesifisere at minst en av sensorpostene skulle lyses ut til en kvinne.<sup>49</sup> Den noe vagt formulerte lovteksten inneholdt imidlertid ingen særskilte krav til kontrollørens bakgrunn eller kvalifikasjoner. Christensen kom derfor med en sterk anmodning om hvorfor særlig kvinner burde vurderes til de nye stillingene. Artikkelen var et svar til justisdepartementets stillingsutlysning, der det nok engang var den vage formuleringen etter to «sagkyndige» som skulle forme utgangspunkt for en diskusjon av sensorrollen. Som

---

<sup>46</sup> Ant. I. Filmson «Statens filmkontroll». *Dagbladet* nr.256/1913. 22.8.1913

<sup>47</sup> Dahl mfl., *Hvor fritt et land*, 60

<sup>48</sup> «Kinematogradsaken» I *Nylænde* vol.26. 1912, 365

<sup>49</sup> Christensen, Margrethe «Kvinder ind i kinematografkontrollen». I *Nylænde* vol. 27. 1913, 290

hovedargument for en kvinnelig kompetanse viste hun til at kvinner hadde dypere innsikt i barns sinn. En slik oppfattelse synes å ha vært gjennomgående for innleggene i Nylænde, og Christensen var derfor langt ifra alene da hun funderte sine argumenter i en retorikk som var innforstått med at filmsensoren først og fremst skulle innta en oppdragende rolle gjennom sitt virke, med flere likhetstrekk til foreldrerollen: «Der avverteres efter «sagkyndige». Hvem er sagkyndig i dette tilfælde? Kan man være i tvil om svaret – det er fint dannede, intelligente kvinder – mødre.»<sup>50</sup>

Argumenter som sørget for å fremme behovet for en særlig kvinnelig kompetanse, var i sin tur et viktig bidrag i å forme fortolkninger og krav til den rollen som var forventet av en sakkyndig filmsensor. De tidlige forhandlingene av sensors aktørrolle hadde med andre ord mye å gjøre med kvinnesaksbevegelsen, hvor den samme foregangsdebatten som ble brukt for å få kvinner inn i offentligheten i stor grad var avgjørende for utviklingen av den samtidige diskursen omkring sensorenes ansvarsområde. Statlig filmkontroll trer i kraft i begynnelsen av det symboltunge stemmerettsåret 1913, og i Christensens innlegg ble kravet om en kvinnelig kontrollør nettopp begrunnet i en diskusjon rundt kvinnenes mulighet til deltakelse i det offentlige liv: «Kan dette være mulig i det aar 1913, efter at kvinder har faat stemmeret paa samme betingelser som mænd? Hvad nytter stemmeretten hvis kvinderne systematisk utelukkes overalt.»<sup>51</sup> Kvinnesaksbevegelsens engasjement for filmsensur illustrerer dermed historien om en kompleks likestillingskamp, hvor de samme argumentene som ble brukt til å forsvare en moralsk konservativ samfunnsinstitusjon samtidig var det liberale utgangspunktet for kvinners vei inn i offentligheten.

### **1.5 «Tanteopinionen» versus «de liberalt tænkende mænd» – Forhandlinger av sensurbegrepet**

En implisitt forståelse av filmkontrollørens virke, som en slags statlig verge, finnes også tydelig formulert i argumenter som går imot en statlig sensurordning. I artikler og debattinnlegg som kritiserer filmsensuren beskyldes kontrollen eksempelvis for å opptre som «barnepike»,<sup>52</sup> eller også å bedrive «åndelig formynderi».<sup>53</sup> Som nevnt innledningsvis, var det særlig venstrepolitikeren Johan Ludwig Mowinckel som gjorde seg bemerket som politisk talsperson mot opprettelsen av en filmkontroll. Mowinckel mottok også sterk støtte fra høyrepolitikeren Edvard Hagerup Bull, som spådde filmsensuren å bli en lumsk virksomhet:

---

<sup>50</sup> Christensen, Margrethe «Kvinder ind i kinematografkontrollen». I *Nylænde* vol. 27. 1913, 291

<sup>51</sup> Christensen, Margrethe «Kvinder ind i kinematografkontrollen». I *Nylænde* vol. 27. 1913, 291

<sup>52</sup> Skavlan, Einar. «Film og teater» I *Dagbladet* nr. 5/1930. 1.7 1930

<sup>53</sup> Kollskegg (alias Gunnar Larsen) «Ukens portrett» I *Dagbladet* nr.304/1927. 31.12.1927



«Hvad censuren i nattens mulm og mørke har kvalt, kommer ikke frem for almenheten. Forhaandscensuren har adgang til at drive en lyssky virksomhet, som ikke kan kontrolleres av den offentlige opinion.»<sup>54</sup> En slik motstand hadde mindre å gjøre med filmmediet i seg selv, hvilket Mowinckel også gjorde klart for sin egen del ved å være tydelig på at mye av det som ble vist på lerret ubestridelig var lite tiltalende.<sup>55</sup> Da han gikk til angrep på lovforslaget om sensur var det ikke for å verne om kinoene i seg selv, men for å utvise en prinsipiell mostand mot opprettelsen av en statlig sensurinstans. Hans advarsel rettet seg mot å la seg styre av en moral som i neste instans kunne smitte over på andre kulturformer: «Det næste skritt skal derfor kanskje være at man faar en censurkomite som passer paa at ungdommen ikke skal se moralsk nedbrytende skuespill».<sup>56</sup> I sin tale mot lovforslaget understreket han at selv om han ikke tvilte på at det skulle være «præsumptivt kyndige mænd, som vi faar her i landet», ville de være under stadig press fra en aktiv opinion. Mowinckel etterlot heller ingen tvil om hvem som hadde interesse av å føre frem en slik moral: «Og hvilken opinion er det som væsentlig gjør sig gjældende paa dette omraade? Det er tanteopinionen, tantemoraleen.»

I opposisjon til en slik gruppe innleder Mowinckel sin tale med å rose sine tverrpolitiske meningsfeller i sensurdebatten, som han retter en takk til som «liberalt tænkende mænd [som] reagerer mot bestemmelser om opprettelse av sensur».<sup>57</sup> Om han var seg bevisst det eller ei, sørget han med det for å understreke en kraftig binær kontrast til den pressende folkerørslen han gav tilnavnet «tanteopinionen». I Mowinckels tale er det med andre ord to motstridende syn som ble satt opp mot hverandre: På den ene siden er det den liberale ryggmargsrefleksen å reagere på sensur, et prinsipp som gjennom hans egen formulering blir båret frem av at «liberalt tænkende mænd reagerer mot bestemmelser om opprettelse av sensur». Fra motsatt hold tegnet han bildet av en utdatert moral: «disse som føler sig krænket, straks dragten ikke bestaar av tilstrækkelig tæt stof og ikke er tilstrækkelig høihalset».<sup>58</sup> En slik forståelse har blitt definerende for den kritiske fortolkningen av filmsensur, som også har fått prege mye av ettertidens gjengivelse av sensurdebatten.

I litteraturen omkring statlig filmkontroll benyttes gjerne betegnelsen «moraloffensiven» som samlebetegnelse for de pressgruppene som gjennom holdningskampanjene som fant sted på tidlig 1910-tallet, var særlig aktive i sine krav om

---

<sup>54</sup> Utdrag fra Mowinckels tale er hentet fra Evensmo, *Det store tivoli* (Gyldendal Norsk forlag, 1967), 79

<sup>55</sup> Evensmo, *Det store tivoli* (Oslo: Gyldendal norske forlag 1967), 77

<sup>56</sup> Evensmo, *Det store tivoli* (Gyldendal Norsk forlag, 1967), 77

<sup>57</sup> Utdrag fra Mowinckels tale refereres av en anonym journalist, «Venstres samvittighet» I *Arbeidet* nr.219/1915. 26.8.1915

<sup>58</sup> Anonym journalist, «Venstres samvittighet» I *Arbeidet* nr.219/1915. 26.8.1915

offentlig kontroll.<sup>59</sup> Et slikt begrep slekter både på retorikken og den tilhørende oppfatningen som uttrykkes i Mowinckels beskyldninger om «tantomoral». Det seiglivede kallenavn dukker opp så sent som i 1976 i et leserinnlegg der bestyreren av en lokal kino ble kritisert for å innta rollen som en privat sensor ved å nekte fremvisningen av en erotisk dramafilm. På det grunnlaget ble det hevdet at «Den tantemorale kinobestyreren nå overlegger burde være avlegs».<sup>60</sup> Mowinckels tale gjør det dermed tydelig at det polemiske debattklimaet, som helt frem til i dag, har preget fremstillingen av en statlig filmkontroll, i stor grad skriver seg til to diametralt motstridende måter å forholde seg til sensurbegrepet. Det finnes også nyanser i debatten på 1910-tallet, men satt på spissen ble filmkontroll forhandlet frem gjennom en prinsippdebatt som helt fra begynnelsen delte seg i to leire: På den ene siden er den klassisk liberale forståelsen der sensur formuleres som en motpol til ytringsfriheten, og en trussel mot det åpne demokratiet. En slik forestilling representeres blant annet av Mowinckel. På den andre siden rådet forestillingen om sensorvirksomheten som en tillitsfull oppgave som ble utført på vegne –heller enn på bekostning, av kinopublikummet. Gitt en slik definisjon var ikke statssensuren lenger en berøvelse, men et nødvendig vern, der den norske staten trådte inn som et beskyttende mellomledd. Med andre ord var ikke lenger filmkontrollen en like opplagt motpol til en demokratisk frihet, som i Mowinckels appell. Med kvinnebevegelsen som eksempel ble de statlige sensorpostene tvert imot et sentralt argument for behovet for kvinnens særlige kompetanse, som gav en mulighet for kvinners deltakelse i det offentlige rom. Debatten omkring statlig filmkontroll har altså flere lag ved seg enn en ren diskusjon for og imot sensur av levende bilder. På mange måter var det en debatt satt i system av langt mer omfattende forhandlinger. Forstått gjennom Goffmans terminologi foregikk en kontinuerlig forhandling av hvilke meningsdimensjoner som skulle få sette rammeverket for sensorvirksomheten. Eller som Darnton formulerer en tilsvarende problemstilling som del av sin studie: Hvordan kan man forstå sensur som et system som krever respekt i en verden organisert etter andre prinsipper? <sup>61</sup> I tilfelle filmsensur er svaret at debatten omkring filmkontroll oppstår i sammenstøtet mellom to ulike prinsipielle utgangspunkt. Dette handler ikke bare om uenigheter i oppfatningen omkring nødvendigheten av sensur, men mer spesifikt hvilket utgangspunkt som får ramme inn diskusjonen.

---

<sup>59</sup> Betegnelsen benyttes eksempelvis i Dahl mfl. *Hvor fritt et land?* Se også Iversen, «Fra kontroll til næringsutvikling»

<sup>60</sup> Kinogjenger. «Kinobestyreren og Mors hus», I *Glåmdalen*, nr. 202/1974 3. 9 1974

<sup>61</sup> Darnton, *Censors at work* (New York: W. W. Norton & Company, 2015), 37

Avisinnlegg som tar til orde for en forhåndskontroll av kinofremvisninger vitner imidlertid om at det også blant sensurens tilhengere har vært utvist stor bevissthet rundt sensurbegrepets negative ladning, og ofte udemokratiske assosiasjoner. Det meldte seg derfor tidlig et behov for å forsvare hvordan filmen pekte seg ut som et særtilfelle. Flere skribenter innledet ved å uttale at de tok avstand fra sensur i sin alminnelighet, samtidig som innleggene understreket at filmen var et helt nytt og særlig kraftig kulturmedium, som derfor også stilte krav til andre forholdsregler enn de som ble benyttet overfor litteratur og teater. Et gjennomgående argument var at sensuren var «et fremmedartet begrep i vor tid», men at filmen krevde egne tiltak, slik redaktør Hans Berg-Jæger skrev i en lengre kronikk i *Morgenbladet* to dager før Statens filmkontroll trådte i kraft 1. oktober 1913.<sup>62</sup> Som nevnt innledningsvis var valget av navnet *filmkontroll* i så måte kanskje ikke helt tilfeldig. Bare det at stillingen ble referert til som «kontrollør» og ikke «sensor» vitner om en bevisst artikulering av et virke som skulle handle om tilsyn, og ikke berøvelse. Det ble «kontroll» på lik linje av andre importvarer, og sammenlignes i flere aviser med kjøttkontroll.<sup>63</sup>

## 1.6 Delkonklusjon

Kapitelet har vist hvordan diskusjonene som fant sted i forkant av kinolovgivningen, tidlig tok form som en forhandling av sensurbegrepet. Eksempelvis kan lokale politiforbud mot filmvisninger, fortelle at kinofilm var underlagt forhåndskontroll før opprettelsen av et statlig sensurorgan. Debattene omkring sensurens funksjon og plass i samtiden, kom også til uttrykk gjennom diskusjonene av hvilke krav og kvalifikasjoner som kunne forventes av filmkontrollørene. Styret til Norsk kvinnesaksforening benyttet justisdepartementets avertering etter to «Sagkyndige» som et påskudd til å begrunne behovet for en kvinnelig filmkontrollør. Argumentene som ble lagt frem i Nylænde, viste til kvinnen som en naturlig oppdrager. Slike krav medvirket ikke bare hvem det var som ble tilsatt stillingen, men spilte også inn på forventningene til filmkontrollørens rolle, som pedagoger med et vergeansvar overfor publikum. Med utgangspunkt i noen av de mer innflytelsesrike argumentene for og imot forhåndskontroll av kinofilm, har jeg drøftet hvordan premissene for kinofilmdebatten nedfelte seg i to motstridende prinsipielle forestillinger om sensurbegrepets betydning og funksjon. Formulert gjennom Goffmans terminologi, foregikk en slags kontinuerlig forhandling av rammeverk.

---

<sup>62</sup> Berg -Jæger, Hans «Om filmcensur» I *Morgenbladet* nr.563/1913. 28. 9. 1913

<sup>63</sup> Eksempelvis av Berg- Jæger, Hans «Filmkontroll» I *Aftenposten*, nr. 318/1913 27. 6. 1913. Samt Boye, Ingeborg «Film, filmkontroll og filmstyre» i *Norges kvinder* nr. 53. 15. 5. 1926

## Kapittel 2 De norske filmsensorenes selvforståtte rolle

På tross av sin advarende appell ble Mowinckel og hans tverrpolitiske støttespillere nedstemt i egne partier så vel som på Odelstinget, hvor det ble travelt med å få lansert en statlig sensurordning. Den nye kinoloven i sin helhet trådte først i kraft ved årsskiftet 1914. Imidlertid begynte Statens filmkontroll sin tidlige virksomhet allerede fra 1. oktober 1913.<sup>64</sup> Det var Arne Halgjem og Fernanda Nissen som ble valgt inn som landets «sagkyndige» filmsensorer. Som første generasjon i de omdiskuterte stillingene skulle de to kontrollørene raskt bli profilerte aktører i avisdebattene. Arbeidets hemmelighetsfulle status ser ut til å ha vekket nysgjerrighet blant journalister, som fattet stor interesse for filmkontrollens virksomhet. Under poetiske titler som «Elskov og mord i Grubbegaden 3 – 1000 km. film gjennom kontrollen»<sup>65</sup> – kom en rekke større og mindre aviser med lange reportasjer fra innsiden av filmkontrollens lokaler. Det var også flere delte meninger rundt den praktiske utførelsen av sensorarbeidet. Selv om postene offisielt var underlagt justisdepartementets retningslinjer, hvilket de to representantene også ettertrykkelig understreker i flere avisinnlegg, måtte sensorene stadig ut å forsvare hva de valgte å sensurere, både overfor dem som mente at det ble klippet for mye, for lite, eller på feil grunnlag. Som en konsekvens kan man de neste årene følge sensorvirksomheten gjennom en rekke artikler, leserinnlegg og intervjuer. I dette kapittelet vil jeg undersøke den praktiske utøvelsen av filmsensuren, med vekt på filmkontrollørenes egen rolleforståelse. Med andre ord vil jeg foreta et skifte i aktørfokus. Fra befolkningens krav om og til filmsensuren vil jeg i denne delen ta utgangspunkt i sensorenes forståelse av sitt eget ansvar overfor kinopublikummet og befolkningen. Jeg ønsker spesielt å vektlegge hvordan forventningene til filmkontroll ble formet av idéen om at sensoren skulle innta en slags vergerolle overfor kinopublikummet. Som del av oppgavens fokus på kvinnebevegelsens innflytelse i filmsensuren kommer kapittelet til å legge særlig vekt på Fernanda Nissens uttalte forståelse av sensorarbeidet.

### 2.1 Filmkontrollen trer i kraft

Tradisjonelt assosieres sensorvirksomhet gjerne med sine mer totalitære eksempler, hvor statlige autoritære aktører opererer med en skjult agenda. En lignende fremstilling har preget kritikken av en statlig filmkontroll, som alt i sin samtid ble beskyldt for å være en «mægtig institusjon som er eneveldig med hensyn til å bestemme hva og hva ikke publikum skal faa

---

<sup>64</sup> Dahl mfl., *Hvor fritt et land?*, 63

<sup>65</sup> Anonym journalist, «Elskov og mord i Grubbegaden 3 – 1000 km. film gjennom kontrollen». *Morgenavisen* nr. 126/1915. 7. 6. 1915

se», slik det lyder i et kritisk leserinnlegg fra *Aftenposten* i 1915.<sup>66</sup> Det er heller ingen grunn til å tvile på at Statens filmkontroll bidro aktivt til å opprettholde en konservativ moralsk orden. De to kontrollørene hadde siste ord, og utøvde helt ubestridelig en avgjørende innflytelse over hva som ble vist frem på norske kinoer. På sett og vis fikk høyrepolitiker Hagerup Bull i så måte rett når han i 1912 spådde at filmsensuren vil bli en lyssky virksomhet.<sup>67</sup> I et innlegg for *Aftenposten* i 1916 opplyste filmsensor Arne Halgjem at filmkontrollen ikke var forpliktet til å oppgi grunn når en film ble forkastet. Det holdt at sensurkortet ble merket med et par ord som karakteriserte filmen, og dermed plasserte den i kategorier som forbrytelsesfilm, lavtliggende, usunn eller upassende, for å trekke frem noen av sensorens personlige eksempler. Halgjem kunne også fortelle hvordan en Chaplinfilm ble sensurert for «Griseri med deig og konditorfarge» – for som sensoren selv begrunnet det – «Selv Chaplin bør ikke i altfor høi grad faa lov til at nedbryde vore barns «respekt for maden».<sup>68</sup> Men selv der filmkontrollen unektelig har representert en autoritær form for maktutøvelse, mottok den hele veien støtte og engasjement fra store deler av befolkningen. Tidlige uttalelser vitner om at filmsensorene var påpasselige med å fremheve at de var bevisst ansvaret som fulgte et arbeid som gav dem fullmakt over hva som ble vist frem på lerretet på kinoer over hele landet. Det er liten tvil om at de anså seg som utnevnte representanter på vegne av befolkningen, og at det også var dem de opplevde å til stå til ansvar for.

Vor slitne, nervøse tid trængte noget som kunne holde humøret oppe og kinomatografen gjorde det. Det beriket med sine billeder fra fremmede lande og den moret ved sine mange komiske paafund. Man maatte ikke se ned på denne opfindelse, fordi om pengespekulanterne også forsøkte at utnytte denne kulturfrembringelsen til sin fordel og menneskers skade. Staten skred ind her som ellers og oprettet filmcensuren for at ikke pengespekulationen skulde ha helt frit spillerum.<sup>69</sup>

Utdraget stammer fra et referat av Arne Halgjems tale for Barnevenners forening, gjengitt i *Social-demokraten* 6. januar 1914, kort tid etter at han var blitt valgt som øverste leder for Statens filmkontroll. Av talen fremgår det at sensoren var oppmerksom på å uttale seg positivt til etableringen av norske kinoer, som han går så langt som til å kalle for en herlig oppfinnelse. Samtidig advarte han sterkt mot en grisk industri, som fort kunne bringe filmen inn på feil bane. Forstått gjennom Halgjems fortolkning av sin egen rolle som filmkontrollør, var det ikke først og fremst kontrollens funksjon å bremse kinovirksomheten, men heller en

---

<sup>66</sup> Leserinnlegg uten tittel, signert publikummer. *Aftenposten* nr.500/1915. 3. 10. 1915

<sup>67</sup> Higrav, *Sensurert* (Oslo: Kolofon forlag, 2016.), 15

<sup>68</sup> Halgjem, Arne «Fra Statens filmkontroll», i *Aftenposten* nr. 415/1916. 16. 8. 1916

<sup>69</sup> Anonym journalist, «Kinomatografen og barna». *Social-demokraten* nr.4/1914, 6. 1. 1914

statlig oppgave å tre inn som et beskyttende ledd mellom kinoens besøkende og et internasjonalt marked som kun tenkte profitt. Slike utsagn underbygget forestillingen om kontrollens vernende og vergende funksjon. Konteksten for Halgjems tale vitner dessuten om at sensorene var i tett dialog med pedagogiske kommisjoner. Det er dermed grunnlag for å hevde at kontrollørene ikke bare deltok i offentlig debatt der det var forventet at de forsvarte seg mot dem som kritiserte statssensurens inngrep overfor filmen. I sin tale for Barnevenners forening retter Halgjem seg først og fremst mot en gruppe som ønsket sensuren velkommen.

## 2.2 Filmkontroll i et skandinavisk fellesskap

Både blant filmsensurens motstandere og tilhengere var det vanlig å sammenligne den norske filmsensuren med praksisen i de skandinaviske nabolandene. I 1914 meldte avisene at det ville bli etablert et samarbeid mellom filmsensorene i Skandinavia. Dette innebar at det i begynnelsen av hver sesong skulle sendes en representant fra hvert av landene på befarings til de to andre. Initiativet kom fra den svenske filmkontrollen, og hadde utgangspunkt i et ønske om felles bedømmelsesregler.<sup>70</sup> Samarbeidet endte aldri i noen felles sensurlovgivning. Imidlertid gir utvekslingen grunnlag for en sammenligning av sensorrollen innad de tre skandinaviske praksisene.

Statlig svensk filmsensur ble innført fra 1911, med særlig vekt på barns tilgang,<sup>71</sup> og formuleringen var utgangspunktet for den norske lovgivningen.<sup>72</sup> Danmark har på sin side hatt en mer liberal praksis, og ga heller ikke sensur en egen hjemmel i dansk lov før 1922. I stedet hadde det første tiåret med statlig dansk filmsensur sitt utgangspunkt i en bekjentgjørelse fra 1913, som bestemte at enhver film skulle underlegges forhåndskontroll av justisministeriets ansatte sensorer. Kontrollørene kunne godkjenne filmen, eller forby den for barn under 16 år. Utover dette kom ikke bekjentgjørelsen med noen videre retningslinjer for utøvelsen av sensur.<sup>73</sup> Ordningen medførte i praksis en mer frilynt gjennomføring av filmsensuren, hvilket også påpekes av Halgjem. I en artikkel for *Fædrelandsvennen* 3. mai 1916, fastslo han at den norske filmkontrollen var mild sammenlignet med sensuren som ble praktisert i Sverige, men langt strengere enn den danske.<sup>74</sup> Halgjem reiste også på befarings til filmkontrollen i København. Oppholdet resulterte i en utfyllende avisrapport om likheter og forskjeller på

---

<sup>70</sup> Anonym journalist «Filmkontrollen. Samarbeid mellem Norge, Sverige og Danmark» I *Morgenbladet* nr.341. 8. 7. 1914

<sup>71</sup> Blomkvist, «Censuren – så kom den till», 1

<sup>72</sup> Dahl mfl. *Hvor fritt et land?*, 62

<sup>73</sup> Betænkning nr.468 (1967)

<sup>74</sup> Halgjem, Arne «Kinomatograferne og filmkontrollen» I *Fædrelandsvennen* nr.102/1916.3.5. 1916

kinokulturen i Norge og Danmark, som ble trykket i *Norske intelligenssedler* 29. desember 1916.<sup>75</sup> I Halgjems artikkel kommer det blant annet frem at Norges filmforbruk var mer enn det dobbelte av Danmarks. Sensoren begrunnet forskjellen med at kinoen var det eneste permanente underholdningsstedet i norske byer, mens Danmark hadde flere alternativer. Halgjems artikkel påpekte videre et vesentlig juridisk skille mellom norsk og dansk praksis. Der dansk filmsensur, i motsetning til den norske kinoloven av 1913, på værende tidspunkt hverken var opprettholdt ved lov eller ved kongelig resolusjon. I stedet var det ene og alene det danske justis- og politidepartementet som, med den norske sensorens ord «uten at være særlig lystent paa det» hadde ansvaret for å opprettholde sensuren som en del av det praktiske politiarbeidet.

I teorien var det samme ordning. I Danmark som i Norge var det justisministeren som valgte ut to sensorer som jobbet annenhver dag, mens det i tvilssaker ble tilkalt en tredje. Imidlertid lå det helt forskjellige forventinger til grunn. Ifølge Halgjem skal den danske sensoren ha uttalt at han ikke så seg som en representant av verken filmen eller publikum, men justisdepartementet. En slik forståelse av eget mandat skiller seg markant fra de norske filmsensorene, som synes å ha hatt en mer deltakende rolle i forhandlingene omkring sitt eget virke. Som nevnt ble den tidlige kunngjøringen av de norske sensorpostene møtt med store diskusjoner om hvem som var sakkyndig til å bemanne en slik post. Følgelig så de to norske filmsensorene seg som utvalgte representanter på vegne av befolkningen, eller nærmere sagt fra den delen av befolkningen som fremmet kulturelle og pedagogiske interesser. Det var derfor også krav fra de nevnte pressgruppene som sensorene først og fremst forsøkte å imøtekomme, i motsetning til den danske sensoren, som i Halgjems gjengivelse så ut til å forstå sin rolle i kontekst av et heller byråkratisk arbeid. Uten å hevde at ikke også dansk kino ble møtt med moralsk opprop og kampanjer tilsvarende dem som utspilte seg i norsk kontekst, er det verdt å merke at en vergefunksjon trådte tydeligere frem i selve foranledningen for den norske sensurlovgivningen. I norsk kontekst så sensuren ut til å være oppfattet som en kritisk vurdering og flere ganger et spørsmål om å utvise et pedagogisk skjønn. Noe satt på spissen kan man hevde at den norske filmkontrollen i større grad tok form av et tillitsbasert, heller enn et rent byråkratisk, arbeid. I det minste er et slikt perspektiv vesentlig for å forstå sensorenes egen rolleforståelse. Som henholdsvis lærer og kvinnesaks kvinne, hadde både Halgjem og Nissen en bakgrunn som speilet pressgruppene som gikk i bresjen for innføringen av en statlig filmsensur.

---

<sup>75</sup> Halgjem, Arne «Kinomatografer og filmkontrol i Danmark» I *Norske intelligenssedler* nr. 358/1916. 29.12. 1916

Vegard Higravf har påpekt hvordan den norske loven dessuten skilte seg fra svenskene, ved å være langt mer diffus. Hvor den svenske loven kom med konkrete anvisninger til hvilke filmer kontrollen var satt inn for å moderere, ga justisdepartementet få retningslinjer for hvordan den norske lovgivningen skulle tolkes. En praktisk konsekvens var at norske filmsensorer øvet langt sterkere innflytelse over hvilke filmer som var å regne som forrående og nedbrytende.<sup>76</sup> Den norske filmsensuren noe friere handlingsrom sørget for at arbeidet deres ikke bare var i forlengelse av politiske beslutninger, men ble formet minst like mye gjennom en offentlig dialog som i stor grad fant sted i avisspaltene.

### 2.3 Forhandlinger av sensorrollen i norsk presse

De neste årene var det ikke bare de formelle, juridiske beslutningene som ble diskutert, men også sensorene som offentlige personligheter. Dette gjaldt også for mer kritiske bemerkninger, som ofte tok form av en satirisk ironi på kontrollørens personlige bekostning. Halgjem, som også var venstrepolitiker, lærer og formann i Avholdsfolkets landsnemd, ble ofte karikert som en stiv og litt forloren «avholdsagitor»,<sup>77</sup> og ble blant annet beskyldt for å sette merkinger i filmprogram for voksne «som en lærer der retter stiler».<sup>78</sup> Fernanda Nissen, som selv hadde bakgrunn fra kvinnesaksbevegelsen, ble blant filmsensuren skeptikere ofte portrettert som en slags tantemoralens ansikt utad, populært fremstilt som en oppkneppet moralforkynner. Forestillingen ble foreviget i Jens R. Nilssens kjente karikatur hvor Nissen fremstilles med streng mine mens hun klipper over filmbånd med en stor saks (se vedlegg). Det karikerte portrettet inspirerte til flere lignende karikaturer, som trolig har vært med å forme Nissens ettermæle som filmsensor.<sup>79</sup> Da Nasjonalbiblioteket viet henne en egen episode i historiepodcasten *Gamle greier*, kalte de den like godt for «Kvinnen med saksen».<sup>80</sup> I podcasten fremstilles det som et paradoks at Fernanda Nissen, som ellers var kjent som en forkjemper for liberale sosiale reformer, på sine eldre dager fikk stilling som sensor for Statens filmkontroll. I et samtidsperspektiv er det også påfallende hvordan Nissens innsats som filmsensor skiller seg fra øvrige portretter hvor hun fremstilles som en sosialpolitisk samfunnsdebattant. Eksempelvis Kari Skjønbergs biografi om Fernanda Nissen, hvor hun gjennom en ganske annen fremstilling kalles for «kvinnen med det varme hjertet og den klare

---

<sup>76</sup> Higravf, *Sensurert* (Oslo: Kolofon forlag, 2016.), 14.

<sup>77</sup> Eriksen, dr. Alfred «Kinematograferne og vort sprog» I *Tidens tegn* nr.294/1914. 25.10.1914

<sup>78</sup> Kollskegg «Filmkontrollen driver ulovlig censur – Komiske øieblikksbilleder fra hr. Halgjems daglige virke» I *Dagbladet* nr. 271. 22.11.1926

<sup>79</sup> Evensmo, *Det store tivoli*. (Gyldendal Norsk forlag, 1967), 88

<sup>80</sup> Aasarød, Askild Matre «Kvinnen med saksen» fra podcastserien *Gamle greier*. Nasjonalbiblioteket. 13.2.2020. Redaktør Ida Berntsen.



forstand». <sup>81</sup> Biografien vektlegger Nissens deltakelse i å utforme arbeiderpartiets sosialpolitikk, og fremhever hennes aktive innsats for vekke arbeiderkvinnenes politiske bevissthet. Ifølge Skjønberg var det i forlengelse av sin innsats for kvinnesaken at Fernanda Nissen utvidet sitt sosialpolitiske samfunnsengasjement. <sup>82</sup> I den forbindelse skal det nevnes at valget av Nissen som sensor var en seier for kvinnesaksbevegelsen, som fikk innfridd sitt hardnakkede krav å få inn en av sine representanter i kontrollen. Skal man tro *Aftenpostens* gjengivelse av protokolldebatten hvor de statlige sensorpostene offisielt ble utnevnt, var det også nettopp at Nissen var kvinne som først og fremst ble begrunnelsen på kandidatvalget:

Der maatte være en pædagog, og som sådant var Halgjem skikket. Dernest burde en kvinde være med. Og fru Fernanda Nissen var særdeles vel skikket, baade ved at hun havde været lærerinde og at hun var særdeles godt literært uddannet; hun skriver udmerkede artikler og theateranmeldelser. <sup>83</sup>

Grunnlaget for utnevnelsen av Halgjem, som ble valgt inn som filmkontrollens øverste sjef, hadde sin rent formelle og juridiske begrunnelse i lovverket hvor det i henhold til kinoloven §7 sto spesifisert at det blant de sakkyndige eller deres rådgivere skal det være minst én som er særlig kvalifisert til å vurdere de bilder som kan tillates vist for barn. <sup>84</sup> Det er imidlertid en litt besynderlig knapphet i utnevnelsen, da Halgjem ikke var mer pedagog enn Nissen, som ifølge referatet «derne» velges inn på bakgrunn av kravet om en kvinnelig kontrollør. Formuleringen vitner først og fremst om en sterk forventning til at Nissen skulle opptre som en representant på vegne av en gruppe som øvet stor innflytelse i utformingen av kinolovgivningen. Et slikt utgangspunkt for valget av Nissen som kontrollør er derfor vesentlig dersom man skal prøve å forstå Nissens personlige fortolkning av sitt mandat. Heller enn som et brudd med tidligere verdier, kan Nissens arbeid som sensor forstås i forlengelse av hennes innsats som kvinnesakspioner.

#### 2.4 «Fru Nissen om filmcensuren»

Nu da saa mange andre har skrevet sakkyndig om filmcensuren vil jeg ogsaa snakke med». <sup>85</sup> Slik innleder Fernanda Nissen et av sine første skriftlige uttalelser som filmsensor, skrevet 28. januar 1915 for Arbeiderpartiets avis *Social-Demokraten*, hvor hun hadde sin faste tilhørighet

---

<sup>81</sup> Skjønberg, Kari, *Fernanda Nissen* (Oslo: Tiden norsk forlag, 1978), 9

<sup>82</sup> Skjønberg, *Fernanda Nissen* (Oslo: Tiden norsk forlag, 1978), 7

<sup>83</sup> Anonym journalist. «Protokolldebatten» I *Aftenposten* nr. 55/1914. 2. 7. 1914.

<sup>84</sup> Lov nr.4 25. juli 1913 § 7 om offentlig forevisning av kinematografbilleder  
<https://lovdata.no/dokument/NLO/lov/1913-07-25-4>

<sup>85</sup>Nissen, Fernanda. «Fru Nissen om Filmcensuren» I *Social-Demokraten*, nr.23/1915. 28. 1.1915

som en av samtidens få kvinnelige journalister.<sup>86</sup> Artikkelen fikk tittelen «Fru Nissen om filmcensuren», og må ha blitt mottatt med interesse, da den senere ble trykket opp og kommentert i flere aviser, med et politisk spenn fra sosialistavisa *Arbeidet*,<sup>87</sup> til den konservative dagsavisen *Ørebladet*.<sup>88</sup> Innlegget var opprinnelig skrevet som et svar på en kritikk av sensurvirksomhetens dyre drift. Det første året med filmkontroll var det særlig sensorlønnen som var utgangspunkt for debatt. Flere kritikere så imidlertid sitt snitt til å rette et stikk mot kontrollen i sin alminnelighet, slik det blant annet gjøres i *Aftenpostens* innlegg fra 21. januar 1915, hvor skribenten med et talende hermetegn, kommenterte at de «sagkyndige» mottok 4000 kroner i året «for at side i ro og mag og lade sig forevise filmserier paa en kinematograf og udtale sin mening om dem».<sup>89</sup> På bakgrunn av lønnsforhandlingene sørget Nissen derfor både for å formidle arbeidets krevende form, og samtidig å tydeliggjøre sin posisjon som utnevnt representant på vegne av en befolkningen, fremfor en tyrann på deres bekostning: «Arbeidsdelingen er ikke noget vi sakkundige har sneket os til bak statsraadens ryg, saaledes som en A.K i Aftenposten later til at tro.» Nissen var eksplisitt på at det både var et ansvarsfullt og anstrengende arbeid å være filmsensor, og av uttalelsene fremgår det tydelig at det først og fremst var av hensyn til publikum at sensorene valgte å utsette seg selv for metervis med usensurert film.

Naar jeg i et træk har set omkring 4000 meter – i desember censureres 80 000 meter – og kjørt op igjen baade en og to gange for at se, hvad og hvor meget der maa tages væk og kan tages væk, uten at ødelægge sammenhængen, og dertil skrevet de avskyelige smaa gjengivelser av indholdet, som maa følge hver film – saa er jeg mør!<sup>90</sup>

Lignende gjengivelser av sensorarbeidets møysommelige form går igjen i flere samtidige avisinnlegg, både beskrevet av sensorene selv og i journalistiske gjengivelser fra kontrollens innside. I et lengre portrettintervju fra 1917 maler en samstemt journalist et nærmest romantisk portrett av filmkontrollørenes krevende og hemmelighetsfulle arbeid:

I fyrste høgdi i ein gard i Grubbegata er det eit rom som hev set fleire brotsverk og skarvestykke og meir heltemod og elskhug og giftarmaal enn noko anna rom i Norigs

---

<sup>86</sup> Ring, Barbra. *Mennesket Fernanda Nissen* (Oslo: Fram forlag, 1956), 69

<sup>87</sup> Nissen, Fernanda. «Fru Nissen om filmcensuren». I *Arbeidet* nr.29/1915 30.1.1915

<sup>88</sup> Nissen, Fernanda. «Fru Nissen om filmcensuren – Bedre om vi ikke hadde den?». I *Ørebladet* nr.30/1915 30.1.1915

<sup>89</sup> Anonym journalist, «Film. Der gaar 3 a 4 amtsagronomer paa en filmkontrolør» I *Aftenposten* nr.37/1915. 21.1.1915

<sup>90</sup> Fernanda Nissen, «Fru Nissen om filmcensuren» I *Social-Demokraten* nr.23/1915. 28.1.1915

land. Midt paa blanke solskinsdagen i gaar var det bikande myrkt der inre, og det gjekk kaldt ned etter ryggen daa døri vart atlati etter mig.<sup>91</sup>

Saken fortsetter med utbroderende beskrivelser av en dunkel og nærmest nifs stemning i filmkontrollens arbeidslokale, skildret som «eit mystisk lite rom uten vindauga». Men hvor journalisten bidro poetisk til forestillingen om filmsensurens hemmelighetsstemplede virksomhet, lar artikkelen det være hevet over enhver tvil at arbeidet var i folkets favør. Filmkontrollen ble heller framstilt som et konfidensielt arbeid som nødvendigvis måtte foregå i ly av allmenheten, og om noe, bidro de utbroderende skildringene til å løfte frem sensuren som et tillitsverv, hvor kontrollørene tok på seg den krevende oppgaven å gjennomgå det offentligheten skulle skånes for. På ny ble det påpekt arbeidets slitsomme form, hvor Nissen bekreftet at det slet på øyne og hodet til den grad at de to sensorene jobbet annenhver dag.

En analyse av Nissens innsats som sensor må derfor også ta høyde for hennes forståelse av filmens karakter. Nissen var eksplisitt på kinoens skadevirkning, og rettet en kraftig advarsel mot massekonsumets sløvende effekt, som vendte et yngre publikum med at «hver sorg, hver glæde skal filmes og vises frem», slik hun skrev i et innlegg for *Tidens tegn* i juli 1915.<sup>92</sup> Nissen gikk så langt som til å hevde at der hvor en filmvisning i seg selv ikke virket direkte demoraliserende, ville gjentatte kinobesøk likevel stå i fare for å ødelegge et barns sjelsliv. Kritikken rettet hun særlig mot det såkalte dramaet, som etter hennes definisjon, omsluttet alt fra krigsfilm til ukerevyer. Spesielt kritiserte hun den amerikanske populærfilmen for å skeie ut. I et portrettintervju fra 1917 var dommen nådeløs: «Charlie Chaplin og nedetter, hev tapt seg so ein kan verta sjuk av aa sja det».<sup>93</sup> Hennes skepsis til filmmediet begrenset seg imidlertid ikke til den rene underholdningsfilmen, men alt som kunne tenkes å virke forrående. Nissen, som selv hadde bakgrunn som teaterkritiker, viste til Gunnar Heibergs skuespill *Paradesengen*, hvor tre sønner av en berømt poet lar en rik forretningsmann få filme dødsøyeblikket til deres far. Nissen anså teateroppsetningen som en dystopisk spådom for hvor filmmediet var på vei: «Om nogen aar undrer menneskene sig over os som oprørtes ved tanken om at barn skulde la sveive en berømt fars dødsstund».<sup>94</sup> Ifølge Nissen ville for mange sterke inntrykk på lerret kunne virke skadelig på barnets emosjonelle respons til den grad at «al sund naturlig medfølelse, al fordypelse i en stemning viskes ut».

---

<sup>91</sup> Frifant, «Film. Lokale kinomatografer med overskot til kunstfyremaal. Serkilt merke for film som born bør sjaa.» I *Den 17de Mai* nr.89/1917. 18. 4. 1917

<sup>92</sup> Nissen, Fernanda «Kinomatografer» I *Tidens tegn* nr.198/1915. 22. 7. 1915

<sup>93</sup> Frifant, «Film. Lokale kinomatografer med overskot til kunstfyremaal. Serkilt merke for film som born bør sjaa.» I *Den 17de Mai* nr.89/1917. 18. 4. 1917

<sup>94</sup> Nissen, Fernanda «Kinomatografer» I *Tidens tegn* nr.198/1915. 22. 7. 1915

## 2.5 Filmsensuren som et pedagogisk virke

Nissens uttalelser omkring filmens fordervende virkning inviterte ikke akkurat til noen diskusjon om hvorvidt noe av filmens estetisk eller meningsbærende verdi forsvant med saksa, og på journalistens oppfordrende spørsmål om «Filmen og Kunsti?» hevdet hun resolutt at «Dei hev ingenting med kvarandre aa gjera».<sup>95</sup> En slik avvisning av det levende bildets kulturelle verdi fungerte følgelig som et forsvar av kontrollens arbeid. Ved å benekte filmen status som kunst- eller kulturuttrykk rettferdiggjorde hun en praksis som innenfor andre kulturformer ville vekket langt sterkere reaksjoner. Hun avfeide også at filmen kunne være med å skape interesse for kunsten: «Filmen gjer folk flate og late. Ikkje ein film, men mange. Bilæti skifter for tett og bratt. Dei tek burt evna til djupe kjenslur.»<sup>96</sup> Det skal likevel nevnes at Nissens misbilligende kommentarer utelukkende var rettet mot filmen som medium. I motsetning til de ofte klasseelitistiske bemerkningene som ble gjort av sensurens støttespillere,<sup>97</sup> unnlot sensoren enhver bemerkning om kinoens publikum, foruten deres alder. For Nissen ble dermed filmsensuren formulert som et mindre komplisert spørsmål enn for flere av hennes samtidige meningsfeller. Hun vedkjente at det var «noget for voksne mennesker fornærmelig i den ting, at et par andre mennesker skal bestemme hvad man maa se og høre» og understreket i samme vending at sensur heldigvis var lite likt i Norge. Imidlertid presiserte hun at: «Hvad filmcensuren angaar, saa blev den tvunget frem av hensyn til de ganske unge.»<sup>98</sup> Nissen beklaget seg derfor over Stortingets avgjørelse om et lovverk som ikke tok hensyn til publikums alder, og viste til Sveriges doble sensurlovgivning: «Jeg vilde inderlig ønske jeg med god samvittighet kunde foreslaa forskjellig censur ogsaa hos os. Vi er nødt at ta væk scener som vilde passeret ganske uangrepne, hvis vi kunde si: kun for voksne!» Imidlertid ønsket hun en diskusjon rundt aldersgrensen, da hun mente det var langt fra tilstrekkelig med 14 år, slik den nedre grense var blitt satt til i Sverige: «Jeg tror, at det er farligere for barn mellem 14 og 17 for eksempel at se en voksen film, end for barn under 14. For det er den vanskeligste overgangsalder, da legemet er vaaknet, mens sjælen sover.»<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Frifant, «Film. Lokale kinomatografer med overskot til kunstfyremaal. Serkilt merke for film som born bør sjaa.» I *Den 17de Mai* nr.89/1917. 18. 4. 1917

<sup>96</sup> Frifant, «Film. Lokale kinomatografer med overskot til kunstfyremaal. Serkilt merke for film som born bør sjaa.» I *Den 17de Mai* nr.89/1917. 18. 4. 1917

<sup>97</sup> Eksempelvis uttalte *Morgenbladets* redaktør Hans Berg-Jæger at en filmkontroll ville vært overflødig dersom kinopublikummet «Utelukkende bestod av modne og intellektuelle mennesker». (I Berg-Jæger, Hans «Om filmcensur» I *Morgenbladet* nr.563/1913. 28. 9. 1913)

<sup>98</sup> Fernanda Nissen, «Fru Nissen om filmcensuren» I *Social-Demokraten* nr.23/1915. 28.1.1915

<sup>99</sup> Fernanda Nissen, «Fru Nissen om filmcensuren» I *Social-Demokraten* nr.23/1915. 28.1.1915

I et innlegg Arne Halgjem skrev for *Aftenposten*, 12. oktober 1916, kommer det frem at de to sensorene skal ha fremsatt et personlig lovforslag for justisdepartementet om en egen barnesensur. Med inspirasjon fra den svenske lovgivningen ble det foreslått særskilte forestillinger for barn, hvor filmkontrollen var ansvarlig for å merke kinoprogrammet med hva som kunne «tilraades».<sup>100</sup> En delt sensurlov var også ønsket blant filmkontrollens skeptikere, da flere lot seg provosere av at publikummets yngste ble skjøvet frem som argument for å klippe eller kassere film. En felles kinolov medførte i praksis en langt strengere filmkontroll for allmennheten, da enhver film ble sensurert med tanke hvorvidt den kunne være skadelig for barn helt ned til de laveste aldersgrupper.<sup>101</sup> I et intervju med *Aftenposten* uttalte kinodirektøren Hans Nobel Roede seg om hvordan kontrollen sørget for en nedgang i kinodriften, da det var dyrt å kjøpe inn filmer som ikke ble vist. Han fortalte at han avslo å kjøpe *Perlen av Ganges* fordi den inneholdt et «virkelighetsbilde» hvor en tiger overfalt en kamel – en sensasjonsscene han regnet med ville bli klippet vekk av hensyn til de yngste.<sup>102</sup> Forslaget om en dobbel sensurlovgivning ble derfor ikke bare lagt frem som en måte å verne om yngre kinogjengere på, men ble tilsvarende formulert som en mellomløsning hvor et voksent publikum da ville få tilgang på film og scener som en felles lovgivning vil totalforby. En egen lovparagraf for barnesensuren kom imidlertid ikke før 1921, året etter Nissens bortgang.

## 2.6 Filmkontrollens utvidede vergefunksjon som et samfunnsvern

De to filmsensorene var ofte svært samstemte i sine uttalelser i avisene, som først og fremst synes å ha vært begrunnet i deres forståelse av sitt eget mandat, fremfor et uttrykk for personlig holdning. Det er likevel enkelte skiller i hvilke tematikker Halgjem og Nissen særlig ser ut til å ha vektlagt i sine avisuttalelser. Der hvor Nissen uttrykte stor bekymring overfor dramaene, samt påkostningene de måtte ha overfor publikums emosjoner og evne til medfølelse, benyttet Halgjem oftere sjansen til å kritisere importen av de såkalte forbryterfilmene. I et portrettintervju med *Aftenposten* fra 1915 advarer han mot kinofilmenes romantiserte fremstillinger av svindel og tyveri, som ifølge sensoren fort kunne virke som en inspirasjonskilde til en kriminell livsførsel: «Forbryderfilmen blotter ofte paa en utilbærlig maade de slueste kneb. Selv om det ikke altid af filmen fremgaar saa tydelig, at de kan give

---

<sup>100</sup> Halgjem, Arne. «Skal der indføres særskilt barnecensur paa vore kinematografer?» I *Aftenposten* nr.528/1916. 12.10.1916

<sup>101</sup> Evensmo, *Det store tivoli.*, 80-88

<sup>102</sup> Anonym journalist, «En filmens mand om statens filmcensorer m.m.» I *Aftenposten* nr.485/1915.25. 9. 1915

en direkte anvisning, kunde de sikkert ofte virke uheldig paa unge forbryderhjerner.»<sup>103</sup> De såkalte forbryterfilmene han her viser til, var ikke nødvendigvis en egen sjanger, men ser av sensoruttalelsene ut til å omfatte alle filmer med scener som inneholdt skurkaktige knep. De ofte kreative forbrytertriksene var langt ifra de enkleste å imitere. Eksempelvis refererte Halgjem til et sensurert klipp hvor en tyv benyttet en elektrisk boremaskin til å skjære seg gjennom et jernskap «som det var ost, ikke staal han skar i», og et annet hvor han klatret opp et glasstak ved hjelp av sugekopper.<sup>104</sup> Likevel ser det ut til at slike filmer ble oppfattet å ha en oppmuntrende virkning på kriminelle spirer. I et eget innlegg for *Fædrelandsvennen* advarer Halgjem dessuten mot de praktiske konsekvensene av de hyppige kinobesøkende, som han hevdet foruten å «sikkert virke skadelig paa øinene» fort kunne bli et samfunnsmessig problem som «for mange fører til tiggeri og tyveri for at skaffe billettenger».<sup>105</sup> I den tidlige sensurdebatten ser en slik sammenstilling mellom kinofilm og ungdomskriminalitet, til å ha vært et ofte anbragt tema og argument mot visning av filmer som ble oppfattet å kunne virke som inspirasjon til en kriminell løpebane.

Ungdomskriminalitet var også en vesentlig drivkraft for å få på plass en kontrollordning.<sup>106</sup> I forarbeidet til kinoloven av 1913 ble det vektlagt at kontrollørene særlig skulle være vaktsumme overfor skrekksener, grove forbrytelser og mord.<sup>107</sup> Filmsensorenes formaninger mot forbryterfilmens virkninger kan derfor tolkes som et forsøk på å imøtekomme samfunnets krav om vern. Tidligere har særlig Halgjem vært nøye på å forsvare seg mot forestillingen om en kysk kontroll som først og fremst vokter seksualmoralen: «Publikum tror vist at det væsentlig er det uanstændige, det nøgne, som stryges; men det er ikke tilfælde. Det er mest forbrydersscener som beskjæres – slagsmaal og rædselsscener og alt som kan virke forraaende paa ungdommen.»<sup>108</sup> I en utvidet forståelse av sensorenes vergerolle kan sensuren av forbryterfilm også forstås som et samfunnsvern. Dette påpeker også Eva Liestøl som skriver at man ved å beskytte barnesinnet, indirekte ivaretok samfunnets rettsbegreper. Hun foreslår å se filmsensuren i samsvar med tidens didaktisk-pedagogiske praksis, der lærerens rolle var å fylle «tomme beholdere» (barna) med det som skulle innprentes. Altså ble det tenkt av filmen skulle gjøre det samme for ungdommen som hadde

---

<sup>103</sup> Anonym journalist «En interessant time på statens filmkontrol» I *Aftenposten* nr.474/1915. 19.9.1915

<sup>104</sup> Anonym journalist «En interessant time på statens filmkontrol» I *Aftenposten* nr.474/1915. 19.9.1915

<sup>105</sup> Halgjem, Arne «Kinematograferne» I *Fædrelandsvennen* nr.210. 11. 9. 1915

<sup>106</sup> Liestøl, Eva «Filmsensur og barn – fra mentalhygiene til mediekompetanse», 225

<sup>107</sup> Nymo, *Slibrige scener, listige knep* (Oslo: Spartacus Forlag, 2003), 92

<sup>108</sup> Anonym journalist «Elskov og mord i Grubbegaden 3 – 1000 km. film gjennom kontrollen». *Morgenavisen* nr. 126/1915. 7. 6. 1915

flyttet seg fra klasserommene til kinosalen.<sup>109</sup> En slik forestilling om barns skjøre sinn og mottakelighet forklarer langt på vei frykten for filmens farlige massesuggesjon, hvor tilbakevennende kinobesøk kunne medføre skade på barns sjelsliv. Også Nissen fryktet at barn skulle få lyst til å gjenskape opplevelser fra lerretet, og uttrykte stor bekymring for forbryterfilmene: «dei syner so mange knip at dei beint fram lærer up tjuvar».<sup>110</sup>

## 2.7 Kommunale konsesjoner og kinoen som en alternativ oppdragelsesarena

På tross av sensorenes formaninger mot kinofilmens skadelige innflytelse på sitt publikum utelukket imidlertid ikke Nissen at filmen hadde et potensiale til å forbedre seg. Som et argument for en strengere visningspolitikk overfor den yngre delen av publikum, hevdet hun at en bransje presset av et minkende publikumstall ville være mer mottakelig for anmodninger om barnevennlig film: «Kanskje vilde det ogsaa virke derhen, at enkelte filmforfattere vilde begynde at skrive film for barn, en god handling mest mulig henlagt til naturen med omgaaelse av den ekle lumre stufeluft og frivole intetsigende privatkabinetscener med tredive meter lange kys.»<sup>111</sup> Sitatet stammer fra et intervju som ble gjort med sensoren i med *Dagsposten* i 1915, i forbindelse med en økning av kommunale overtakelser av lokale kinovirksomheter. Der hvor kinoloven av 1913 ga staten kontrollansvar for filmfremvisningene, gikk driftsansvaret til hver enkelt kommune. I § 1 var det vedtatt at det skulle være et kommunalt ansvar å tildele konsesjoner for lokale virksomheter, hvilket ikke sjeldent medførte at kommunen selv overtok kinodriften. Et slikt kommunalt eierskap over lokale kinoer var et særnorsk fenomen, som sørget for å tildele kommunen en langt større innflytelse over kinofilmen.<sup>112</sup> Både Halgjem og Nissen var derfor aktive med å fremme fordelene ved en ordning som sikret en sterkere lokal råderett over kinofremvisningene. Der hvor Statens filmkontroll hadde sine klart definerte begrensinger, viste sensorene ofte til den lokale kinoens mulighet til å pålegge sine egne restriksjoner. Filmkontrollørene var særlig opptatt av å fremme kinoeiernes mulighet til selv å kunne innføre en strengere sensur overfor barna enn hva de offentlig oppnevnte sensorene hadde mulighet til. En slik lokal ordning hadde i prinsippet ingenting å gjøre med sensorenes offisielle ansvarsområde, da de utelukkende var tilsatt i en statlig virksomhet. Deres personlige deltakelse og

---

<sup>109</sup> Liestøl, «Filmsensur og barn», 224

<sup>110</sup> Frifant, «Film. Lokale kinomatografer med overskot til kunstfyremaal. Serkilt merke for film som born bør sjaa.» I *Den 17de Mai* nr.89/1917. 18. 4. 1917

<sup>111</sup> Skappel, Arvid «Kinobrev. En samtale med Fernanda Nissen» I *Stavanger aftenblad* nr.300/1915. 29.11. 1915 (Innlegget ble opprinnelig trykket i *Dagsposten*. Denne utgaven er imidlertid ikke tilgjengelig i nasjonalbibliotekets arkiv)

<sup>112</sup> Universitetet i Bergen. «Kinodrift – kommunal eller privat»

løsningsorienterte forslag for en pedagogisk kinodrift er ikke desto mindre et talende eksempel for kontrollørenes forståelse av sitt ansvar overfor publikum.

I forlengelse av et slikt engasjement for lokal kinodrift var sensorene imidlertid like opptatt av å understreke hvordan kommunale kinoer ikke bare hadde muligheten til å sette strengere begrensninger, men også kunne tilrettelegge for en positiv utvikling. Eksempelvis sørget både Halgjem og Nissen for å komme med målrettede forslag til hvordan kommunalt eierskap lettere vil kunne føre til samarbeid mellom kinoen og skolen. Blant annet foreslo Halgjem at den lokale kinoens overskudd kunne benyttes til å skaffe passende undervisningsfilmer,<sup>113</sup> mens Nissen i et omtrent samtidig intervju tok til orde for en drift som ikke bare begrenset barns besøk under mer kommersielle visninger, men samtidig sørget for at enhver skole hadde tilgang til sin lokale kinematograf.<sup>114</sup> Parallelt med skremmende utsagn om filmens forrående effekt var filmkontrollørene derfor svært imøtekommende overfor en mer pedagogiske bruk av film.

Ved første øyekast er det noe paradoksalt over at sensorene, på tross av å være svært eksplisitt på kinofilmens nedbrytende virkning på sitt publikum, samtidig var så opptatt av å trekke filmen inn i undervisningssammenheng. En slik iver etter filmen som en pedagogisk ressurs er imidlertid ofte å se i innlegg som argumenterte for en streng filmsensur. Der det var frykten for filmens skadelige innflytelse som formet utgangspunktet for ønske om en forhåndskontroll, ble det desto mer viktig å etablere en sensur som kunne sørge for å forme mediet i en positiv pedagogisk retning. I forlengelse av forsvaret for en statlig kontroll, oppsto derfor behovet seg for å legitimere sensurens tilstedeværelse gjennom konstruktive forslag som uttrykte hvordan filmen ideelt sett kunne være, såfremt den ble underlagt de ønskede korrigeringsene. Forstått innenfor rammeverket av en konservativ fortolkning av moralsk ansvar, ville pedagogisk bruk av film derfor være den beste måten å rettlede kinofilmen. Det paradoksale resultatet var at den såkalte moraloffensiven var langt mer oppmerksom på å understreke det nye mediets potensielle verdi, enn flere av deres meningsmotstandere i sensurspørsmålet. Som også forrige kapittel var inne på, var det langt ifra noen selvfølge at kritikk av filmkontrollen skyldtes videre begeistring for kinofilmen, da det var sensuren i seg selv, heller enn mediet den ble utøvd på som var utgangspunkt for motstanden. I Mowinckels tale mot filmsensur var det først og fremst de demokratiske prinsipper som ble benyttet til å belyse spørsmålet om en statlig forhåndsrevidering av et kulturmedium. Hans angrep på

---

<sup>113</sup> Halgjem, Arne «Kinematograferne» I *Fædrelandsvennen* nr.210. 11. 9. 1915

<sup>114</sup> Skappel, Arvid «Kinobrev. En samtale med Fernanda Nissen» I *Stavanger aftenblad* nr.300/1915. 29.11. 1915



filmkontrollen var langt ifra noen forsvarstale for det levende bildet, men hadde først og fremst kjerne i en kategorisk avvisning av sensuren, uavhengig av hvilket felt den ble utøvet på. Et lignende eksempel sees i leserinnlegget i *Aftenposten*, som referert innledningsvis i kapittel 2.1, hvor ord som «eneævdig» og «mægtid institution» rent retorisk satt kontrollen opp mot demokratiske samfunnsideal.<sup>115</sup> For de som etterspurte en forhåndsrevidering av filmmediet var det heller motsatt, da det først og fremst var frykten for et nytt kulturmedium som formet inngangen til diskusjonen. I motsetning til motstandernes prinsipielle oppfatning av filmmediets ytringsrett, forstås først og fremst filmsensur som en aktivitet som kunne brukes til å forme det nye mediet i en positiv retning. Dette åpnet imidlertid også for et annet perspektiv, nemlig at sensorvirket potensielt kunne tilby filmen noe produktivt. Ikke bare i form av et vern, men også som en måte å heve filmens kvalitet.

Forestillingen om en kvalitetskritisk sensur er på ingen måte unik for den norske filmkontrollen. Darnton understreker hvordan flere historiske eksempler på sensur har vist hvordan sensorvirket har vært med å forme mediet innenfra. En slik tankegang utfordrer en mer klassisk forståelse, hvor sensorene fremstilles som enkle byråkrater. Gjennom casestudie om litterær sensur under fransk opplysningstid kommer Darnton med et historieeksempel der sensorene fikk en status i samfunnet som lærde.<sup>116</sup> Deres oppgave ble ikke bare å forhindre uønsket innhold, men like mye å forsvare litteraturens ære. De ble ansett for å drive et viktig kulturelt arbeide på vegne av litteraturen, med status som lignet den moderne litteraturkritikeren.<sup>117</sup> Et mildere tilfelle av en slik kulturkritisk sensur kommer også til uttrykk gjennom kravene som ble fremmet overfor den nyetablerte filmkontrollen i Norge. Forventningene var ikke bare at sensoren skulle gjenkjenne hva som potensielt kunne virke skadelig, men tilsvarende benytte sin kulturelle og pedagogiske innsikt til å forme mediet i en ønsket retning. Sagt med andre ord, var det ikke bare kontrollens vernende funksjon som bidro med å tillegge sensorene deres vergerolle. Gjennom deres særlige pedagogiske innsikt var det videre en forventning om at de skulle bidra i utformingen av kinoen som en alternativ oppdragelsesarena.

Som kapittel 3 vil gå mer utførlig inn på, var det mange som ønsket seg sensorer som smaksdommere. Flere engasjerte debattanter etterspurte en sensur som ikke bare vernet publikum mot det levende bildets forrående effekt, men som samtidig stilte et visst kvalitetskrav til det som skulle vises på lerret. Ønske om smakssensur har vel og merke aldri

---

<sup>115</sup> Leserinnlegg uten tittel, signert publikumer i *Aftenposten* nr.500/1915. 3. 10. 1915

<sup>116</sup> Darnton. *Censors at Work* (New York: W. W. Norton & Company, 2015), 30-31

<sup>117</sup> Darnton. *Censors at Work* (New York: W. W. Norton & Company, 2015), 234

vært uttalt av sensorene selv, som var langt mer bevisste på å understreke sin egen rolle i henhold til norsk lov. I avisspaltene var de derfor nøye med å påpeke at det var utenfor deres ansvar å drive kvalitetskontroll av kinofilmen. I en artikkel for *Fædrelandsvennen* i 1915 presiserer Halgjem at filmkontrollen måtte holde seg innenfor grensene av en lovpålagt sensur. Artikkelen ble formulert som et svar til et tidligere debattinnlegg som hadde etterspurt en strengere kvalitetskontroll.

Det vilde ikke være overstemmende med kinematografløven, og heller ikke med andre hensyn, om filmkontrollen gav sig til at velge ud de bedste stykker og kun slap visse igjennem. Det heder udtrykkelig i loven, at andre end de stykker som strider mod lov, eller virker skadelig eller forraaende, skal ikke forkastes.<sup>118</sup>

Imidlertid tok sensorene på ingen måte avstand fra smaksspørsmålet i sin alminnelighet. Både Halgjem og Nissen understreket at de var enige i kritikken av filmens lave kvalitet, og oppfordret presse og publikum til å ta grep. Eksempelvis løftet Halgjem frem hvordan den enkelte kommunen, ved å sørge for et monopol over lokal kinodrift, ville være i posisjon til å utnevne en komite eller konsulent til å foreta et utvalg av de beste filmene: «Man kan i det hele indrette sig efter stedlige forhold og stedlig smag».<sup>119</sup> Sensorenes holdning til filmen skilte seg altså ikke nødvendigvis fra sensurens pressgrupper, men var preget av hensynet til et lovverk som ikke tillot dem å fungere som smaksdommere. Imidlertid kan kontrollørens støtte til det kommunale kinomonopol nettopp forstås som et forsøk på å imøtekomme henvendelser som ikke lot seg gjennomføre med hjemmel i loven.

## 2.8 Delkonklusjon

Dette kapitlet har forsøkt å vise hvordan filmsensorenes praktiske fortolkning av sin egen rolle ikke bare var basert i deres forståelse av det lovbestemte mandatet, men handlet minst like mye om hvordan de forsøkte å svare til krav og oppfordringer slik de kom til uttrykk i pressen. Diskusjonene som fant sted i avisspaltene, vitner om at forhandlingene omkring sensorrollen på ingen måte avtok ved innføringen av et statlig sensurorgan. Tvert imot skulle de to filmkontrollørene opptre som kjente profiler i norsk presse, hvor avisene ikke bare fattet interesse for filmkontrollens beslutninger, men ofte omtalte sensorene som mer personlige aktører. Medieoppmerksomheten sørget for et større innsyn i filmkontrollørens arbeid, som også var forventet å begrunne egne beslutninger. Filmkontrollen trådte ikke desto mindre i kraft som en streng forvalter av en konservativ samfunnsmoral, hvilket også ble påpekt i flere

---

<sup>118</sup> Halgjem, Arne «Kinematograferne» I *Fædrelandsvennen* nr.210. 11. 9. 1915

<sup>119</sup> Halgjem, Arne «Kinematograferne» I *Fædrelandsvennen* nr.210. 11. 9. 1915

kritiske innlegg. Fernanda Nissen ble ofte fremstilt som en oppkneppet moralist, foreviget med streng mine i en karikatur som tilsynelatende bekreftet Mowinckels beskyldninger om tantemoral. Sett fra Nissens ståsted var statlig filmkontroll først og fremst et nødvendig tiltak satt inn for å verne den oppvoksende generasjon, og hadde lite å gjøre med demokratiske frihetsprinsipper. Heller enn kritikernes bilde av den moralske pekefingeren, skildret hun filmsensuren som nærmest som en selvoppofrende handling. Sensoren var imidlertid åpen for en utvikling i filmmediet, hvilket særlig kommer til uttrykk i engasjementet for lokal kinopolitikk. Ved å gjøre seg til talspersoner for kommunal kinodrift påtok sensorene seg en rolle som strakk seg utover deres lovbestemte mandat. Uttalelsene kom imidlertid i forlengelse av diskusjonene rundt filmsensurens pedagogiske og vergende funksjon, og er et vitne for hvordan kontrollørene benyttet sin posisjon i media til å uttale seg om en oppdragelse av filmmediet. Likefult var kontrollørenes handlingsmuligheter begrenset av et lovverk, og i tilfellet statlig filmkontroll var det altså aldri sensorene selv som fungerte som smaksdommere. Derimot skulle oppfordringene om lokalt engasjement leve videre gjennom aktive pressgrupper. I neste kapittel vil jeg blant annet drøfte hvordan kvinnebevegelsen tok en aktiv rolle som pådrivere for en kultiverende filmsensur.

### **Kapittel 3 Filmsensur som kvinnesak**

I 1921 ble det omsider vedtatt at kinoloven skulle suppleres med et tillegg som gjorde det mulig å dele filmsensuren mellom voksne og barn, med en aldersgrense satt til 16 år. Den nye loven trådte i kraft fra 1. januar 1922 og ifølge Bastiansen og Dahl forstummet mye av den offentlige debatten som hadde vært omkring filmsensur siden 1913.<sup>120</sup> Imidlertid var det nettopp i de følgende årene at diskusjonen omkring kinoen nådde nye høyder i skriftlig kildemateriale fra kvinnesaksbevegelsen. En viktig årsak til dette var etableringen av avisa *Norges Kvinder*. Avisen ble stiftet i 1921 som et samarbeid mellom flere kvinneorganisasjoner med redaktør Manny Altern.<sup>121</sup> Gjennom en programerklæring trykt i førsteutgaven introduserte *Norges Kvinder* seg som et organ som skulle sørge for at også kvinner kunne delta i samfunnsdebatten på lik linje med menn.<sup>122</sup> Avisen skulle bli en sentral plattform for kvinnebevegelsens engasjement for kinovirksomheten utover 20- og 30-tallets sensurdebatt. I dette kapitlet vil jeg se på hvordan flere representanter fra kvinnesaksbevegelsen fortsatte å

---

<sup>120</sup> Dahl mfl. *Hvor fritt et land?*, 69

<sup>121</sup> Undertegnet med samtlige bidragsyttere. «Til Norgs Kvinder» I *Norges Kvinder* nr. 1/1921, 15. 3. 1921

<sup>122</sup> Undertegnet med samtlige bidragsyttere. «Til Norges Kvinder» I *Norges Kvinder* nr. 1/1921, 15. 3. 1921

engasjere seg i spørsmål vedrørende kontroll og rettleiding av den etter hvert etablerte kinodriften utover 20-tallet.

### 3.1 Kinofilmens status i 20-tallets avisdebatt

Det er ubestridelig at kinematografen er en betydningsfull maktfaktor i samfundet i våre dager. Det gjelder da at alle sosialt interesserte deltar i arbeidet for å utnytte denne maktfaktor på den rette måten.<sup>123</sup>

Oppfordringen stammer fra en aviskronikk for *Akershus Social-demokrat* i 1920, skrevet av læreren og lokalpolitikeren Knut Monssen Nordanger. Et knapt år før lovendringen om delt sensur ble lagt frem åren 1921, presenterte artikkelen en nyere betraktning av barns tilgang til kinoen, i lys av utviklingen som hadde funnet sted det siste tiåret. Sitatet, som kunne vært hentet rett fra *Nylænde*, var preget av det samme innforståtte oppdragelsesperspektivet som tidlig formet grunnlaget for kvinnesakskvinnenes engasjement for filmsensuren. Et slikt felles utgangspunkt bekrefter at de kvinnelige debattantene var langt ifra alene om å definere filmen gjennom et pedagogisk rammeverk, og dermed se sensuren som del av den samfunnsmessige oppdragelsen. Utover 1920-tallet var det imidlertid flere som etterspurte en filmsensur som utøvde mer skjønn. På tross av at Nordanger i sitatet over viste en tydelig støtte til en regulert film drift, ønsket han en sensur som samtidig tok til seg at filmen var i ferd med å bevege seg over i et annet spor. Eksempelvis roste han karakterskildringer og realistiske bilder fra selve livet, og mente at film av en slik art kunne konkurrere med virkelig kunst. Særlig løftet han frem filmatiseringer av klassisk litteratur, som Synnøve Solbakken og flere verker av Selma Lagerlöf. Kronikken er derfor også et tidsvitne på utviklingen som fant sted på begynnelsen av et nytt tiår hvor et tydelig skifte innen produksjon av skandinavisk spillefilm innebar et løft i filmens omdømme.<sup>124</sup> Anne Marit Myrstad har skrevet om hvordan et sterkere bånd mellom film og de øvrige kunststartene i Skandinavia kom til uttrykk gjennom nasjonale og realistiske impulser for filmen utover 20-tallet. Ifølge Myrstad var det en bevisst satsning på få og ofte påkostede bilder, som portretterte realistiske landskap, samt mer alvorlige menneskeskildringer, som fikk flere kritikere til å inkludere filmen med blant kunststartene.<sup>125</sup>

Der hvor flere av kulturlivets representanter lenge hadde holdt seg for gode til å diskutere folkemassens underholdning, sørget en utvikling i filmindustrien for en ny interesse for filmens kvaliteter og potensiale som kunst. I 1926 viet *Arbeidsbladet* to av sine

---

<sup>123</sup> Nordanger, Knut Monssen «Barns tilgang til kinematograf.» I *Akershus Social-demokrat* nr.96/1920 11. 11. 1920

<sup>124</sup> Myrstad, Anne Marit «Fante-Anne: Det nasjonale gjennombruddet i norsk film», 26

<sup>125</sup> Myrstad, «Fante-Anne», 28

helgeutgaver av *Lørdagskvelden* til en delt «enquete» om filmens status.<sup>126</sup> Under ingressen «Er den kunst? Er den underholdning – god eller slett? Gagner den teater og litteratur?» ble en rekke kjente personligheter invitert til å diskutere filmmediet. Blant dem Knut Hamsun, som svarte likefrem at dersom teater ble oppfattet som kunst måtte filmen også kunne gjøre det. Vel og merke var det fortsatt svært konservative holdninger som satte føringer for debatten. På tross av at reportasjen vitner om en ny åpenhet for den såkalt gode film, var samtlige av de intervjuede påpasselige med å ta avstand fra den simple underholdningsfilmen. I samsvar med flere tidligere sensoruttalelser fikk særlig Chaplins filmer gjennomgå, og ble omtalt omtrent som en sjangermarkør på usmakelig amerikansk underholdning. Eller med Hamsuns ord: «Mens folk nu i ukevis strømmer til den kjedelige uttilbens Chaplin, som er ens i alle roller, har teater og litteratur bare et ringe publikum». Nymo har tidligere påpekt hvordan særlig slapstick-komedien ble møtt av nedlatende holdninger, da farsestykker tradisjonelt var å regne som lavkomikk.<sup>127</sup>

Lettkledd og erotiske scener ble også ofte møtt med sanksjoner. I likhet med kvinnebevegelsens moralske krav til kinofilmen viser reportasjen i *Lørdagsavisen* at også kulturlivets mannlige representanter ofte hadde svært konservative holdninger til det som ble vist i kinosalene. En felles forståelse av et skille mellom den såkalt høye og lave film lar seg derfor oppsummere med sitatet fra Johan Bojer: «Jeg tror den gode film styrker appetitten både på gode bøker og gode teater. Den dårlige opdrar jo bare publikum for Chat Noir».<sup>128</sup> Sammen med Nordangers kronikk gir reportasjen holdepunkter for å konkludere med at noe opplagt kjønnskille verken gjør seg gjeldende i bedømmelsen av filmens innhold og kvalitet, eller forståelsen av et medium med potensielt uheldig innflytelse og skadelig suggererende kraft. Tantemoraleen var med andre ord like mye til stede i holdningene som kom til uttrykk i de øvrige, mannsdominerte filmdebattene, som i de kvinnedominerte pressgruppene. Sagt med andre ord var det ikke først og fremst kvinnesaksbevegelsens forståelse av filmen, som skilte deres deltakelse fra et mer utbredt engasjement rundt kinovirksomheten, men snarere deres motivasjon til å omtale den.

Med 1913 som et felles symbolsk startskudd oppstod debatten omkring en statlig filmkontroll i de samme avgjørende årene som i kjølvannet av en allmenn stemmerett bidro til at flere kvinner begynte å markere sin synlighet i norsk offentlighet. En medvirkende faktor i kvinnesakskvinnenes sterke engasjement for filmsensur kan derfor være at saken viste seg å få

---

<sup>126</sup> «Hvad mener de om filmen?» I *Arbeiderbladet lørdagkvelden* nr.64/1926. 6.3.1926

<sup>127</sup> Nymo. *Slibrige scener – Listige knep* (Oslo: Spartacus Forlag, 2003), 75-76

<sup>128</sup> «Hvad mener de om filmen?» I *Arbeiderbladet lørdagkvelden* nr.64/1926. 6.3.1926

gjennomslag. Etter et tiår med statlig filmkontroll ble sensuren blant eksemplene på hva kvinnene kunne få til gjennom et forent engasjement for en felles sak.

### 3.2 *Norges Kvinder* om kinofilm

Mangfoldet av aviser og tidsskrifter omtales gjerne som et tidsvitne på, så vel som en forutsetning for, en ytringsfrihet som ved inngangen til det 20. århundre ble ansett som en selvfølgelighet.<sup>129</sup> En artikkel om kvinner og kvinnebilder i norsk presse rundt 1913 viser imidlertid at avisene var i overvekt mannsdominert. Hvor det mangler tall fra 1913, viser statistikken fra 1920 at kvinner kun utgjorde seks prosent av norske journalister. Avisene ser ut til å ha blitt skrevet av menn, om menn og for menn.<sup>130</sup>

Det er med andre ord som et friskt tilskudd til norsk presse avisa *Norges Kvinder* ble stiftet i 1921. Som en politisk uavhengig avis hadde bladet med sine to ukentlige utgivelser, først og fremst som mål å fungere som kvinners talerør: «Hvori kvinder kan si sin mening, og hvori vi kan kjæmpe for at faa kvinderne frem».<sup>131</sup> To måneder etter at kinoloven ble supplert med en tilleggsparagraf om en aldersdelt sensur, gikk *Norges Kvinder* for første gang i trykk. Avisen kom med sin første utgave 15. mars 1921, og kinomatografspørsmålet meldte seg allerede på forsiden. Innlegget var skrevet av selveste Ragna Nielsen, som gikk så langt som å beskyldte det nye mediet for å være delaktig i den «sjæletørken» hun mente de siste årene hadde ført med seg.<sup>132</sup> Det var ikke filmen alene, men samtidens moralske forfall som var utgangspunktet for Nielsens innlegg. Teksten gikk under tittelen «Hvad vi ønsker for vort blad» og fungerte som en slags lederartikkel. Nielsen, som innledningsvis hevdet at landet mistet sin frie forfatning i 1814, gikk hardt ut mot den norske partipolitikken, som hun mente heller enn å kjempe mot problemet hadde vist seg som del av «den almindelige demoralisation i Norge». Det er uklart om hun først og fremst regner kinoen som en medvirkende faktor, eller et symptom på den moralske utflytningen hun mente fant sted. Ragna Nielsen var derimot svært tydelig på at hun ønsket at det skulle være en vesentlig del av avisas funksjon å arbeide for å styrke en allmenn samfunnsmoral.

Nielsen var blant de faste spaltistene i *Norges Kvinder*, og en aktiv samfunnsdebattant med bakgrunn fra Norges Kvinnesaksforening, som hun selv var med å stifte. Selv om hun politisk tilhørte partiet venstre var hun blant de mer konservative stemmene innen

---

<sup>129</sup> Dahl mfl. *Hvor fritt et land?*, 14

<sup>130</sup> Eide mfl. «Kriminelle, kulturelle, kapable kvinner. Pressens kvinneverasjoner i stemmerettsåret», 10

<sup>131</sup> Undertegnet med samtlige bidragsytere. «Til Norges Kvinder», *Norges Kvinder* nr. 1/1921. 15.3. 1921

<sup>132</sup> Nielsen, Ragna «Hvad vi ønsker for vort blad», *Norges Kvinder* nr.1/1921. 15.3. 1921

kvinnesaksbevegelsen, og vekket blant annet sterke reaksjoner i sin uttalte skepsis mot at en allmenn stemmerett også skulle gjelde for arbeiderklassens kvinner.<sup>133</sup> En slik borgerlig distanse er også tydelig til stede i hennes holdning til det såkalte kinomatografspørsmålet, hvor Nielsen viser liten tiltro til «den store hob». Gjennom en religiøst fundert retorikk, uttrykket hun stor bekymring for simple gleder som lot folket glemme at dette livet på jorden var en forberedelse til evigheten.<sup>134</sup>

På tross av noen oppsiktsvekkende utsagn, er innlegget tidstypisk for den borgerlige fløyen av kvinnesaksbevegelsen, som ofte var religiøst forankret. For Ragna Nielsen og flere av hennes samtidige, var kristentroen et viktig fundament i diskusjonen omkring kvinnens rolle i samfunnet.<sup>135</sup> Skjønt ikke alle innleggene fortsatte i et like konservativt og kristent forankret språk, var den polemiske forvisselen om filmens skadelige virkning omtrent gjennomgående for artiklene som ble trykket av *Norges Kvinder*. I 2021 skrev Anne Marthe Moberg Lokøy en masteroppgave om tilnærmingen til liberalisering av abort med utgangspunkt i *Norges Kvinder*. Her påpeker hun at avisa til tross for et uttrykt formål om å være en plattform for alle kvinners meninger, uavhengig av politisk tilhørighet, gjennomgående fremmet en argumentasjon preget av en religiøs og konservativ moral.<sup>136</sup> Et slikt perspektiv gjør seg også gjeldende i kinematografspørsmålet. Innleggene er i hovedsak forfattet av kvinner fra et felles kulturelt borgerskap, som i likhet med Nielsen fryktet filmens skadelige medvirkning til et moralsk forfall. For et mer nyansert bilde av kvinnebevegelsens engasjement for filmsensuren, skal det nevnes at *Norges Kvinder* ikke nødvendigvis var et representativt organ for en helhetlig oppfatning blant norske kvinnesakskvinner. Det kan ha vært flere stemmer som ikke nådde frem, deriblant kvinnesaksforkjempere med sosial og politisk bakgrunn i arbeiderbevegelsen. Foruten Fernanda Nissen selv, var det påfallende stille fra de mer sosialdemokratiske stemmene fra det norske kvinnesaksmiljøet. En mulig forklaring kan være at aviser med et mer sosialistisk ståsted hovedsakelig ble representert av mannlige skribenter. Samtidig er det ingen tvil om at filmkontrollen, på tross av sin tverrpolitiske oppslutning, ble vist mer engasjement og støtte fra et konservativt hold, hvor sensurspørsmålet ble formidlet i forlengelse av en tradisjonell moraldebatt. Forankret i forståelsen av kvinnen som vokter av en høyere moral, formidlet innleggene i *Norges Kvinder* en innforstått holdning om at det var kvinners plikt og rett å komme til ordet i spørsmål som

---

<sup>133</sup> Skaarer, Camilla Åse og Kåss, Ingrid Wreden. «Imot allmenn stemmerett for kvinners utdanning», *Kvinnehistorie*

<sup>134</sup> Nielsen, Ragna «Hvad vi ønsker for vort blad», *Norges Kvinder* nr.1/1921. 15.3. 1921

<sup>135</sup> Kåss, Ingrid Wreden. «Med bibelen på barrikaden» *Kilden kjønnsforskning*

<sup>136</sup> Lokøy, Anne Marthe Moberg «Mord er mord, også når det gjeld det ufødde», 110

angikk oppdragelse, skikk og sedelighet. Eller som det formuleres i førsteutgavens program: «Bør vi ikke ifølge vor kvindelighet være moralens vogtere?»<sup>137</sup>

Avisas interesse for den samtidige kinovirksomheten lar seg kanskje best forstå i forlengelse av en slik tradisjonsbunden fortolkning av kvinnens plikt og ansvar, i samfunnet så vel som i den private husholdningen. Som drøftet i kapittel 1, var det en av debattens store paradokser, at det nettopp var gjennom sensuren kvinnesakskvinnene sørget for å markere sin stemme i offentligheten. Den såkalte tanteopinionens hardnakkede krav om streng statlig kontroll bunnnet nettopp i en kamp for kvinners politiske innflytelse. Det blir påpekt eksplisitt, flere ganger, at det var kvinnens borgerplikt å engasjere seg i pedagogiske samfunnsspørsmål, og dermed sørge for å verne om moralen på vegne av den yngre generasjonen. Forklaringen er delvis å finne i avisas eget forsideprogram hvor det erklæres at «Den position, som enhver kvinne har i sit hjem, bør hun ha i statshusholdningen.»<sup>138</sup> Sensurspørsmålet dukket derfor ofte opp som undertematikk i innlegg som oppfordret kvinnen til å benytte seg av sin rett til å delta i offentligheten.

### 3.3 Norsk filmsensur i kontekst av en internasjonal kvinnesaksdiskurs

I august 1921 trykket *Norges Kvinder* en lengre artikkel under tittelen «Kvinderne og civilisationen». Teksten var skrevet av USA-emigranten Helene Egilsrud, og hadde tidligere vært på trykk i den norske emigrantavisa *Minneapolis tidende*.<sup>139</sup> Den er likefullt representativ for den konservative og tradisjonsbundne kvinnesaksretorikken som ble fremmet i *Norges Kvinder*. I forlengelse av sin rolle som mor, med ansvar for oppdragelse av barneflokkene, mente Egilsrud at kvinnen hadde særlig innsikt i hvor lett det unge og skjøre sinn ble formet. Vel innforstått med at «alt sandt fremskridt i tiden først [maa] bygges frem i menneskenes karakter», ble det kvinnens særlige ansvar å involvere seg i offentlige spørsmål som hadde å gjøre med allmenn oppdragelse. Egilsrud oppfordret derfor alle kvinner til å engasjere seg i sin kulturplikt som «tidsalderens vaakne moderøie»: «Efter at stemmeret og borgerskap er givet til hver kvinde og mor – har hun ingen undskyldning længer for at tie stille hvor hun bør tale – eller sukke og være fortvilet, hvor hun med godt mod og trofasthet bør ta fat og handle.» Artikkelen løfter frem filmsensuren som et bevis på kvinnenenes innflytelse, og som videre inspirasjon til å gjøre nye kulturfremskritt. Egilsrud roste derfor engasjerte kvinner for målbevisst arbeid med å anskaffe det hun beskrev som en sivilisert sensur, et politisk

---

<sup>137</sup> Nordens Husmorforbund, «Vort program» I *Norges Kvinder* nr.1/1921 15. 3. 1921

<sup>138</sup>Undertegnet med samtlige bidragsytere. «Til Norges Kvinder», *Norges Kvinder* nr.1/1921 15. 3. 1921

<sup>139</sup> Minneapolis tidende var en avis for norske usa-emigranter i Minnesota, og ble utgitt på norsk.



gjennomslag hun tok som vitne på at der kvinnene var mange nok ville deres ord også bli tatt hensyn til. Det var nemlig ikke kinematografen som var artikkelens endelige mål, men et nytt kulturfenomen som krevde solidarisk motkamp – nemlig boksestevner:

Likesom kvinderne organiserer sig til en folkeopinion mot simple, demoraliserende kinematografbilleder – maa de nu organisere sig og skape en endnu sterkere – en ædel og berettighet folkeopinion imot en raaskap, som overgaar al raaskap, hvad fornøielser angaar: Boksestevner!<sup>140</sup>

Artikkelen vitner om en forståelse av en felles kamp som utspilte seg på tvers av landegrenser. En slik vid solidaritetsforståelse av et organisert kvinnenettverk, gjør det også nærliggende å tolke Egilsruds innlegg i kontekst av en større bevegelse enn den kvinnelige lesergruppen til Minneapolis tidende. At *Norges Kvinder* valgte å trykke oppfordringen, som tross forfatterens norske aner, var skrevet i en amerikansk kontekst, fungerte videre bekræftende på forståelsen av en felles sak. Tanken om solidaritet har vært en viktig forutsetning for kvinnesaksbevegelsen, som var tidlige ute med å organisere seg i internasjonale nettverk. Utveksling av informasjon og ideer foregikk særlig mellom et par store tidsskrifter som ble lest i flere land.<sup>141</sup> Den norske kvinnesaksbevegelsens engasjement i statlig filmkontroll utspilte seg derfor også i kontekst av et større forum, hvor også oversatte innlegg ble lest som del av den norske sensurdebatten. Et lignende eksempel sees også i *Nylænde* året etter, hvor det i 1922 ble trykket en egen norsk oversettelse av innlegget til den amerikanske kvinnesakskvinnen Mrs. Josiah Ch. Merriman.<sup>142</sup> Artikkelen går under tittelen «Filmen i opdragelsens tjeneste», og var opprinnelig skrevet som en honnør til den amerikanske kvinnebevegelsens innsats. Imidlertid var Merriman eksplisitt på å rette sine oppfordringer mot et større fellesskap, hvor hun på vegne av amerikanske kvinner appellerte til et internasjonalt kvinnenettverk for å slutte seg til en felles innsats overfor kinovirksomheten.

Verden holder paa at komme ut fra nationalismen og over i internationalismen. Vi kan ikke længer leve for og ved os selv. Verdens kvinder har for længe siden erkjendt dette faktum. Amerikas kvinder vil derfor appelere til andre kvinner om at slutte sig til dem i arbeidet for at hæve filmens standard over hele verden, saa den kan bli til nytte i opdragelsens tjeneste.<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> Egilsrud, Helene "Kvinderne og civilisationen" I *Norges Kvinder* nr. 41/1921, 10. 8.1921

<sup>141</sup> Kåss, Ingrid Wreden. «Med bibelen på barrikaden» *Kilden kjønnsforskning*

<sup>142</sup> Merriman, Mrs. Josiah Ch. «Filmen i opdragelsens tjeneste» I *Nylænde* vol. 36/1922 s.191

<sup>143</sup> Merriman, Mrs. Josiah Ch. «Filmen i opdragelsens tjeneste» I *Nylænde* vol. 36/1922 s.196

Som flere samtidige innlegg i norsk presse, åpnet Merriman med å vise til en teknologisk utvikling i internasjonal spillefilmproduksjon, som de siste årene hadde vist bilder av stadig bedre kvalitet. Imidlertid anså hun ikke dette som noen positiv utvikling i seg selv. Tvert imot understreket hun at filmen som evnet å lokke publikum gjennom en stadig mer teknisk fullkommenhet, representerte en desto større trussel hvor innholdet ikke gjennomgikk noen tilsvarende utvikling, men kun tok sikte på å «bringe sensation».

Kinematograferne utgjør derfor ikke den høieste grad av nytte for menneskeheten som den faktor den er, derved [er] den mægtig til at trække daglig millioner av mennesker til sig. Den er dog en magt at regne med og kan naar den dirigeres gennem gode kanaler bli av den største betydning og nytte for opdragelsen.<sup>144</sup>

Sitatet formidler et kjent tankegods, og argumentasjonen er interessant sett opp mot den norske sensurdebatten, da den langt på vei vitner om en overlappende retorikk omkring filmmediets utvikling, og behov for pedagogisk rettleiding. Som nevnt i kapittel 2 var det nettopp sensurens forsvarere som var mest opptatt av mediets pedagogiske potensiale. Idéen om at filmmediet kunne ha en negativ innflytelse på publikums moral, rommet også forståelsen av at den potensielt kunne benyttes med motsatt fortegn – altså i oppdragelsens tjeneste. For å vende tilbake til Nordangers kronikk og sitatet som innledet kapittelet, er det en slående likhet i måten de to innleggene formulerer kinoens karakter, og behov for pedagogisk rettleiding. Foruten å dele et nokså utbredt syn på kinoen som en suggererende plattform, oppfordret de begge til en pedagogisk kontroll av en maktfaktor som gjennom bevisste føringer kunne brukes på den rette måten. Men der Nordangers noe rundere henvendelse rettet seg til alle «sosialt interesserte», var det ifølge Merriman særlig kvinnene, som med skribentens egen formulering «ikke lenger har raad til at la være at bruke sin indflydelse og lede anvendelsen av kinematografbillederne i sin by, det er deres *pligt*».<sup>145</sup> Merrimans oppfordringen bar preg av den samme kvinnesaksretorikken som i Egilsruds innlegg kom til uttrykk gjennom anmodningen om at det var kvinnens kulturplikt å engasjere seg som tidsalderens våkne moderøye. Innleggene oppfordret ikke bare til å sørge en streng sensur, men i det hele tatt å engasjere seg i hele kinovirksomheten – inkludert hva det var som i utgangspunktet ble satt på programmet; «Paa denne maate bringer vore komiteer ved hjælp av en fælles opdragelse den offentlige mening til at styre og lede, og publikums domstol har den sterkeste indflydelse paa den slags.»<sup>146</sup> Et vesentlig trekk ved de to amerikanske innleggene er

---

<sup>144</sup> Merriman, Mrs. Josiah Ch. «Filmen i opdragelsens tjeneste» I *Nylænde* vol. 36. 1922, 194

<sup>145</sup> Merriman, Mrs. Josiah Ch. «Filmen i opdragelsens tjeneste» I *Nylænde* vol. 36. 1922, 195

<sup>146</sup> Merriman, Mrs. Josiah Ch. «Filmen i opdragelsens tjeneste» I *Nylænde* vol. 36. 1922, 196

at de vier mindre oppmerksomhet til en statsstyrt kontroll, og heller fungerte som en appell rettet mot andre kvinnesakskvinner som oppfordres til selv å ta kollektivt ansvar for kinodriften. I norsk kontekst fortsatte avisinnleggene å henvende seg mot en statlig filmkontroll. Opptrykningen av de amerikanske innleggene vitner likefullt om en sterk solidaritetsforståelse. En forent kamp for filmen i oppdragelsens tjeneste fant også sted utenfor avisspaltene. I 1921 delte *Nylænde* et referat fra Det internasjonale kvinnerådet (International Council of Women) sitt femte årsmøte i Kristiania. Organisasjonen ble stiftet på den internasjonale kvinnekongressen i Washington 1888, og var ment som en paraplyorganisasjon for nasjonale kvinneråd,<sup>147</sup> hvorunder også Norske Kvinners nasjonalråd ble stiftet i 1904.<sup>148</sup> Møteresolusjonene ble gjengitt i *Nylænde*, som meddelte at organisasjonen foruten å styrke et internasjonalt samarbeid ønsket å opprette en egen komité med det konkrete formål «at arbeide for bedre film og at filmen blev tat i oppdragelses tjeneste».<sup>149</sup> Forslaget må ha blitt møtt med stor interesse, for fire år senere dannes den internasjonale filmkomitéen Film- and Education Comitee, med deltakere fra 23 land.<sup>150</sup> Foruten å presse produksjonsselskapene til å ta ansvar for de skrekkelige forbryterfilmene, ønsket utvalget å jobbe for at det skulle produseres mer god undervisningsfilm. Det var daværende sensor Ida Hydle som ble valgt inn som representant på vegne av Norske Kvinners nasjonalråd.<sup>151</sup> På tross av å ikke ha noen formell makt over en statlig virksomhet, hadde komitéen dermed en direkte forbindelse til den norske filmkontrollen. Det er verdt å merke at utvalget ikke bare jobbet med å begrense den farlige innvirkningen filmen ble antatt å ha på barn og ungdom, men like mye var tenkt å fungere som en rettleder av filmmediet. Komitéen vitner om en innforstått holdning til kinoen som en alternativ læringsarena, der ansvaret ikke bare innebar å verne publikum mot skadelig innhold, men tilsvarende sørge for å styre filmen i riktig retning. Utvalgets funksjon hadde i så måte flere likheter med den kritiske smakssensuren som ble etterspurt i forbindelse med 10-tallets debatter omkring kommunalt kinomonopol.

Et internasjonalt diskusjonsforum var utvilsomt også delaktig i hvilke krav og forventninger den norske kvinnebevegelsens stilte overfor Statens filmkontroll. Særlig ble *Norges Kvinder* en aktiv plattform for fornyede krav om en kvalitetskontroll. En slik

---

<sup>147</sup> International council of women «History»

<sup>148</sup>Eder, Jeanne, «International council of women», 7

<sup>149</sup>Mørk, Fredrikke«Litt om resolutionerne vedtatt ved I.C.W femaarsmøte i Kr.a.» I *Nylænde* vol.35.1921, 44

<sup>150</sup> Nymo, *Slibrige scener -Listige knep* (Spartacus Forlag, 2003), 59

<sup>151</sup> «Kvinnene og filmen – Fru Ida Hydle uttaler seg» I *Norges kvinder* nr. 90/1931. 13. 11.1931

vedvarende stahet, som også trosser kontrollens formelle avvisning, handlet trolig om at kvinnesaksbevegelsen så seg selv som en del av et større og internasjonalt fellesskap.

### 3.4 Et nytt insentiv for kvalitetskontroll

I 1926 trykket *Norges Kvinder* en åpen henstilling til Statens filmkontroll, undertegnet Ingeborg Boye og Ella Anker på vegne av styret for Kvindernes Enhetsfront.<sup>152</sup> Henvendelsen etterspurte en kontroll som stilte strengere krav til filmens kvalitetsmessige standard, som beskyldtes for å være på et så lavt nivå at den virket «ødelæggende paa den gode smak».<sup>153</sup> Styret ønsket dessuten at teksten skulle underkastes en egen språksensur, for å hindre at filmen virket støtende på publikums språksans. Senere samme måned kom Boye med en utdypelse i et eget innlegg hvor hun kom med en tydelig støtteerklæring til en strengere kommunalstyrt drift.

Jeg må bekjende, at jeg hører til dem, som mener at kommunen skal blande sig i meget – f.eks. baade i handel og i kinematografdrift, fordi kommunen har andre hensyn at ta til det almene bedste, end de private forretningsdrivende har, og derfor kan og skal skaffe os bedre og billigere kjøt og bedre og billigere kinematograf-forestillinger.<sup>154</sup>

Foruten å være leder for Kvindernes enhetsfront var Ingeborg Boye fast journalist for *Norges Kvinder*, og en av de mest engasjerte innenfor kinematografspørsmålet. Hennes interesse for lokal kinodrift var i forlengelse av ønske om en smakskritisk sensur, hvor Boye sto fast ved sitt krav om at filmen først og fremst skulle ha en kultiverende betydning.<sup>155</sup> Hun kritiserte ved flere anledninger både Statens filmkontroll og de kommunale kinodriftene for ikke å ta grep om den «smagsopdragende indflydelse» filmen kunne ha, og dermed heller ikke ta inn over seg den «smagsødelægende virkning, som den utvilsomt har».<sup>156</sup> Der mange viste til en oppsving i filmens utvikling mente Boye tvert imot at mediet hadde tapt seg; «Før i tiden saa vi virkelig gode franske, italienske og tyske film – og av amerikanske næsten bare de gode, særlig de historiske. Nu maa man lete –og ofte forgjæves – efter gode film, tendensen synes at være nedadgaaende.»<sup>157</sup> Blant flere eksempler gikk hun hardt ut mot visningen av «The

---

<sup>152</sup> Kvindernes Enhetsfront ble stiftet med formål om å fremme kvinnenenes felles interesser på tvers av politiske partier. Organisasjonen stilte til stortingsvalg i 1924 og sentralt i partiprogrammet sto husmødrenes interesser, samt kvinners adgang til offentlige embeter og stillinger. (*Valgprogrammer 1924*, Kristiania: Ekspressstrykkeriet, 47-49)

<sup>153</sup> Boye, Ingeborg og Anker, Ella «Filmen og censuren» I *Norges kvinder* nr.49/1916, 1. 5. 1926

<sup>154</sup> Boye, Ingeborg «Film, filmkontrol og filmstyre» i *Norges kvinder* nr. 53/1926. 15. 5. 1926

<sup>155</sup> Boye, Ingeborg «Vi vil ikke ha tarvelig amerikansk film» I *Norges kvinder* nr.96/1926. 2. 12. 1930

<sup>156</sup> Boye, Ingeborg «Film og filmkontrol» I *Norges kvinder* nr. 73/1927. 13. 9. 1927

<sup>157</sup> Boye, Ingeborg «Film, filmkontrol og filmstyre» I *Norges kvinder* nr. 53/1926. 15. 5. 1926

printers devil», et Warner Bros stumfilmdrama fra 1923 som på norsk fikk tittelen «Pressens yngste gentleman». Boye beskyldte filmen for å være «idiotisk amerikansk smaabyhumor, som ikke kan virke anderledes enn forstemmende, forsimpelnde og fordummende». Filmen, som verken er særlig brutal eller moralsk utfordrende, mente hun ganske enkelt burde forbys et yngre publikum på grunnlag av sin lave kvalitet; «Det bør være en mening med de forestillinger som bys barn og unge». Ifølge Boye burde det være en del av den statlige filmkontrollens beskyttende funksjon å slå ned på alt som kan virke kulturnedbrytende. Som en av de mest engasjerte støttespillerne av en kvalitetskritisk sensur, uttrykket hun derfor sin misnøye over en kontroll som utelukkende så det som sin oppgave å være moralens vokter;

Hvis det er instruksene, som gir grund for en slik opfatning saa maa instruksene forandres – der er og bør være større opgaver for en filmcensur. (...) Filmen er en stor magt – den kan sugerere, og den kan lede massernes tanker ind paa bestemte baner. Og det bør gi en vaaken og ansvarsbevisst censur noget at tænke paa.<sup>158</sup>

Heller ikke denne gangen skulle kravene om en statsregulert smakssensur få gehør hos filmkontrollen. I et intervju fra 1925 meddeler en journalist for *Middagsavisen* at Ida Hydle, som var daværende sjef for filmkontrollen «skjelner sterkt mellom kvaliteten av filmen og den del av arbeidet med en film som falder ind under censurens arbeide.»<sup>159</sup> I samsvar med tidligere sensoruttalelser var Hydle bevisst på å understreke at hun som statelig sensor kun klippet det som virket «moralsk forkastelig» eller «forrående»: «Filmens kvalitet, dens kunstneriske verdi o.s.v. har vi ingenting med». Kvinnesaksbevegelsens vedvarende krav presset imidlertid filmsensoren til nok engang å markere sin avstand. Samme år som Kvindernes Enhetsfront gjenopptok debatten om smakssensur skrev Hydle et eget innlegg i *Norges Kvinder*, hvor hun i en noe skarpere tone gjorde det eksplisitt at det var i strid med hennes stilling å drive kvalitetskontroll.

Jeg vil da først minde om at filmcensur blev indført hos os som i de fleste europæiske land efter krav fra forældre og pædagoger – for at beskytte barn og ungdom mot billeder som kunde virke ophisende, skræmmende, forstørre deres retsbegreper eller paa anden maate være moralsk nedbrytende. Slik angir og bægrener loven kontrollørens opgave, og den censor som ikke stiller sig loyalt til denne opgave misforstaar sin pligt!<sup>160</sup>

Hydles svar vitner om to ulike fortolkninger av filmkontrollens vergefunksjon. Sensoren begrunnet nettopp sin avvisning i at en statlig sensur ble innført for å beskytte barn og unge.

---

<sup>158</sup> Boye, Ingeborg «Film og filmkontrol» I *Norges kvinder* nr. 73/1927. 13. 9. 1927

<sup>159</sup> Anonym journalist «Er filmens sensationer mer uskyldige end før» I *Middagsavisen* nr. 67/1925. 20. 3. 1925

<sup>160</sup> Hydle, Ida «Filmcensur» I *Norges kvinder* nr. 112/1926. 7. 12. 1926

Et slikt pedagogisk rammeverk var også forutsetningene for Boyes argument. Imidlertid etterspurte hun en kontroll som ikke bare skulle se det som sitt ansvar å beskytte, men tilsvarende ha en oppdragende funksjon på publikummets kulturelle dannelse. En mandat-begrunnet avvisning satte heller ingen brems for kvinnesakskvinnerens engasjement. Tvert imot så det ut til å helle bensin på bålet for en mer konservativ bevegelse. Parallelt med å diskuteres som et statlig vedtak med rot i en offentlig politisk debatt, ble filmsensuren like ofte nevnt i kontekst av hva som retorisk tok form av en symbolkrig mot samtidens moralske forfall. En slik holdning er tydelig å spore i innleggene som trykkes av *Norges Kvinder*, som alt fra Nielsens leder sørget for å markere et konservativt standpunkt i møte med populærkulturen.

I et innlegg fra 1930 viser Ingeborg Boye til København, hvor det angivelig ble iverksatt kampanjer mot den «tarvelige amerikanske film». Ifølge henne selv var det flere av byens «mest fremskutte menn og kvinner» som omsider hadde funnet det nødvendig å si ifra. Utgangspunktet for de danske kampanjene skal ha vært ønske om å skåne ungdommen for underholdningsfilmens nedbrytende innflytelse. Boye ønsket seg lignende kampanjer på hjemmebane, da hun med et stikk til den folkelige smak, uttalte at det kunne være direkte forstemmende å høre hva publikum kunne få seg til å le av; «Meget av de amerikanske filmølør som bydes oss er av så tarvelig art at det ikke kan undgå å virke forsimplende på smaken.»<sup>161</sup> Denne gangen var ikke Boyes oppfordring rettet mot den statelige kontrollen, men et større fellesskap, som utover kvinnebevegelsen så ut til å omslutte alle borgere av en høyere kulturell oppdragelse. Innlegget ble møtt med stort engasjement i *Norges Kvinder*, hvor flere sluttet seg til det fornyede kravet om en egen smak- og språksensur.<sup>162</sup> Blant støtteerklæringene mottok Boye et eget svar fra prestefruen og kvinnesakskvinnen Fru Hannah Otterbech som foreslo at «ansvarsbevisste inden vore organisationer» burde kreve at minst en av deres representanter gis adgang til kontrollen, med rett til å skride inn dersom det skulle vise seg at sensuren ikke var streng nok i sin bedømmelse «mh.t. umoral og smagløshet».<sup>163</sup> En slik privat overprøvelse av en statlig sensurinstans var fjernt fra hva som lot seg gjennomføre med hjemmel i norsk lov. Otterbechs forslag fungerte i så måte heller bekreftende på en kvinnesaksdiskurs som ser ut til å ha vært mer uttalt i en amerikansk kontekst, hvor oppfordringene som nevnt rettet seg mot en kvinnelig, fremfor statlig kontroll.

---

<sup>161</sup> Boye, Ingeborg «Vi vil ikke ha den tarvelige amerikanske film» I *Norges kvinder* nr. 96/1930, 2. 12.1930

<sup>162</sup> Et innlegg undertegnet *kinogjengere* kommer med en eksplisitt støtteerklæring til Ingeborg Boyes forslag om en egen smak- og språksensur. (Kinogjengere, «Den tarvelige amerikanske film» I *Norges kvinder* nr. 99/1930. 12. 12.1930)

<sup>163</sup> Otterbech, Hanna «Film og filmkontrol» I *Norges kvinder* nr.77/1927. 27. 9 1927

I norsk sammenheng foregikk det på sett og vis to parallelle diskusjoner. På den ene siden ble det trykket flere interne oppfordringer, hvor kvinnesakskvinner rettet seg mot andre kvinnelige lesere, med klare anmodninger om å engasjere seg for kinematografen. Dette var en diskusjon som i stor grad knyttet seg til en mer internasjonal diskurs og dermed også utspilte seg uavhengig av Statens filmkontroll. Samtidig fortsatte den norske sensurdebatten å rette seg som oppfordringer overfor en statlig filmkontroll. Som en konsekvens flyter forventningene til disse to oppgavene litt over i hverandre. Den samme innsikten som kvinnen, som mor og oppdrager, skulle bruke til å lede filmmediet, var i norsk kontekst med å forme forventningene til de statlige sensorene. Som drøftet i kapittel 1, har kvinnebevegelsens vekt på kontrollens pedagogiske vergefunksjon vært med å forme sensorrollen alt fra utarbeidelsen av de tidlige stillingsbeskrivelsene. Gjennom *Norges Kvinder* synliggjøres imidlertid en økt kritikk mot en statsensur som ikke tok på seg det fulle oppdrageransvaret på vegne av kinoen og dens publikum.

### 3.5 Kvinnesakskvinnenes engasjement i et klasseperspektiv

Både Skretting og Nymo har tidligere beskrevet hvordan en konservativ kjønnsstenking fra 1800-tallet satte sitt preg på en statlig filmkontroll. I sine undersøkelser av sensurert arkivmateriale konkluderer Skretting med at sensuren var særlig streng overfor den frigjorte og fartsgale kvinnen som brøt normene for god, borgerlig kvinneoppførsel.<sup>164</sup> Nymo påpeker hvordan 20-tallets frigjorte kvinneskikkelse var en trussel mot det viktorianske kvinneidealet, hvor kvinnen satt med hovedansvaret for å opprettholde den gode seksualmoral.<sup>165</sup> En slik forståelse av kvinnens ansvarsområde kommer tydelig til uttrykk i den borgerlige kvinnesaksbevegelsen representert i *Norges Kvinder*. Der hvor det primært var vold og forbryterknepp som utgjort tyngden av kritikken mot amerikansk populærfilm, slik den kommer frem i 10-tallets avisdebatter, er en konservativ seksualmoral mer synlig i argumentene mot den nye underholdningsfilmen. Særlig prestefruen Otterbech viste seg som en uttalt motstander av filmer hvor kvinnelige skuespillere opptrådte lettkledd eller i erotisk sammenheng; «Tror de ikke at alt dette «klis» og «gnis» som er ment skal virke rørende, forvirrer de unges begreper om fint og ufint, rent og urent?»

Der forlanges vistnok av de kvindelige filmstjerner at de i sin paaklædning og i sit væsen skal være mest mulig forførende. I mangel av ord skal hensigten uttrykkes i

---

<sup>164</sup>Skretting «Hva er Statens filmkontroll?», 44

<sup>165</sup> Nymo, *Slibrige scener – Listige knepp* (Oslo: Spartacus Forlag, 2003), 12

minespil og bevægelser. Og for mere at illustrere aanden i filmen, arrangeres dansescener. Dans i buler mellem drikkende, røkende, raa mandfolk.<sup>166</sup>

På mange måter ser spørsmålet om filmsensur, både på et statlig og lobbyistisk nivå, til å ha blitt oppfattet som en kulturkrig. På den ene siden sto den gode moral, og på den andre siden var den nye tidsånden Nielsen betegnet som samtidens «sjæletørke», hvor kinoen ble ansett som del av et forfall som både virket moralsk og kulturelt. Eller som Otterbech avsluttet sitt innlegg, hvor hun oppfordret kvinnene til selv å ta grep: «Taper ungdommen sin sjæl, saa vinder filmlagerne den ganske verden».<sup>167</sup>

Fru Otterbech hadde imidlertid en vid definisjon av ungdom, da hennes bekymring ikke bare retter seg mot skolelever, men også omfattet eldre grupper. Blant annet var hun skeptisk til kinoens virkning på studenter fra bygdene; «Tænk Dem vor hjernesunde, intelligente landsungdom, som kommer hit for at studere. De kommer ind paa en kino og ser forholdet mellem mand og kvinde fremstillet paa en maate som byr deres finfølelse imot.»<sup>168</sup> Der hvor Boye var mer opptatt av å drøfte kvalitet enn seksualmoral, skulle også hennes argumenter befinne seg i grenseland mellom ønske til en kontroll satt inn for å verne de yngste, og en sensur som skulle styre befolkningens smak for øvrig. Et slikt standpunkt kommer blant annet til uttrykk i hennes kritikk av filmen «Gjættekonkurransen». Uten å gå nærmere inn i filmens innhold, kritiserte Boye kontrollen for å slippe gjennom en film som man, ifølge henne selv, aldri skulle tro at «voksne, ansvarlige mennesker vilde by andre voksne mennesker».<sup>169</sup> En slik utvidet forståelse av sensurens ansvarsområde lar seg kanskje best forstå i forlengelse av den konservative kjønnstenkningen som preget en borgerlig kvinnesaksdiskurs. Ifølge et Viktoriansk kvinneideal var det ikke bare kvinnens oppgave å vokte moralen på vegne av den yngre generasjon, men hele samfunnet. En slik fortolkning smittet også over i kvinnebevegelsens krav til filmsensuren. Fra en kontroll som skulle virke pedagogisk på vegne av de yngste, var veien kortere til å diskutere sensurens oppdragende rolle på en mer allmenn basis. Et halvt tiår etter innføringen av en delt sensurlovgivning mellom voksne og barn, var det ikke lenger tvil om at det var flere som ønsket seg en virksomhet som skulle jobbe for å heve den gode smak – også for et eldre publikum. Med en slik refs av en slapp statssensur var det neppe borgerklassens voksne publikum Boye bekymrer seg mest for;

---

<sup>166</sup> Otterbech, Hanna «Film og filmkontrol» I *Norges kvinder* nr.77/1927. 27. 9 1927

<sup>167</sup> Otterbech, Hanna «Film og filmkontrol» I *Norges kvinder* nr.77/1927. 27. 9 1927

<sup>168</sup> Otterbech, Hanna «Film og filmkontrol» I *Norges kvinder* nr.77/1927. 27. 9 1927

<sup>169</sup> Boye, Ingeborg «Film og filmkontrol» I *Norges kvinder* nr.73/1927. 13. 9. 1927



Den som er i stand til at indigneres lider ikke andet tap end det økonomiske og kan gaa sin vei for ikke ogsaa at tape sin tid. Nei – meget værre er det for dem, som ukritisk tar imot hvad der bydes, og som kanskje ikke har forutsætningen til at forstaa, at det de ser er helt igjennem simpelt – simpel tankegang, simpel opførsel og et «spil» som er langt under det et syvende rangs teater nogen gang vilde vove at by sit publikum.<sup>170</sup>

Ved å sortere kinoens besøkende etter deres kritiske vurderingsevne, unngikk Boye å gå nærmere inn på andre heller karakteristiske sosiale kjennetegn. Dermed avverger hun også en mer eksplisitt kommentar på et tema som hele veien har vært betent i norsk kontekst, der kinoloven hadde vern av barn og unge som sitt tyngste juridiske argument. En slik tilbakeholdenhet var ikke å spore i Merrimans innlegg, som sa like ut at; «[Kinematograferne] besøkes av uoplyste, fattige, uvidende, dovne, voksne som barn, av mennesker fra alle samfundsklasser». Like eksplisitt hevdet hun også at ansvaret for filmmediets oppdragelse måtte gå til noen i besittelse av «en utviklet intelligens».<sup>171</sup> Hvor Boye viste større varsomhet i sine innlegg, sørget hun ikke desto mindre for å la budskapet stikke tydelig frem mellom linjene. Det er derfor heller ingen tvil om hvilken gruppe av samfunnet hun referer til, når hun i sin henvendelse til kontrollen var tydelig på å understreke at: «De, som steller med filmen her hos os har ikke lov at glemme, at dette er blit til en folkefornøielse – kanskje den eneste som mange mennesker har.»<sup>172</sup>

Som nevnt i kapittel 1 befant sensurdebatten seg lenge i en gråsoner mellom argumenter som presiserte behovet for en kontroll som vernet om unges sårbare sinn, og en borgerlig frykt for mediets negative virkning på arbeiderklassen. En arrogant og avvisende holdning til filmen som medium dekket derfor ofte over en manglende tiltro til dens publikum. Filmsensur lar seg derfor heller ikke løsrive fra borgerskapets bekymring for en ny underholdningsarena som ble dominert av en økende arbeiderklasse. Nedlatende meningsoppfatninger kom tydeligere til uttrykk utover 20-tallet, blant kvinnebevegelsens mest konservative fløy, som gjorde mindre for å nøytralisere et elitistisk standpunkt.

De statlige sensorene var som nevnt mer påpasselige med uttalelser som kunne havne i strid med juridiske lovbestemmelser. Med det sagt vitner flere av Hyldes uttalelser om en nedlatende holdning til kinoens besøkende. Slik også Nissen gjorde et tiår forut, sørget hun tydelig for å markere avstand til forståelsen av film som en kunststart. I sitt svarinnlegg angående forespørselen om kvalitetskontroll var hun derfor ikke mer avvisende enn at hun benyttet anledningen til å presisere at filmen krevde en egen og strengere form for ettersyn

---

<sup>170</sup> Boye, Ingeborg «Film og filmkontrol» I *Norges kvinder* nr.73/1927. 13. 9. 1927

<sup>171</sup> Merriman, Mrs. Josiah Ch. «Filmen i opdragelsens tjeneste» I *Nylænde* vol. 36. 1922, 196

<sup>172</sup> Boye, Ingeborg «Film og filmkontrol» I *Norges kvinder* nr.73/1927. 13. 9. 1927

enn andre kulturuttrykk. Hvor Nissen begrunnet et tilsvarende argument for filmsensur i mediets form og innhold, tok Hydle et steg lenger ved å hevde at det først og fremst var kinoens publikum som gjorde det nødvendig med en statlig filmsensur.

Den sceniske kunst som det falder nærmest at tenke paa i denne sammenheng; har – ialfald hos os – den nødvendige kontrol i sig selv, i den høiere kultur som den forutsætter, i den kyndige kritik og i den samsutviklede del av publikum, som vaaker over den.<sup>173</sup>

Utsagnet indikerer at filmkontrollørens personlige holdning trolig lå nærere tenkesettet som ble ytret i *Norges Kvinder*, enn hva hennes offisielle stilling tillot henne å uttrykke. Det er i hvert fall med påfallende likt Boyes skille mellom «dem som lar seg indigneres» og «dem som ukritisk tar imot»,<sup>174</sup> Hydle beskylder kinosalens publikum for å mangle den selvregulerte kritiske kontrollen hun ser ut til å anse som en selvfølge hos teaterets «samsutviklede del av publikum». Mårten Blomkvist har skrevet om de svenske forholdene under de første årene med statlig filmsensur. Han peker på et juridisk paradoks, hvor det som lot seg vise på teater kunne sensureres straks det ble overført til film. Blomkvists artikkel viser det samme som også Diesen har påpekt i norsk kontekst: at filmen fra et borgerlig holdt ble ansett å være for et publikum som ikke forstod seg på kunst.<sup>175</sup> Ifølge Blomkvist vitner tidlige intervju med de svenske sensorene om en nedlatende forståelse av at det først og fremst var de uuttannede massene som trengte beskyttelse. Det er særlig spørsmålet om aldersgrense som gjør det spennende å se den norske praksisen mot den svenske, der en aldersdelt sensur inngikk i den opprinnelige kinoloven alt fra 1911. I norsk kontekst har man muligheten til å sammenligne med et tydelig *før* og *etter* kinolovens tillegg om barnesensur. Det er derfor også rimelig å anta et retorisk skifte i debatten, som fra 1921 stiller under et nytt premiss. For den delen av kvinnesaksbevegelsen som representeres i *Norges Kvinder* ser lovendringen imidlertid heller ut til å dreie argumentene i en mer konservativ retning. En mulig forklaring kan være at pressgruppens opprinnelige målsetning er nådd. Tidlig handlet engasjementet primært om å få en kvinnelig representant i kontrollen. I årene som følger er det også påfallende stille fra kvinnesaksbevegelse. Det kan derfor være et poeng å gjøre et skille mellom det tidlige engasjementet Norsk kvinnesaksforening vier filmsensuren i

---

<sup>173</sup> Hydle, Ida «Filmensur» I *Norges kvinder* nr. 112/1926. 7. 12. 1926

<sup>174</sup> Boye, Ingeborg «Film og filmkontrol» I *Norges kvinder* nr.73/1927. 13. 9. 1927

<sup>175</sup> Blomkvist, «Censuren – så kom den till»,<sup>3</sup> Se også Diesen, *Film som statlig folkeopplyser* (Oslo: Norsk filminstitutt), 11-12

oppløpet mot en statlig filmkontroll, og de senere uttalelsene som fremmes fra den mer konservative fløyen av kvinnesaksbevegelsen i *Norges Kvinder*.

### 3.6 Delkonklusjon

Med utgangspunkt i argumentene som fremmes i *Norges Kvinder* har kapitelet undersøkt kvinnebevegelsens vedvarende engasjement for en mer etablert filmkontroll utover 20-tallet. Fra en tid der pressen i hovedsak var mannsdominert er *Norges Kvinder* blant de eneste avisildene til kvinnebevegelsens deltakelse i diskusjonene omkring filmkontrollen. Avisformidlet et stort engasjement for film og filmsensur. Imidlertid representerte *Norges Kvinder* i hovedsak de mer konservative stemmene innenfor kvinnebevegelsen. Interessen som ble viet kinokinoaktiviteten lar seg derfor best forstå i forlengelse av en tradisjonsbunden fortolkning av kvinnens ansvar. Avisinnleggenes fortolkning av kvinnens ansvar overfor filmmediet kan sees i lys av et utvidet, internasjonalt kvinnesaksnettverk. Innenfor en internasjonal kvinnesaksdiskurs ble det formulert som kvinnenes oppgave å sørge for at filmen ble tatt i oppdragelsens tjeneste. Slike oppfordringer bar gjerne preg av en borgerlig konservativ og klasseelitisk undertone. I *Norges Kvinder* ble det fremmet krav om kvalitetskontroll og publikumsoppdragelse, hvilket var langt utover hva den norske kontrollen hadde hjemmel til å utføre. Jeg har argumentert for at de samme kravene som i internasjonal sammenheng ble fremmet overfor kvinnen som samfunnets oppdrager, delvis fløt over i forventningene som i en norsk kontekst ble fremmet overfor de statlige sensorene.

### Avslutning

Denne oppgaven har undersøkt forhandlingene av aktørrollen til de statlige filmsensorene. Analysen har tatt utgangspunkt i de offentlige mediedebattene som oppstod i forbindelse med innføringen av Statens filmkontroll, og jeg har både sett på sensorenes personlige deltakelse, samt kvinnesaksbevegelsen som pressgruppe. Influert av Darntons etnografiske metode, har oppgaven forsøkt å forstå sensorene på deres egne premisser, og som aktører innenfor gitte historiske omstendigheter. Striden om hva som egnet seg på lerret vitner om en brytningstid hvor filmkontrollen ble resultatet av det skurrende møtet mellom en konservativ samfunnsmoral og fremveksten av en ny populærkultur som den internasjonale underholdningsbransjen førte med seg. Filmkontrollen har følgelig fungert som en moralsk portvakt, og det skorter ikke på sitater med stiv moral og sømmelighetskrav som fremsto avleggs allerede i sin samtid. En polemisk fortolkning av filmsensuren, som en påtvunget instans og et skår i samtidens ideal om ytringsfrihet, vil imidlertid fort stå i fare for å overse

den enorme innflytelsen utøvd av flere sterke stemmer i sensurdebatten.

Forståelsen av filmkontrollørens aktørrolle henger sammen med hvilken meningsbetydning som tillegges sensorvirksomheten. I kapittel 1 presenteres en analyse av bakgrunnen for innføringen av en statlig filmkontroll. Jeg har vist hvordan debattene som oppstod om behovet for kontroll av det nye filmmediet, helt fra begynnelsen, tok form som en forhandling av sensurbegrepet. Forhandlingene av sensorenes aktørrolle meldte seg allerede i forbindelse med justisdepartementets noe diffuse avertering etter to «sakkyndige», som ble møtt med engasjerte, så vel som ironiske, forslag til hva som mulig kunne gjøre noen sakkyndig til rollen som filmkontrollør. I *Nylænde* benyttet kvinnebevegelsen den offentlige stillingsutlysningen til å argumentere for behovet for en kvinnelig kompetanse i filmkontrollen. Kvinnebevegelsens argumenter, som særlig presiserte behovet for moderlige og pedagogiske kvalifikasjoner, var imidlertid vel så innflytelsesrike motsatt vei, og spilte i sin tur en betydningsfull rolle i utformingen av sensorrollen. Jeg har argumentert for at kvinnebevegelsen fra tidlig av bidro aktivt med å tildele filmsensorene en vergerolle overfor kinopublikummet. For sensurens motstandere var det først og fremst yringsretten som ble brukt til å belyse sensuren. Med andre ord var filmen mindre relevant, da det var sensuren som aktivitet, heller enn mediet den ble utøvet på, som gav opphav til en prinsipiell motstand. For de som ønsket seg filmsensur var det heller motsatt. Filmen ble ansett som et nytt og farlig medium, som krevde helt egne forhåndsregler. Her har jeg brukt Goffmans begrep om rammeanalyse for å belyse hvordan diskusjonene omkring sensorrollen tok form som en kontinuerlig forhandling av hvilke meningsdimensjoner som skulle definere forståelsen av sensorvirksomheten. De svært eksplisitte forhandlingene av filmsensurens plass i offentligheten viser at det var mange, og ofte motstridende, interesser som bidro til å forme forventningene til filmkontrollen. Det har i den forbindelse vært et viktig poeng å understreke at sensorrollen ikke først og fremst var et resultat av en statlig maktpåleggelse, men ble forhandlet frem mellom flere innflytelsesrike aktører. Influert av Matthew Bunn har jeg i analysen tatt utgangspunkt i nyere sensurteori og sett på sensorene som interne aktører i et større kommunikasjonsnettverk. Sensorpostene hadde formell begrunnelse i justisdepartementets offisielle stillingsbeskrivelse. Den praktiske fortolkningen av arbeidet de første ti-årene var imidlertid under sterk innflytelse fra de stadig pågående forhandlingene som fant sted mellom interesseorganisasjoner, foreninger og andre aktører som engasjerer seg i filmkontrollen. I andre kapittel har analysen tatt utgangspunkt i sensorenes egne uttalelser. Jeg har fulgt de to første utnevnte representantene, Arne Halgjem og Fernanda Nissen. Jeg har i dette kapitlet forsøkt å vise hvordan sensorene selv tok del i avisdebatten omkring sin egen

rolle, samt hvordan de forholdt seg til kritikk, krav og oppfordringer. Sensorenes praktiske fortolkning av eget arbeid handlet for det første om hvem de opplevde å stå til ansvar overfor. Halgjem og Nissen ble henholdsvis utnevnt på bakgrunn av sin pedagogiske kompetanse som lærer, og tilhørighet til kvinnebevegelsen, og så seg trolig som representanter på vegne av disse gruppene. Kontrollørens forståelse av sin egen rolle handlet også om hvordan de forstod filmen. Her har jeg særlig vektlagt Ferndanda Nissens uttalelser. Nissen var kjent i norsk offentlighet som en sosialpolitisk samfunnsdebattant og hadde tilhørighet til den mer sosialdemokratiske siden av kvinnebevegelsen. Det kan derfor fremstå som et paradoks at hun tilbragte sine siste år av livet i det moralkonservative virke som filmsensor. Med god hjelp av Jens R. Nilsens karikatur oppstod et nytt portrett av Nissen som en moralsk grinebiter og tantemoralismens ansikt utad. Jeg har argumentert for at en analyse av Nissens innsats som sensor må ta høyde for at Nissen selv forsto filmsensuren som en tillitsfullt arbeide, med den ansvarstunge oppgaven å beskytte en oppvoksende generasjon fra det, som etter hennes skjønn, var filmens demoraliserende og forrående virkning. Eksempelvis fryktet hun for at mange sterke scener kunne ødelegge publikums evne til medfølelse. For Nissen var det et poeng at sensuren først og fremst var på vegne av barna. Et slikt standpunkt skiller seg fra mer klasseelitistiske bemerkninger, hvor flere fryktet kinoen som arbeiderklassens underholdningsarena. Jeg argumenterer for at Halgjem og Nissen anså sensorvirket til å ha en vergefunksjon, som også kan forstås i et utvidet samfunnsperspektiv. Begge sensorene var opptatt av å understreke faren for sammenheng mellom film og kriminalitet, hvilket hang sammen med datidens didaktisk-pedagogiske forståelse av barns mottakelighet og kinoen som en alternativ læringsarena til klasserommet. Av samme grunn var sensorene noe paradoksalt opptatt av å fremme kinoens pedagogiske potensiale. Der hvor filmsensurens motstandere ofte funderte sine argumenter i en prinsipiell og kategorisk avvisning av sensur, var det for filmsensurens støttespillere vesentlig å argumentere for hvordan en forhåndskontroll ikke bare virket begrensende, men også kunne bidra med å forme mediet i en positiv retning. Mange ønsket seg derfor sensorer som kunne kvalitetssikre filmmediet, selv om dette var utenfor kontrollørens mandat. Sensorene så ut til å forsøke å løse en slik rollekonflikt ved å gjøre seg til talspersoner for en kommunal kinodrift, som blant annet kunne sørge for en strengere kontroll av barns adgang til kinosalene.

Et annet viktig poeng for denne oppgaven har vært å understreke at de offentlige debattene omkring statlig norsk filmkontroll har vist at filmsensuren var mer enn en dikotomisk kamp mellom en undertrykkende statlig maktutøvelse, versus frihetsforkjemperes slag for et fritt kulturmedium. Gjennom oppgavens fokus på kvinnesaksbevegelsen har jeg

utforsket motivasjonen til en av filmsensurens pressgrupper, og forsøkt å forstå dem som noe mer enn del av en diffus «moraloffensiv», men heller som aktører med sine egne klare interesser i filmsensuren. Ved inngangen til det 20. århundre var det enda ikke å regne som noen selvfølge at kvinner og menn var i stand til å utføre de samme byråkratiske oppgavene. Kvinnen som mor og oppdrager ble dermed et viktig argument for hvorfor hun skulle vurderes som kandidat til en statlig stilling som handlet om å verne om en samfunnsmoral på vegne av den oppvoksende generasjon. Det var derfor et av sensurdebattens mange paradokser at det nettopp var som talspersoner for en streng sensur, at flere kvinnesakskvinner sørget for å markere sin stemme i offentligheten. I kapittel 3 presenterte jeg en analyse av kvinnesaksaksbevegelsens motivasjon som deltakere i sensurdebatten. Undersøkelsen tok utgangspunkt i 20-tallet og en mer etablert kinodrift. Her viste jeg hvordan den såkalte tanteopinionens hardnakkede krav om streng statlig kontroll, nettopp bunnet i en kamp for kvinnenens politiske og samfunnsmessige innflytelse. Min undersøkelse ble gjort med utgangspunkt i *Norges Kvinder*. Avisa hadde som mål å fungere som kvinners talerør, men var preget av en borgerlig konservativ og ofte religiøs retorikk. I kapitlet har jeg også diskutert norsk filmsensur i kontekst av to amerikanske innlegg om kvinners ansvar overfor filmmediet. Artikkelen vitner om en forståelse av en felles kamp som utspilte seg på tvers av landegrensene. Jeg har argumentert for at kvinnenens motivasjon som deltakere i sensurdebatten også må sees i forlengelse av et internasjonalt diskusjonsforum. Innenfor en internasjonal kvinnesaksdiskurs ble det viet mindre oppmerksomhet til en statsstyrt filmkontroll, da det først og fremst var kvinnene som ble oppfordret til selv å ta ansvar for at filmen ble tatt i oppdragelsens tjeneste. En internasjonal kvinnesaksdiskurs bidro likevel med å definere kravene som ble stilt til filmkontrollen, som var langt utover hva som lar seg gjennomføre med hjemmel i norsk lov. Det var særlig de fornyede kravene om kvalitetskontroll som skapte strid mellom kvinnesaksbevegelsen og filmkontrollørens mandat-begrunnede avvisninger. Nedlatende og klasseelitistiske meningsoppfatninger kom også tydelig til uttrykk i *Norges Kvinder*, blant kvinnebevegelsens mest konservative fløy. Det er stor forskjell mellom Fernanda Nissens ønske om å verne en yngre generasjon mot filmens forrående virkning, og de senere svært nedlatende uttalelsene hvor kinopublikummet bemerkes som en gruppe som mangler kritisk vurderingsevne. I sin samtid var det lett å sammenføre det hele som tantemoral, og det er derfor vesentlig å holde på slike presisjoner i senere gjengivelser av kvinnesaksbevegelsens engasjement for filmsensuren.

## Litteratur og andre kilder

- Aas, Nils Klevjer. «Fra tittelskap til kinosal» I *Drømmen om de levende bilder: artikkelsamling i anledning åpning av Filmmuseet.*, redigert av Einar Nistad, 19-31. Oslo: Norsk filminstitutt, 1999.
- Aasarød, Askild Matre «Kvinnen med saksen» fra podcastserien *Gamle greier*. Nasjonalbiblioteket. 13.2.2020. Redaktør Ida Berntsen.
- Betænkning nr.468 (1967) *Betænkning om filmcensur*. København: Justisministeriet.  
[https://www.elov.dk/media/betaenkninger/Betaenkning\\_om\\_filmcensur.pdf](https://www.elov.dk/media/betaenkninger/Betaenkning_om_filmcensur.pdf)
- Hemstad, Ruth og Dag Michalsen. «Kapittel 1-Frie ord i Norden? Offentlighet, ytringsrett og medborgerskap». I *Frie ord i norden? Offentlighet, ytringsfrihet og medborgerskap 1814-1914* redigert av Ruth Hemstad og Dag Michalsen, 39-58. Oslo: Pax forlag, 2019.
- Blomkvist, Mårten. «Censuren-så kom den til» I *Filmens första år - en resa genom stumfilmen 1895 – 1929*. Svenska filminstitutet. 2015
- Bourdieu, Pierre *Language and Symbolic power* oversatt av John B. Thompson. Cambridge: Harvard University press, 1991.
- Bunn, Matthew. "Reimagining repression: New Censorship theory and after». *History and Theory* Vol. 54, No. 1 (Februar 2015): 25-44
- Dahl, Hans Fredrik, Henrik G. Bastiansen. *Hvor fritt et land? – Sensur og meningstvang i det 20. århundre*. Oslo: J.W Cappelens forlag, 2000
- Darnton, Robert. *Censors at Work: How States Shaped Literature*. New York: W.W. Norton, 2014.
- Diesen, Jan Anders. *Film som statlig folkeopplyser: Statens filmsentral i 50 år*. Oslo: Norsk filminstitutt skriftserie 9, 1998.
- Eder, Jeanne. «International council of women» I *Norske kvinners nasjonalråd*. Utgitt av Norske kvinners nasjonalråd, 1957
- Eide, Elisabeth, Else-Beth Roalsø. «Kriminelle, kulturelle, kapable kvinner. Pressens kvinneverasjoner i stemmerettsåret», *Pressehistorisk tidsskrift* nr. 20 2013
- Eriksen, Trond Berg og Øystein Sørensen (red). *Norsk idéhistorie (4) – Vitenskapens utfordringer: 1850-1920*. Utg. Oslo: Aschehoug Oslo, 2001
- Evensmo, Sigurd. *Det store tivoli. Film og kino i Norge gjennom 70 år*. Oslo: Gyldendal norske forlag, 1967
- Foucault, Michel. *The history of sexuality. Volume 1: An introduction*. Oversatt av Robert Hurley. New York: Vintage books 1990.

Goffman, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. New York: Harper & Row, 1974

Higraff, Vegard. *Sensurert-historien om Statens Filmkontroll*. Oslo: Kolofon forlag, 2016.

Innstilling nr.270 (2003-2004) *Innstilling til Stortinget fra kontroll- og konstitusjonskomiteen* (2004)

International council of women «History» <http://www.icw-cif.com/01/03.php> Frigitt 9.9.22

Iversen, Gunnar. «Fra kontroll til næringsutvikling – en introduksjon til norsk filmpolitikk 1913–2013». *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. Vol.16, Utg.1 (11.06.2013):9-24.

Kåss, Ingrid Wreden. «Med bibelen på barrikaden» *Kilden kjønnsforskning* <https://kjonnsforskning.no/nb/2013/09/med-bibelen-pa-barrikadene>

Liestøl, Eva. «Filmsensur og barn-fra mentalhygiene til mediekompetanse». I *Film til folket-sensur og kinopolitikk i 100 år* redigert av Ove Solum. Oslo: Akademika, 2013

Lokøy, Anne Marthe Moberg «Mord er mord, også når det gjeld det ufødde». Masteroppgave. Universitetet i Bergen. 2021.

Myrstad, Anne Marit. «Fante-Anne: Det nasjonale gjennombruddet i norsk film» I *Nærbilder– Artikler om norsk filmhistorie*, redigert av Gunnar Iversen og Ove Solum, 26-44. Oslo: Universitetsforlaget 1997.

Myrstad, Anne Marit. «Filmsensur og samfunns-moral– Tilfellet Fernanda Nissen» I *Film til folket– sensur og kinopolitikk i 100 år* redigert av Ove Solum. Oslo: Akademika, 2013

Nistad, Einar, Ida Meyn (red). «Drømmen om de levende bilder: artikkelsamling i anledning åpning av Filmmuseet». *Norsk filminstitutt Oslo* 1999.

Nymo, Tanya Pedersen. *Slibrige scener – Listige knep Statens filmkontroll og den moralske dagsorden 1913-1940*. Oslo: Spartacus Forlag, 2003.

Ot.prp. nr. 40 (2003-2004) *Om lov om endringer i einskilde lover som følge av etableringa av Medietilsynet*. Kultur- og kirke departementet (2004) <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/otprp-nr-40-2003-2004-/id177241/>

Prop. 79 L (2021–2022). *Endringer i bildeprogramloven mv. (oppheving av statlig forhåndskontroll av kinofilm)*, Kultur – og likestillingsdepartementet (2022). <https://www.regjeringen.no/contentassets/e229938bb5ed4ab9896040f8cdc6e350/no/pdfs/prp202120220079000dddpdfs.pdf>

Ring, Barbra. *Mennesket Fernanda Nissen*. Oslo: Fram forlag, 1956

Skaarer, Camilla Åse og Kåss, Ingrid Wreden. «Imot allmenn stemmerett for kvinners utdanning», *Kvinnehistorie* <https://www.kvinnehistorie.no/person/t-1316>

Skjønberg, Kari. *Fernanda Nissen*. Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1978.



Skretting, Kathrine. «Hva er Statens filmkontroll?» I *Historien & mediene*. Redigert av Anne Marit Myrstad og Terje Rasmussen. Oslo: Norsk medieforlag, 1990

Universitetet i Bergen. «Kinodrift - kommunal eller privat» Frigitt 1.11.22

<https://www.uib.no/infomedia/39092/kinodrift-kommunal-eller-privat>

*Valgprogrammer 1924*, Kristiania: Ekspresstrykkeriet,47-49

<https://www.nb.no/items/0f9d8f40a474fa0aeb3c2cf0dee0cf72?page=1&searchText=%22kvindernes%20enhetsfront%22>

## **Aviser og tidsskrift**

Annonse for Circus Varieté i *Aftenposten* nr. 249/1986. 14.7. 1896

Anonym journalist. «a.s Biografen» *Agderposten*, Nr. 272/1907 23. 11. 1907

Anonym journalist. «Kinematografcensur». *Smaalenes Social-Demokrat* nr.133/1909. 15. 6. 1909

Anonym journalist. «Protest mot kinematografen». I *Morgenbladet* nr. 496/1910. 10. 9. 1910

Anonym journalist, «Kinomatografen og barna». *Social-demokraten* nr.4/1914, 6. 1. 1914

Anonym journalist. «Protokolldebatten» I *Aftenposten* nr. 55/1914. 2. 7. 1914.

Anonym journalist «Filmkontrollen. Samarbeid mellom Norge, Sverige og Danmark» I *Morgenbladet* nr.341. 8. 7. 1914

Anonym journalist, «Film. Der gaar 3 a 4 amtsagronomer paa en filmkontrolør» I *Aftenposten* nr.37/1915. 21.1.1915

Anonym journalist «Elskov og mord i Grubbegaden 3 – 1000 km. film gjennom kontrollen». *Morgenavisen* nr. 126/1915. 7. 6. 1915

Anonym journalist, «Venstres samvittighet» I *Arbeidet* nr.219/1915. 26.8.1915

Anonym journalist, «En interessant time på statens filmkontroll» I *Aftenposten* nr.474/1915. 19.9.1915

Anonym journalist, «En filmens mand om statens filmcensorer m.m.» I *Aftenposten* nr.485/1915.25. 9. 1915

Anonym journalist «Er filmens sensationer mer uskyldige end før» I *Middagsavisen* nr. 67/1925. 20. 3. 1925

Anonym journalist «Hvad mener de om filmen?» I *Arbeiderbladet lørdagkvelden* nr.64/1926. 6.3.1926

Anonym journalist «Kvinnene og filmen – Fru Ida Hydle uttaler seg» I *Norges kvinder* nr. 90/1931. 13. 11.1931

Anonymt leserinnlegg. «Kinematografen». *Tvedestrandsposten*, Nr. 31/1908. 22. 4. 1908

Ant. I. Filmson «Statens filmkontroll». *Dagbladet* nr.256/1913. 22.8.1913

Berg-Jæger, Hans «Filmkontroll» I *Aftenposten*, nr. 318. 27. 6. 1913.

Berg-Jæger, Hans «Om filmcensur» I *Morgenbladet* nr.563/1913. 28. 9. 1913

Boye, Ingeborg og Anker, Ella «Filmen og censuren» I *Norges kvinder* nr.49/1916, 1. 5 1926

Boye, Ingeborg «Film, filmkontroll og filmstyre» i *Norges kvinder* nr. 53/1926. 15. 5. 1926

Boye, Ingeborg «Film og filmkontroll» I *Norges kvinder* nr. 73/1927. 13. 9. 1927

Boye, Ingeborg «Vi vil ikke ha den tarvelige amerikanske film» I *Norges kvinder* nr. 96/1930, 2. 12.1930

Christensen, Margrethe «Kvinder ind i kinematografkontrollen». I *Nylænde tidsskrift for kvinders sak* vol. 27. 1913, 290-292

Egilsrud, Helene »Kvinderne og civilisationen» I *Norges Kvinder* nr. 41/1921, 10. 8.1921

Eriksen, dr. Alfred «Kinematograferne og vort sprog» I *Tidens tegn* nr.294/1914. 25.10.1914

«Fram-biografen» I *Social-Demokraten* nr.37/1915 3.2.1915

Frifant, «Film. Lokale kinomatografer med overskot til kunstfyremaal. Serkilt merke for film som born bør sjaa.» I *Den 17de Mai* nr.89/1917. 18. 4. 1917

Halgjem, Arne «Kinematograferne» I *Fædrelandsvennen* nr.210. 11. 9. 1915

Halgjem, Arne «Kinomatograferne og filmkontrollen» I *Fædrelandsvennen* nr.102 .3.5. 1916

Halgjem, Arne «Fra Statens filmkontroll», i *Aftenposten* nr. 415/1916. 16. 8. 1916

Halgjem, Arne. «Skal der indføres særskilt barnecensur paa vore kinematografer?» I *Aftenposten* nr.528/1916. 12.10.1916

Halgjem, Arne «Kinomatografer og filmkontroll i Danmark» I *Norske intelligenssedler* nr. 358/1916. 29.12. 1916

Hydle, Ida «Filmcensur» I *Norges kvinder* nr. 112/1926. 7. 12. 1926

Kinogjenger. «Kinobestyreren og Mors hus», I *Glåmdalen*, nr. 202/1974 3. 9 1974

Kinogjengere, «Den tarvelige amerikanske film» I *Norges kvinder* nr. 99/1930. 12. 12. 1930

«Kinematogradsaken» I *Nylænde tidsskrift for kvinders sak* vol.26. 1912, 365

Kollskegg (alias Gunnar Larsen) «Ukens portrett» I *Dagbladet* nr.304/1927. 31.12.1927

Kollskegg (alias Gunnar Larsen) «Filmkontrollen driver ulovlig censur – Komiske øiebliksbilleder fra hr. Halgjems daglige virke» I *Dagbladet* nr. 271. 22.11.1926

Merriman, Mrs. Josiah Ch. «Filmen i opdragelsens tjeneste» I *Nylænde tidsskrift for kvindernes sak* vol. 36. 1922, 193-197

Mørk, Fredrikke «Litt om resolutionerne vedtatt ved I.C.W femaarsmøte i Kr.a.» I *Nylænde tidsskrift for kvindernes sak* vol.35. 1921, 40-44

Nielsen, Ragna «Hvad vi ønsker for vort blad», *Norges Kvinder* nr.1/1921. 15.3. 1921

Nissen, Fernanda «Fru Nissen om filmcensuren» I *Social-Demokraten* nr.23/1915. 28.1.1915

Nissen, Fernanda. «Fru Nissen om filmcensuren». I *Arbeidet* nr.29/1915 30.1.1915

Nissen, Fernanda. «Fru Nissen om filmcensuren- Bedre om vi ikke hadde den?». I *Ørebladet* nr.30 30.1.1915

Nissen, Fernanda «Kinomatografer» I *Tidens tegn* nr.198/1915. 22. 7. 1915

Nordanger, Knut Monssen «Barns tilgang til kinomatograf.» I *Akershus Social-demokrat* nr.96/1920 11. 11. 1920

Nordens Husmorforbund, «Vort program» I *Norges Kvinder* nr.1/1921 15. 3. 1921

Otterbech, Hanna «Film og filmkontroll» I *Norges kvinder* nr.77/1927. 27. 9 1927

Publikumer, leserinnlegg uten tittel. I *Aftenposten* nr.500/1915. 3. 10. 1915

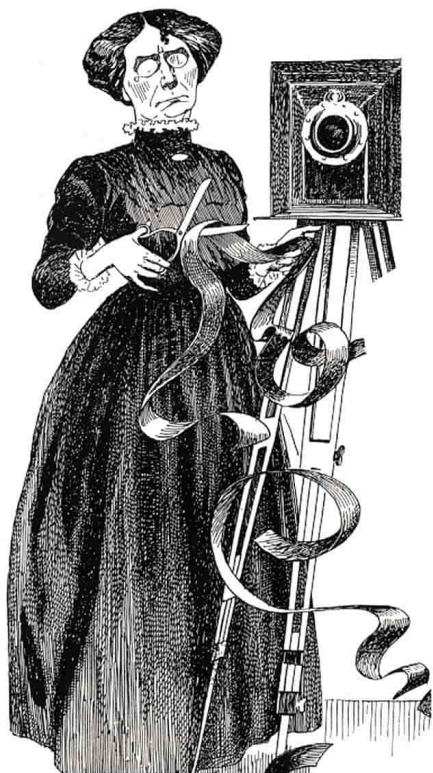
«Sagkyndige ved Statens filmkontroll». *Norsk Kundgjørelsestidende* nr.265/1913. 19.8.1913

Samtlige bidragsytere. «Til Norgs Kvinder» I *Norges Kvinder* nr. 1/1921, 15. 3. 1921

Skappel, Arvid «Kinobrev. En samtale med Fernanda Nissen» I *Stavanger aftenblad* nr.300/1915. 29.11. 1915

Skavlan, Einar. «Film og teater» I *Dagbladet* nr. 5/1930. 1.7 1930

## Vedlegg



© Jens R. Nilssen/KF-arkiv ※ BONO.

Hentet fra: [https://snl.no/Fernanda\\_Nissen](https://snl.no/Fernanda_Nissen)