

DANIEL BILTEREYST

# VERBODEN BEELDEN

De verborgen  
geschiedenis  
van filmcensuur  
in België

HOUTEKIET

Antwerpen / Amsterdam



© 2020 Daniel Biltereyst / Uitgeverij Houtekiet nv  
Houtekiet, Schaliënstraat 1 bus 11, B-2000 Antwerpen  
info@houtekiet.be  
www.houtekiet.be

*Omslag* Boris Snauwaert  
*Opmaak* www.intertext.be  
*Coverbeeld* © Dennis Stock / Magnum Photos

ISBN 978 90 8924 866 4  
D 2020 4765 35  
NUR 674/694

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

No part of this book may be reproduced in any form, by print, photoprint, microfilm or any other means, without written permission of the publisher.

Bij de samenstelling van deze uitgave werden illustraties ontleend waarvan wij de bron niet hebben kunnen achterhalen. Mogelijke rechthebbenden kunnen zich tot de uitgever wenden.

# *Inhoud*

<i>Woord vooraf</i>	6	
<i>Inleiding</i>	9	<b>DE SPOREN VAN DE CENSOR</b>
<i>Hoofdstuk 1</i>	31	<b>DE WILDE JAREN VAN DE CINEMA (1896-1920)</b>
<i>Hoofdstuk 2</i>	63	<b>VELDSLAGEN OP EN ACHTER DE SCHERMEN (1920-39)</b>
<i>Intermezzo 1</i>	III	
<i>Hoofdstuk 3</i>	100	<b>DE LANGE OORLOG OM DE CINEMA (1939-1948)</b>
<i>Hoofdstuk 4</i>	153	<b>DE SCHADUW VAN DE VRIJHEID (1948-1974)</b>
<i>Intermezzo 2</i>	201	
<i>Hoofdstuk 5</i>	209	<b>DE ZWANENZANG VAN LA GRANDE MUETTE (1974-2020)</b>
<i>Dankwoord</i>	247	
<i>Bronnen</i>	249	
<i>Register</i>	259	

# WOORD VOORAF

Je leert nog het meest over wat mensen belangrijk vinden, als je gaat kijken naar wat ze omstreten achten of wat aanstoot geeft. Daarom zijn communicatiewetenschappers dan ook al heel lang bijzonder geïnteresseerd in wat ze wel eens als morele of mediapaniek omschrijven.

Dat zijn momenten waarop in een samenleving hevige gevoelens van angst of bedreiging de kop opsteken die niet in verhouding staan tot enig reëel risico of tot mogelijke schade, maar die wel aanleiding geven tot heftige meningsverschillen. Tijdens dat soort momenten vindt, zoals Daniël Biltereyst het in dit boek beschrijft, ‘grenswerk’ plaats: dan definiëren de deelnemers aan het debat wat voor hen de grenzen moeten zijn van collectief gedeelde normen en waarden.

In die zin geeft een geschiedenis van de censuur je een bijzondere inkijk in wat mensen echt tot in hun ziel raakt. En dan gaat het uiteraard niet alleen om het soort censuur dat we associëren met totalitaire regimes. Dan gaat het ook om de zelfcensuur die kunstenaars of journalisten, en ja, ook wijzelf, wel eens toepassen omdat ze weten dat ze zo vervelende discussies uit de weg kunnen gaan. Gewoon omdat er groepen zijn die er aanstoot aan kun-

nen nemen. Of om het soort compromissen dat kunstenaars en cultuurproducenten sluiten om hun werk toch op de markt te kunnen brengen en te tonen aan het publiek.

Daniël Biltereyst schreef de noodzakelijke geschiedenis van de Belgische filmcensuur. Hoewel de Belgische grondwet bijzonder liberaal is en weinig beperkingen oplegt aan de vrije meningsuiting, kent België niettemin een rijke geschiedenis van controles en beperkingen op wat in de filmzalen mocht worden vertoond.

Centraal in dit verhaal staat de Belgische filmkeuringscommissie. Het bekijken van films en netjes noteren wat je niet aanstaat lijkt, op het eerste gezicht, een wat zonderling tijdverdrijf van een groepje oudere heren. Tot je naar de cijfers kijkt: in het interbellum beoordeelde de commissie bijna zes op de tien films die ze bekeek als min of meer problematisch, met alle gevolgen van dien. In 3500 langspeelfilms werd geknipt, soms zelfs meerdere scènes. Tussen 1948 en 1969 werd de schaar gezet in nog eens 4300 films. En niet alleen in gratuite flutfilms: een heleboel films die we vandaag als cultureel erfgoed of als klassiekers beschouwen, kwam, als gevolg van de ingrepen van de commissie, soms sterk verkort en beknot in de bioscoopzalen.

De geschiedenis van de Belgische filmcensuur is dan ook om verschillende redenen uiterst interessant. Bijvoorbeeld omdat je al snel leert dat er niets nieuws onder de zon is. En, zoals Walschap ooit zei: 'De mens, ge kunt gij daar niet aan uit.' Soms denken we wel eens dat we vandaag overgevoelig zijn geworden en dat er bij alles wat je doet of zegt wel iemand is die er aanstoot aan neemt. Dit boek maakt duidelijk dat het nooit anders is geweest. De dingen die gevoelig liggen zijn misschien veranderd, de manier waarop we reageren helemaal niet.

Interessant is ook dat, om zo te zeggen, in deze geschiedenis iedereen boter op het hoofd heeft. Wat ook de ideologische of levensbeschouwelijke overtuiging is, elke groep vond altijd wel dingen die ze dermate aanstootgevend achtte dat ze er graag anderen wou voor behoeden.

Wat mij bij de lectuur trof is dat sommige dingen waar onze voorouders nauwelijks graten in zagen, vandaag niet meer kunnen. En dan bedoel ik niet zozeer de voor de hand liggende onderwerpen: hoe vrouwen of zwarten werden uitgebeeld. Maar je leest bijvoorbeeld dat in de begindagen van de film mensen bijzonder veel plezier beleefden aan films waarin kleuters sigaren rookten en vervolgens spuugmisselijk

werden. Vandaag kruipen we, bij wijze van spreken, al in onze pen als er in een film door volwassenen wordt gerookt. Het boek houdt ook een onderliggende reflectie rond 'politiek correct denken', en wat daarbij allemaal fout kan gaan.

De geschiedenis van wat we als schokkend of aanstootgevend ervaren leert ons bijzonder veel over onszelf en over wat we belangrijk vinden. Met deze geschiedenis van de Belgische filmcensuur schreef Daniël Biltereyst een boek dat niet alleen over de rare obsessies en de morele paniek van onze voorouders gaat. Het houdt ons ook een spiegel voor: onwillekeurig ga je nadenken over wat ons vandaag stoort en waarom dat zo is en wat dat over ons en onze tijd zegt. Veel, zou ik durven stellen. Het leert ons ontzaglijk veel. En het voelt soms erg ongemakkelijk aan. Om die reden kunnen we ook dankbaar zijn dat Daniël Biltereyst deze grote taak, het uiteen rafelen van de geschiedenis van de Belgische filmcensuur, op zich nam, en zo nauwkeurig documenteerde. Ter lering en vermaak. Maar vooral ter lering.

*Caroline Pauwels*



Alfred Hitchcock op het filmfestival in Cannes, waar hij samen met actrice Tippi Hedren [The Birds](#) (1963) presenteert. De Vlaamse fotograaf Herman Selleslags registreert dit unieke moment van een dromerige Hitchcock. (HS)

## Inleiding

# DE SPOREN VAN DE CENSOR

**B**elgië was een paradijs voor cinefielen. Er waren talloze bioscopen. Het film-aanbod was overweldigend. Films kwamen uit alle windstreken, en ze waren ook te zien in parochiezalen, volkshuizen, scholen, filmclubs, in rokerige achterkamers van cafés. Films vertonen en verdelen was een lucratieve bezigheid. De overheid legde nauwelijks beperkingen op. Zo was België een van de weinige landen zonder verplichte filmcensuur. In de Belgische grondwet stond immers dat censuur nooit kon worden ingevoerd. Enkel voor kinderen onder 16 jaar golden beperkingen. Wie echter dieper graaft dan deze liberale façade, valt van de ene verbazing in de andere. Vrijheid was het devies, controle en beperkingen de regel. Een inleiding over de stille sporen van de censor.

### De droom van Hitchcock

Cannes, 9 mei 1963. Alfred Hitchcock staat op het hoogtepunt van zijn carrière. Het meest prestigieuze filmfestival ter wereld gaat van start met *The Birds*, Hitchcocks nieuwste experimentele thriller. Op uitnodiging van festival-directeur Robert Favre Le Bret gebeurt dit buiten competitie. Enkele maanden eerder had Favre Le Bret nog een telex richting Holly-

wood verstuurd: 'Ik ben blij en vereerd om het festival te kunnen openen met *The Birds*.' En hij voegde eraan toe: 'De film is een meesterwerk, in alle betekenissen van het woord.' De verwachtingen waren hooggespannen. Na het overdonderende succes van *Psycho* (1960) had de Brits-Amerikaanse cineast er lang over gedaan om een nieuwe film te maken. De briljante foto van Herman Selleslags (links) toont hoe Hitchcock wegdroomt, alsof hij van de aandacht geniet maar toch even wil ontsnappen aan de lawine van persfotografen.

Voor Universal, de producent van *The Birds*, was Cannes de gedroomde plaats om de film internationaal te promoten. Maar voor Hitchcock was het meer dan dat. Het was een bevestiging van zijn status als ernstige filmmaker. Het grote publiek hield van Hitchcock, maar de critici stonden niet onverdeeld achter de 'master of suspense'. Sommigen noemden hem zelfs smalend Kitchcock. De afgelopen jaren was daarin gelukkig wel wat verandering gekomen. Vooral in Frankrijk deed een jonge generatie filmcritici er alles aan om Hitchcock op te nemen in een cinefiel pantheon van magistrale auteurs. De jonge filmcriticus en regisseur François Truffaut, die met zijn debuutfilm in Cannes al een hoofdprijs in de wacht had gesleept, speelde daarin een sleutelrol. In de

zomer van 1962 trok Truffaut naar Los Angeles om er Hitchcock een week lang diepgaand te interviewen. Een gesprek tussen Michelangelo en Da Vinci.

Naar aanleiding van de release van *The Birds* vroeg Universal aan Truffaut of hij een eerbetoon aan Hitchcock wilde schrijven. In zijn brief, die de promotieafdeling van de Amerikaanse filmstudio breed verspreidde, omschrijft Truffaut Hitchcock als een vrije, instinctieve kunstenaar. 'In zijn hoofd heeft hij dromen en obsessies die hij op het scherm projecteert en zo aan het publiek schenkt.' Voor Truffaut was Hitchcock niets minder dan een genie dat buiten de samenleving staat: 'Een kunstenaar moet zichzelf laten aanvaarden zonder afstand te doen van zijn artistieke dromen.'

Deze romantische gedachte over kunst en vrijheid klonk mooi en paste perfect in het beeld dat Hitchcock graag van zichzelf wilde ophangen. Maar de werkelijkheid was een pak minder rooskleurig. Veel vrijheid om zijn dromen zomaar op het publiek los te laten, had zelfs iemand als Hitchcock niet. Zonder daar veel ruchtbaarheid aan te geven had Hitchcock zijn hele carrière lang hard gevochten tegen allerlei vormen van censuur. Zijn vorige film, *Psycho*, die nu als een klassiek meesterwerk binnen het genre van de horrorfilm wordt beschouwd, had er helemaal anders uitgezien mocht Hitchcock werkelijk vrij spel hebben gekregen. Om te beginnen zou de film in kleur zijn gedraaid, maar de studio vreesde dat de beroemde douchescène te bloederig zou overkomen. Dus werd het zwart-wit. Bovendien wilde Hitchcock een tweede, zowaar nog schokkendere moordsequentie filmen, maar moest daarvan afzien. Ook met het tonen van

vrouwelijk naakt raakte hij in de problemen. Terwijl Europese regisseurs begin jaren zestig geregeld sensuele films de wereld instuurden, moest Hitchcock zich schikken naar de interne censuurregels van Hollywood. Een van de redenen waarom de bejubelde douchescène bestaat uit een mozaïek van hyperkorte shots was dat Hitch op die manier naakt kon suggereren, zonder ook maar één beeld van een volledig ontblote vrouw te tonen.

De zelfcensuur van Hollywood, waar Hitchcock tegenaan liep, ging ver terug. Vanaf de jaren twintig legden Amerikaanse filmproducenten zichzelf steeds strengere regels op. In 1934 leidde dit tot de oprichting van een organisatie, die gefinancierd werd door de grote filmstudio's en die over de moraliteit van films moest waken. De briefwisseling in de archieven van deze Production Code Administration (PCA) in Los Angeles toont wat voor een geoliede machine Hollywood wel was. Filmprojecten gingen er door vele handen. Treatments, scenario's en afgewerkte films werden langdurig gewikt en gewogen. In elke fase van het productieproces moest de PCA haar fiat geven. Hollywood legde zichzelf zulke strenge regels op om overheidsensuur te vermijden. De PCA hanteerde daarbij een morele bijbel, de 'motion picture production code'. Deze gaf tot het kleinste detail aan wat regisseurs wel en niet konden tonen. Zondigen tegen de 'productiecode' was niet aan de orde, tenzij regisseurs handig genoeg waren om die te omzeilen. Hitchcock was daarin een meester, maar ook voor hem waren er duidelijke grenzen. Dit systeem van strakke interne regels zou nog tot het einde van de jaren zestig het beeld van de Amerikaanse cinema bepalen – regels die tot vandaag nazinderen.





In de Britse versie van *Psycho* werd de douchescène met de moord op het vrouwelijke hoofdpersonage gevoelig ingekort. Vooral 'alle shots van haar borsten en navel' moesten eruit, evenals haar gekrijs en de snepende staccato-muziek.

De machtigste beeldenmachine ter wereld leverde op deze manier moreel aanvaardbare en ideologisch conservatieve cinema af. In *De verbeelding van het mannelijk lichaam*, het mooiste Nederlandstalige boek over cinema, schrijft

Eric de Kuyper dat dit leidde tot films waarin 'de seksualiteit als een "terra incognita" wordt voorgesteld'.<sup>1</sup> Niet alleen in het tonen van seksualiteit of vrouwelijke en mannelijke lichamen dienden regisseurs en scenaristen zich te plooiën. Ze waren ook erg op hun hoede voor verhalen over, of beelden van geweld, drank, drugs, religie, politie, gerecht, slavernij, hygiëne, mogelijke beledigingen van andere naties, etnische groepen of geloofsovertuigingen, en een resem andere welomschreven vormen van zedeloosheid. Een eindeloze lijst van gevoeligheden, taboes en gevarenczones. De zelfcensuur, die de Amerikaanse filmindustrie zichzelf en haar regisseurs oplegde, was diepgaand en systematisch. Ze had verre gaande gevolgen voor het wereldbeeld dat Hollywood creëerde, en voor de films die we hier gretig consumeerden.

Door zichzelf te censureren dacht Hollywood ook problemen in het buitenland te vermijden, vooral dan in Europa, dat zowat de melkkoe van de Amerikaanse cinema was. Maar zelfs de hypergepolijste films die uit de Hollywoodstudio's rolden, kregen vaak problemen op het oude continent. Hoewel we vandaag de vs graag zien als politiek en ethisch een pak minder progressief dan Europa, was dat op filmvlak niet altijd het geval. Heel wat films, die men in Hollywood nauwgezet van binnen naar buiten had gekeerd, stootten in Europa toch op verzet. In Groot-Brittannië, bijvoorbeeld, kreeg *Psycho* niet alleen een X-rating (volwassenen), maar werd er ook stevig in de film geknipt. Hitchcock was zelfs persoonlijk naar Londen afgereisd om ervoor te zorgen dat zijn film zonder veel kleerscheuren op de belangrijkste buitenlandse afzetmarkt zou komen. Begin juni 1960 was hij nog uitgebreid

gaan lunchen en onderhandelen met de directeur van de Britse censuur. Dat hielp wel een beetje, maar het kon niet verhinderen dat de strenge Britse censor de douchescène aan flarden sneed. Ook in andere landen was de censuur bikkelhard, ja zelfs voor het genie Hitchcock.

### Censuur in het hoofd

De meeste mensen associëren censuur met totalitaire regimes. In landen als de Sovjetunie, nazi-Duitsland, franquistisch Spanje of Portugal onder António de Oliveira Salazar was censuur inderdaad een harde techniek van repressie, een instrument van vrijheidsbeperking. In deze regimes, waar de vrijheid van filmmakers ondergeschikt was aan het hogere staatsbelang en de ideologie van de dominante partij, was film een krachtig propagandawapen. Cinema werd er van kop tot teen gecontroleerd, van productie, distributie tot de vertoning van films in bioscopen. Censuur staat hier voor de idee van een intolerant en machtig centraal instituut dat omwille van politiek-ideologische doeleinden vrijheden beknot. Een instituut dat van bovenaf bepaalt wat wel en niet kan. Zonder veel discussie.

Maar zoals het voorbeeld van Hitchcocks *Psycho* aantoont, kan censuur veel subtieler en minder opzichtig zijn, zeker in landen waar vrije meningsuiting en mediavrijheid essentiële waarden zijn. Toch werden films en cinema ook in die landen onderworpen aan controle. En dat is opmerkelijk. Terwijl censuur op pers, literatuur of theater tijdens de vorige eeuw in landen als Frankrijk, Groot-Brittannië, Nederland en België afzwakte of verdween,

bleef censuur op film er lange tijd bestaan. Zelfs in België, dat in de internationale literatuur nochtans bestempeld wordt als een van de vrijste filmlanden ter wereld. Verder in dit boek gaan we in op de argumenten die in België werden gebruikt om film aan banden te leggen, maar dat het populaire medium een ongeziene verbeeldingskracht en invloed werden toegedicht, is alvast een rode draad. Belangrijk was zeker ook dat filmbezoek goedkoop was en zich richtte op iedereen, rijk en arm, jong en oud. De architect van de Belgische wet op de filmkeuring, de socialistische voorman en minister van Justitie Emile Vandervelde, zei in 1920 in het Belgisch parlement dat cinema het ‘theater van het volk’ was en dat bioscopen propvol kinderen zaten. Kortom, het volk en kinderen moesten beschermd worden tegen de gevaren van films en van cinema. Dit boek bevat talloze voorbeelden die illustreren dat ook in België, dat zonder meer in de kop van het peloton der vrije naties fietst, film een aparte behandeling kreeg.

Steevast wordt België vermeld als een van de zeer weinige landen zonder verplichte filmcensuur. België lijkt hiermee een liberale vrijhaven, een progressieve vrijstaat, een kleine vrijdenkende koninklijke vluchtheuvel waar films en filmmakers terecht kunnen zonder ingreep van staat of Kerk. Op papier ziet het er inderdaad veelbelovend uit. De Belgische grondwet van 1831 voorzag in de principes van vrije meningsuiting (artikel 14), vrije pers en een verbod op censuur (artikel 18). Toen film aan het begin van de 20ste eeuw furore begon te maken, trok de overheid die liberale principes door. Al maakte ze wel een belangrijke uitzondering, die verregaande gevolgen zou hebben. De overheid wilde jongeren beschermen.

Ze vreesde dat sommige filmbeelden een te grote invloed zouden kunnen hebben op de jeugd. In 1920 keurde ze een filmwet goed die jongeren onder de 16 jaar verbood om naar de cinema te gaan, tenzij de film die er vertoond werd was goedgekeurd door een commissie. Die commissie hing af van de minister van Justitie. Een distributeur was helemaal niet verplicht om langs die commissie te passeren. Wanneer hij zijn film enkel aan een volwassen publiek wilde tonen, kon hij die stap gerust overslaan. België kende dus enkel een vrijwillige keuring, wat werkelijk uniek was.

Prachtig zijn de verhalen over ophefmakende, ja zelfs 'gevaarlijke' films die in België vrij vertoond konden worden. Nog mooier zijn de anekdotes over cinefiel toerisme: Franse, Duitse of Nederlandse film liefhebbers die de grens overstaken om in België controversiële films zonder weggeknipte beelden (coupures) te komen bekijken.

Maar in de praktijk werden heel veel films toch voorgelegd aan de commissie. Want wie in de filmsector grof geld wilde verdienen, moest een zo ruim mogelijk publiek kunnen bereiken, inclusief families en kinderen. Het ideaalbeeld van België als een ultraliberale uitzondering is dus een mythe.

In andere landen draaiden wetgevers minder om de pot en was filmcensuur zichtbaarder. Vanaf het ogenblik dat het duidelijk werd dat film geen bevlieging was, en dat cinema's deel gingen uitmaken van het stedelijk decor (pakweg tussen 1905 en 1908) riepen moraalridders overal ter wereld op om het vulgaire (lees: populaire) medium te beteugelen. In veel steden begonnen plaatselijke overheden films te keu-

ren, dikwijls door de politie. Bioscopen werden nauwgezet in het oog gehouden. Hygiëne was een werkpunt, net als brandveiligheid en het gedrag van wie er naar films ging kijken. Nog later kwamen nationale wetgevers in actie.

In 1911 ging de Zweedse staatscensor van start, een jaar later gevolgd door de British Board of Film Censors (BBFC) in Groot-Brittannië. De BBFC was een initiatief van de Britse filmindustrie, maar dit maakte de controle op alle in Groot-Brittannië gemaakte en vertoonde films er geenszins slapper op. De BBFC is tot vandaag een referentie in de wereld van filmcensuur en -controle. De BBFC keurt alle films, geeft een leeftijdsadvies en aarzelt niet om in films te knippen. Britse stedelijke en gemeentelijke overheden volgen de BBFC, die 'censorship' intussen verving door 'classification', doorgaans blindelings.

Zelfs in Frankrijk, nochtans de bakermat van de verlichting, werd film niet gespaard. De Kerk, staat en plaatselijke overheden censureerden er tegen elkaar op. De Franse centrale staatscensor was soms echt meedogenloos, zeker wanneer de internationale reputatie van het land op het spel stond. Het zette een van Truffauts kompanen, Jean-Luc Godard, het enfant terrible van de kritische experimentele cinema, ertoe aan om in een interview te zeggen dat in Frankrijk 'jonge cineasten voortdurend censuur in het hoofd hebben'.<sup>2</sup> Aanleiding van deze gevleugelde zin was het verbod op Godards tweede langspeelfilm. *Le petit soldat* (1960) vertelt het verhaal van een Franse deserteur tijdens de Algerijnse oorlog. De staatscensor vreesde kopieergedrag en desertie in het leger. In het hoofd van de staatscensuur kon een film als *Le petit soldat* leiden tot

imago'schade voor Frankrijk dat op dat ogenblik een verschrikkelijke oorlog voerde in haar kolonie. Tot vandaag zetelen vertegenwoordigers van verschillende Franse ministeries (waaronder die van Defensie) in de commissie die films een exploitatievisum uitreikt en van een leeftijdslabel voorziet.

Ook in Nederland keek men meer dan bezorgd naar het nieuwe medium. De controle over films en cinema's kwam er in handen van steden en gemeenten, religieuze organisaties, en later ook een heuse staatscensor. Eerst waren plaatselijke overheden bevoegd. Ze waren vooral gevoelig voor films die gezien werden als onzedelijk of die een gevaar konden inhouden voor de openbare orde. Na de Eerste Wereldoorlog kwam het debat om een nationale controle in te voeren in een stroomversnelling. Maar plaatselijke overheden beschouwden de inmenging van de rijksoverheid als een inperking van de gemeentelijke autonomie. Uiteindelijk kwam de nationale Bioscoopwet er toch, in 1926. Het werd een tweekoppig compromis met een preventieve nationale keuring, aangevuld met een plaatselijke nakeding. De Centrale Commissie voor de Filmkeuring (CCFK) beoordeelde iedere film vooraleer die in Nederland in de bioscoop kwam. De commissie, die in maart 1928 van start ging, maakte een onderscheid tussen films voor alle leeftijden, voor boven de 14 en 18 jaar. Maar in Nederland kon de staatskeuring films afkeuren voor publieke vertoning; dit gebeurde onder meer voor *Dawn* (1928), een Britse biografische film over de heldhaftige verpleegster Edith Cavell die ook in België heel wat stof deed opwaaien. De Nederlandse staatskeuring aarzelde ook niet om aanstootgevende scènes te verwijderen, vooral wanneer de commissie

dacht dat die obscene, te gewelddadig of politiek gevaarlijk waren.

Naast deze preventieve nationale keuring bleef er de mogelijkheid van een gemeentelijke nakeding door lokale bioscoopcommissies. In een sterk verzuilde samenleving kon filmkeuring leiden tot een machtsstrijd en spanningen tussen lokale overheden en de rijkskeuring. Vooral in het zuiden van Nederland was de invloed van katholieke organisaties groot. In 1929 ontstond de Katholieke Film Centrale (KFC). Een van de opdrachten van deze katholieke filmorganisatie was immers om de zedelijke en maatschappelijke gevaren verbonden aan bioscoopvoorstellingen te beteugelen. De KFC had geen bevoegdheid om coupures op te leggen, maar net als in Vlaanderen was de invloed van de katholieke filmorganisatie aanzienlijk. Vooral in Brabant en Limburg, waar de nakeding zelfs werd uitbesteed aan de KFC. In de rest van Nederland was de invloed van de KFC informeel. Haar ethisch en esthetisch oordeel, evenals de leeftijds grenzen die ze uitsprak, werden opgenomen in kranten, tijdschriften, of op affiches.

### **'Ik ruik het'**

Autoritaire regimes hebben dus niet het monopolie op censuur, zeker niet wanneer we het begrip niet te strak willen definiëren. Censuur is bovendien niet uitsluitend een zaak van de overheid. Ook de filmsector zelf, en talloze religieuze en andere organisaties waren actief in het beknotten van de vrijheid om films te maken, te verdelen en te consumeren. Censuur is een veelkoppig monster met vele namen. Soms heet het kind 'censuur', 'controle' of 'keuring',

Psychose

Shamley - U.S.A. 1960

PSYCHO

(Rijksk.: C ( )/K.F.C.: C-1

Framount (2969 m - 108 min.)

GENRE: Thriller (in Vistavision) - REGIE: Alfred Hitchcock - SCENARIO: Joseph Stefano (bewerkt naar de roman van Robert Bloch) - CAMERA: John L. Russell - MUZIEK: Bernard Herrmann - ACTEURS: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles e.a.

KORTE INHOUD: De secretaresse van een makelaar gaat er met 40.000 dollar van haar baas vandoor. teneinde zich en haar verloofde daarmee een huwelijk en toekomst te verschaffen. Onderweg belandt ze in een verlopen motel. Na een onderhoud met de vereenzaamde eigenaar wordt ze onder de douche vermoord. Een privé-detective, die haar spoor volgt, wordt eveneens gedood. Daarop gaan haar verloofde en haar zuster op onderzoek naar het motel en wordt in een sensationeel slot het raadsel van de dubbele moord ontsluitend, hetgeen zoals de titel reeds aanduidt, berust op psychopathische gronden.

WAARDERING: Het vrij onzinnige, zwak gecomposeerde drama, heeft enkele lange, oninteressante, habiel geregistreerde gesprekken, vervolgens enige verbazend knap en geïnspireerd gecomposeerde fragmenten vol dreiging en spanning, welke echter goeddeels met het drama zelf weinig of geen verband houden (het gehele eerste deel) en tenslotte drie "horror"-climaxen, die vrij onsmakelijk zijn. Het slot is een slechte anti-climax. Om de ontluisterende en smakeloze details niet geschikt voor jeugdigen en gevoelige naturen.

L. 13 -

OPZETTELIJKE EN SOMS MORBIDE SENSATIE

1961.

Nadruk verboden - uitgave januari.

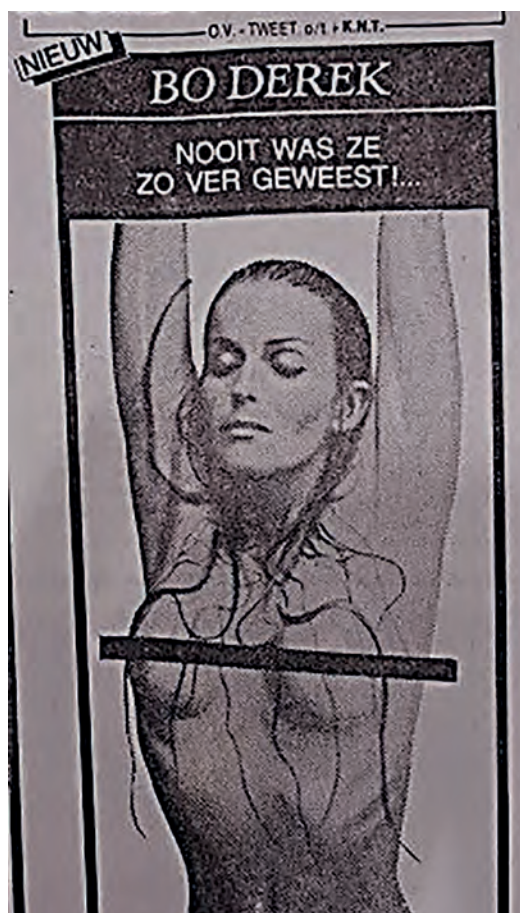
In Nederland besliste de Centrale Commissie voor de Filmkeuring dat *Psycho* slechts vanaf 18 jaar kon worden bekeken, weliswaar zonder coupures. De keuring van de Katholieke Film Centrale liep gelijk (C-1 staat voor 18 jaar), maar haar oordeel was scherp: 'Om de ontluisterende en smakeloze details niet geschikt voor jeugdigen en gevoelige naturen.' (KADOC/SIGNIS)

soms gaat het om de bureaucratisch klinkende 'classificatie'. De praktijk van het censureren gaat verder dan de harde, autoritaire repressie met technieken van verbod, het wegknippen van beelden en scènes (coupure), of het verwijderen van wat ook maar enigszins kan storen.

Nieuwere censuurtheorieën onderlijnen dat vrijheidsbepkeringen soms heel erg subtiel kunnen zijn. Ze zijn dikwijls onzichtbaar en veelal heel erg stil. Censuur bestaat in alle geuren en kleuren. Op de vraag of hij censuur kon definiëren, zei Hugo Claus ooit in een televisie-interview: 'Ik ben niet zo een woordenboekman, nee, ik ruik het. Maar van zodra ik het ergens merk, gaan mijn nekharen de lucht

in.' Claus was een ervaringsdeskundige want begin 1968 werd hij door het gerecht aangeklaagd voor openbare zedenschennis. Aanleiding was de opvoering van *Mascheronen*, Claus' bewerking van *Mariken van Nieumeghen*, tijdens het internationale Festival van de Experimentele Film in het casino van Knokke. Wanneer hem gevraagd werd of hij dacht dat censuur in die tijd te negatief was, provokeerde Claus zoals alleen hij dat kon: 'Nee, helemaal niet. Er zijn momenten waarop censuur zeer gunstig kan werken.'<sup>3</sup>

Claus reikt hiermee enkele van de netelige kwesties aan, die vandaag in onderzoek rond film en censuur aan de orde zijn. Als men film-



Het Laatste Nieuws doorstreep in een advertentie voor het licht erotische romantische drama **Bolero** (Derek 1984) de borsten van Bo Derek. Na een klacht van de distributeur haalt de krant de zwarte balk een week later weg. (Het Laatste Nieuws, 16 en 23 januari 1985; RVT)



censuur te strak omschrijft en het ziet als de praktijk van een machtig instituut dat als doel heeft films te controleren en te verbieden, valt er veel van de tafel. Maar als censuur gelijkstaat aan ieder gevoel van vrijheidsbeperking, wordt het ongrijpbaar als lucht, of stikstof. Is de weigering van een bank om een filmproject niet te financieren een vorm van censuur? Is de druk vanuit het koninklijk paleis op een documentaire over Leopold II, een poging tot censuur, vooral wanneer dit leidt tot heel wat productionele en financiële problemen? Wat met een krant die een filmadvertentie niet opneemt of subtiel wijzigt?

Claus' opmerking over de positieve aspecten van censuur is provocatief en lijkt contradictorisch, maar als schrijver wist hij dat beperkingen stimulerend en productief (kunnen) zijn. De Britse filmhistorica Annette Kuhn noemt dit, in navolging van de Franse filosoof Michel Foucault, de productieve kant van censuur. Censuur dwong en dwingt filmmakers om creatief om te springen met de eisen van de censor, die zich dikwijls voordoet als de behoeder van de publieke moraal. Omdat film vermoedelijk het meest gecensureerde medium van de 20ste eeuw was, ligt het voor de hand dat filmmakers met die censuur moesten leren leven. Uiteraard leidde dat tot een hoge mate van zelfcensuur. Cineasten, scenaristen, cameramensen en acteurs kenden de gevoeligheden van de censor. Ze hadden een 'censorieel' geheugen, en ze braken zich het hoofd over hoe ze creatief konden om springen met de geldende censuurregels. Ze zochten oplossingen voor de beperkingen. Ze hoopten dat de censor soms een oogje zou dichtknijpen wanneer ze daar lichtjes overheen gingen. Films maken wordt dan naden-