

Svensk synd och japansk oskuld?

En jämförelse av syndiga filmer 1950–1980

JONAS DANIELSSON, fil.dr i etnologi, disputerade 2006 med avhandlingen *Skräckskönt: Om kärleken till groteska filmer – en etnologisk studie* (h:ström förlag). Han forskar nu om våldtäkt och hämnd i film inom en post doc. vid institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet.

JENNA NG, PhD i Film Studies vid University College London (UCL) 2009 och för närvarande postdoc vid HUMlab och knuten till institutionen för kultur- och medievetenskaper vid Umeå universitet. Hennes avhandling har titeln *Mutations of Pastness: Time, Cinema, Ontology*, och hennes forskningsintressen inkluderar även "digital cinema" och "media technologies". Hon skriver också artiklar om "East and South-East Asian cinema", som har publicerats i *Rouge* och i olika antologier.

den svenska filmen mellan 1950 och 1980 spred bilden av Sverige som ett sexualliberal land. Framför allt kvinnor beskrevs som lösläppta, sexuellt utmanande och villiga (Arnberg 2009:467). I japansk film rådde nästan motsatt förhållande. Kvinnor betraktades som fogliga och hämmade medan uttryck för fysisk attraktion ansågs "ojapanskt" (Layne 2006). I denna artikel vill vi jämföra den svenska och den japanska filmkulturen under denna period då båda länderna hade likartade genrer av sexuellt utmanande filmer med bilder av nakna kvinnor. I Sverige kan vi kalla dessa filmer för "svenska synden" medan de i Japan fick en specifik term: pinku eiga (rosa film).¹ De två filmkulturerna tycks ha varit påfallande lika: sexuellt laddade, våldsamma och till synes kvinnoförnedrande. Dessutom fanns ett visst intresse för den svenska synden i Japan och pinkufilmen tog intryck av den svenska filmkulturen. Till exempel medverkade den svenska utvikiningsflickan och skådespelerskan Christina Lindberg i två japanska pinkufilmer på 1970-talet: *Poruno no joô: Nippon sex ryokô* (Sadao Nakajima 1973) och *Furyô anego den: Inoshika Ochô* (Norifumi Suzuki 1973). I dessa filmer refererades det också genom dialog och bild till sexualliberalismens Sverige.²

Mot denna bakgrund vill vi se hur dessa filmer under denna period diskuterade frigjordhet, synen på kvinnans kropp och sexualitet i både Japan och Sverige. Därför har vi studerat filmerna i förhållande till censurens ingripanden samt de diskussioner filmerna orsakade då de utkom. Censuren är extra intressant då den har till uppgift att upprätthålla god moral och sedlighet. Ett samhälles moral är högst godtycklig och svår att studera men just utifrån censuren kan man se uttryckliga handlingar



som agerat i moralens tjänst. Vad ansågs vara opassande att visa? Hur påverkade filmcensuren uttrycken i respektive lands våldsamma och sexuellt utmanande filmkulturer?

I Sverige och Japan 1950 var det inte tillåtet att visa nakenhet på film. 1980 däremot är pornografin en stor industri och i Sverige är censurlagarna inriktade på våld medan japansk censur suddar ut bilder av kön. Förändringen är betydande. Vad hände där emellan och finns det något samband med bilden av kvinnan under samma period?

SVENSK SYND

På 1950-talet tydliggörs en växande trend av filmer med enligt dagens mått rätt oskyldiga bilder av toplessbadande unga kvinnor. Den svenska synden-filmen växte fram i "konstfilmen" som var den arena där gränserna för sex på film utmanades och utvecklades (Larsson 2007:95, 102). Svenska filmskapare som Ingmar Bergman, Arne Ragneborn och Arne Mattsson gjorde filmer som innehöll visst sexuellt material och därför ansågs utmanande. Bilden av Sverige befästes som ett sexualliberalt land genom de filmer som producerades i landet. *Hon dansade en sommar* (Arne Mattsson 1951) och *Sommaren med Monika* (Ingmar Bergman 1953) chockerade världen genom uppvisningen av kvinnliga bröst. Dessa filmer spred över världen en bild av Sverige som ett land i moraliskt förfall. Det är en kulturell fond där Sverige presenteras som ett samhälle med sexuell frihet, promiskuitet och, framför allt, frigjorda flickor. Bilden av det syndfulla levernet i Sverige eskalerade också genom artikeln "Sin & Sweden" som publicerades i *Times Magazine*

25 april 1955 (jfr Hale 2003:371). I artikeln ifrågasatte skribenten svensk moral genom att peka ut förfärande fakta om att lösaktiga unga flickor och ogifta mödrar i landet betraktas som hjältar.

Statens Biografbyrå (SBB) har sedan 1911 den mentalhygieniska funktionen att skydda det svenska folket från "upphetande" bilder. Censuren har alltid varit ifrågasatt men vid vår undersökta period kanske mer än någonsin. Trots det sexuella innehållet som visades i svensk film hade SBB klippt bort en del opassande scener. Till exempel klipptes 22 sekunder bort ur *Sommaren med Monika*: "råa sparkar mot den knockade Harry" och "bröstsmekningen efter spritorgien" (censurkort 8185). Många av Ingmar Bergmans filmer ansågs sexualmoraliskt skadliga och diskuterades i censurdebatter. Filmerna användes av både de som var för och de som var mot ingripanden av SBB. De som var för censur åberopade filmerna som bevis för en ödesdiger normupplösning inom filmen, och samhället (Arnberg 2009:475), medan de som var mot censur ville framhäva film som en konstform lika mycket värd som andra (jfr Åberg 2001: 117 ff).

Vilgot Sjömans film *491* (1964) totalförbjöds 1963 på grund av antydningar om tidelag, våldtäkter och opassande sexualmoral. Detta skapade en hätsk diskussion som präglade stora delar av 1960-talets debatt om censur, moral och konst. Riksdagen upphävde totalförbudet och året därpå distribuerades filmen för offentlig visning med fyra klipp. Tillsammans med filmreformen 1963 gjorde fallet *491* att filmens status som "konst" förstärktes (Åberg 2001:125). Detta var ett viktigt steg för att skydda filmkonsten från godtyckliga klipp och föranledde en förändring av censurlagarna.

I samma anda som den sexuella frigörelsen på film uppstod under den här tiden en debatt om pornografiska bilder, sedermera med advokat Leif Silbersky som en pådrivande juridisk huvudfigur. Poängen var att göra pornografin rumsren och av bättre kvalitet (Silbersky & Nordmark 1969, Larsson 2007). Denna mer "smakfulla pornografi" skulle tränga undan de pornografiska skildringar i tidningar och filmer som ansågs spekulativa. Istället skulle pornografi skapa en demokratisk, jämställd sexualitet som skulle tilltala såväl kvinnor som män (Silbersky

& Nordmark 1969:21). Sexualitet betraktades som något naturligt och hindrandet av densamma som något onaturligt (Hirdman 2008:45f).³ Tanken på jämställdhet genom erotik samsades således med ett framväxande intresse från filmskaparnas sida att skildra sexualitet på film samtidigt som censurens mål var att skydda samhället från sedlighetssårande bilder.

Efter hetsiga debatter kring 491 och senare *Jag är nyfiken – gul* (Vilgot Sjöman 1967) ändrades den svenska lagen 1971 så att sexuella skildringar på film snarare skulle *skyddas* enligt yttrandefrihetsprin-

cipen. Därmed öppnades marknaden för mer explicita sexfilmer och porrindustrin växte fram i offentligheten.

PINKU EIGA

I Japan myntades begreppet "pinku eiga" på 1960-talet vilket består av våldsamma och/eller sexuella filmskildringar. Precis som i Sverige uppstod genren ur filmer som utmanade rådande normer. I Japan var innehållet av mer våldsam karaktär vilket kanske delvis kan förklaras av en mer våldsam filmtradition eller landets censur. Pinkufilmen var mest en nationell filmgenre, till skillnad från den svenska synden som snarare var internationell. I likhet med censuren i Sverige är den japanska censuren fylld av kulturella spörsmål. I den japanska författningens kapitel 21 garanteras att "ingen censur ska upprätthållas". Trots detta är försäljning, innehav och distribution av obscen material reglerat av kapitel 175 i japanska lagen, straffsatsen är böter eller upp till två års fängelse.

Mot denna bakgrund blir två, möjligen motstridiga, tendenser tydliga. För det första verkställer japansk censur ett starkt skydd för det "allmänna goda", det vill säga ett stabilt samhälle för folkets bästa. I sin bredaste tillämpning censurerades allt som trotsade den offentliga uppfattningen, till exempel ansågs yttringar som var "väsentliga för ett stabilt samhälle och upprätthållandet av nationella värderingar" lämpliga endast om "de var utförda med respekt och förstärkte allmänna kulturella samt politiska värderingar" (Alexander 2003:153).

Individens yttrandefrihet underkastas alltså folkets bästa, vad det nu är. I rättsfallet *Koyama vs. Japan* 1957 fällde den

japanska Högsta Domstolen utslaget att ett verk kunde bedömas vara "obscen" enligt Kapitel 175 utifrån samhällets rådande moral om det "inte är summan av enskilda individers förståelse och inte medelvärdet av en sådan förståelse, utan är en *kollektiv förståelse* som överskrider båda." (Maki 1964:9). Om en film är obscen eller inte avgörs alltså genom att man vädjar till en "allmän uppfattning om ärbarhet och skam" och "passande föreställningar om sexuell moral" (Ibid.). Domsluten i det japanska rättssystemet har konsekvent bekräftat censurens målsättning att upprätthålla en god moral och ett stabilt samhälle.

För det andra måste vi betrakta västvärldens inverkan på japansk censur. Japan hade under lång tid kopierat västvärlden, vilket inte minst är tydligt i hur landet under Meijirestaurationen under den senare delen av 1800-talet nästan slaviskt införlivade allt västerländskt – från lagar till seder och mode (Pyle 1996).⁴ Den huvudsakliga anledningen till detta var att göra det nya industrialiserade Japan mer gångbart och jämförbart med de västerländska industriländerna. Statsvetaren James Alexander uppmärksammar att i inställningen till och moralen kring obscenitet "försökte japanska tjänstemän så mycket som möjligt efterlikna amerikansk och europeisk standard som en del i en strävan att återskapa japansk suveränitet och göra Japan till en attraktiv handelspartner för västerländska industriländer." (Alexander 2003:155). Han poängterar också hur Japans "stora arv av allmänt accepterat erotiskt material och pornografiska skildringar skenbart blev mindre accepterade under Meijirestaurationen när Japan sökte vidare kulturell acceptans av industrialiserade länder i väst." (Alexander 2003:162).

Christina Lindberg och Reiko Ike från filmen Sex and Fury.

Dessa utländska influenser avvisades dock kraftigt i och med det andra världskriget då vissa begrepp associerade med väst ansågs "främmande" och blev föremål för censur. Dels var detta en del av retoriken under kriget och dels en del av att utländska influenser uppfattades som ondskefulla. Främmande begrepp som jämlikhet (social eller sexuell) och andra former av individualism blev avvisade till förmån för estetiska traditioner, hyllande av militära framgångar och som skäl att befria Asien från kolonialmakternas förtryck (Sharp 2008:22). Offentliga uttryck för tillgivenhet mellan könen ansågs till och med som demonstrationer av jämställdhet och därmed också som oönskade västerländska influenser. Till exempel blev kyssar på film bortklippta från utländska filmer och förkastade som en symbol för den västerländska dekadensen.

"Argumentationen bestod i att detta inte var japansk sedvana och att denna typ av verksamhet, om den överhuvud taget inträffade, bäst skedde bakom lyckta dörrar." (Ibid.)

Den 23 maj 1946, släppte Daiei Studios Yasuki Chibas *Aru Yoru no Seppun* där själva akten listigt nog fullbordades bakom ett uppfällt paraply. Men samma dag skildrade Yasushi Sasakis film *Hatachi no Seishun* en pusscen på begäran av ockupationsmaktens organ "Civil Information and Educational Service" (CIE) med förklaringen att de önskade en "öppenhet" mer begriplig för ockupanterna: "Japaner tenderar att göra saker i smyg. De bör göra saker öppet." (Ibid.). I den bemärkelsen blev illustrationer av fysisk närhet till ett kulturellt och politiskt verktyg som ockupationsmakten uppmuntrade att visa eftersom det var ett sätt att öppna det ja-

panska folkets slutenhet. Reaktionerna på denna pusscen lät inte vänta på sig och scenen anklagades upprepade gånger för att vara "ojapansk". Som filmskribenten Donald Richie skriver: "var kyssen 'endast kommersiell' eller var den 'konstnärligt motiverad'? Var den ens 'hygienisk'?... och var den 'japansk eller inte'?" (Richie 2001:22).

Rättegången mot Tetsuji Takeschi *Kuroi yuki* (1965) är också ett illustrativt exempel. Tetsuji Takeschi försvarade framgångsrikt filmen mot censuren genom att påstå att scenerna av nakenhet helt enkelt symboliserade den värnlöshet det japanska folket kände när de anfölls av amerikanska styrkor (Hunter 1998:28). De japanska rättsfallen kring sex på film ledde snart till att nakenhet och sexualitet till en viss gräns ansågs vara acceptabelt. Censurens uppgift bestod nu i att dölja bilder av könsbehåring och kön. Efter att amerikanska styrkor lämnade landet blev censuren organet Eirins uppgift. Eirin inrättades 1949 och består av representanter från filmbranschen samt olika samhällsinrättningar.

CENSUR OCH IDEOLOGI

I korthet kan man påstå att den svenska synden-filmen hade försvunnit i slutet av 1970-talet, utkonkurrerad av porrfilmen (som också flyttade in i det privata hemmet i och med videobandspelaren (Larsson 2007:99)). Nu ägnade sig censorerna åt att klippa i våldsfilmerna och svenskt filmskapande vacklade en aning utan identitet efter en lång "Bergman-era" och en "syndenperiod" man i stora drag verkar skämmas över. I slutet av 1970-talet i Japan censurerades fortfarande könshår och bilder av kön. Däremot fanns inga restriktioner gentemot våldsamt material. På så sätt gick de båda länderna åt olika håll, i Sverige fick pornografi spridas helt fritt⁵ medan våldsskildringar var fria i Japan.

Japansk film har i väst länge använts som exempel på det "värsta" man kan se på film, men är inte alls olik den trend av så kallade tortyrfilmer vi sett från Hollywood de senaste åren (t.ex. *Hostel* (Eli Roth 2005) och *Saw* (James Wan 2004)). Att den japanska filmen var ytterst våldsam och att den svenska var ytterst sexuell är alltså egentligen inget märkligt. Denna uppdelning kan delvis ses som skapade av lagarna kring filmcensur i respektive länder.

I varken Japan eller Sverige fanns någon egentlig definition av vad som kunde anses vara obscen. Det handlade om bedömningsfrågor från fall till fall beroende på filmens övriga konstnärliga eller socio-kulturella värde. Utifrån lagen om sårande av "tukt och sedlighet" var domstolsbesluten godtyckliga och de erotiska tidningar som bedömdes vara obscena i en rättsal friades i en annan (Silbersky & Nordmark 1969:41). På film var godtyckligheten en annan. SBB bedömde scener utifrån filmens konstnärliga värde och liknande scener kunde alltså få visas i en film men inte i en annan. På detta sätt arbetade censorerna också utifrån smakmässiga kriterier (jfr Skoglund 1971:187), kanske mest tydligt då Pier Paolo Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) tortyrs-cener frisläpptes 1976 utan klipp då den filmen uppenbarligen ansågs vara mer "konst" än till exempel *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio 1971) som totalförbjöds 1973 dels på grund av våldssorgerna i slutscenerna.

I ljuset av sådan godtycklighet användes censuren i både Japan och Sverige ofta som ett verktyg för att hävda vissa mora-

liska och sociala attityder. Detta kan analyseras utifrån två kontexter: (i) att framhålla en kulturell självbild, främst genom skildringen av kvinnor och (ii) de polära sätt som censuren i respektive land behandlar våldsskildringar.

Vad gäller kulturell självbild avspeglar censuren i båda länderna vissa kulturella normer. I Sverige skulle dessa normer skildras genom bilder av kvinnor och i synnerhet kvinnlig sexualitet. Bilden av den svenska kvinnan var att hon var sexuellt öppen och frigjord vilket filmerna återspeglade alltmer. Den sexuella revolutionen på film kan ses som ett uttryck för kvinnlig sexuell frigörelse där kvinnor kan ha en sexualitet på egen hand – oberoende av män. Därav till exempel pornografiförespråkares idé att sexuell frigörelse leder till total jämställdhet (Silbersky & Nordmark 1969:17, Glover & Marklund 2009:495). På så vis var också uppluckringen av censuren delaktig i att porträttera sexuell frihet genom relativt liberala normer och konsekventa gränsöverskridningar.

Den svenska synden-filmen porträtterade förvisso kvinnor i sexuellt frigjorda positioner men betraktandet av kvinnan som jämställd mannen var inte en automatisk följd. Snarare är det så att kvinnlig sexualitet porträtterades som något "icke-njutfullt" (Larsson 2007:203) och skådespelerskor som utmanar de moraliska värdegrunderna betraktas fortfarande som "slampor". Skådespelerskor aktiva inom "svenska synden" vittnar om hur hårt man kunde bli dömd. Lena Nyman berättar i dokumentärserien "Från pussar till porr" att hon efter *Jag är Nyfiken - gul* behandlades som ett "C-fnask" och att hon antagligen gått under om hon inte redan varit en erkänd Dramaten-skådespelare. Samma vittnar Christina Lindberg om i

en intervju där hon känner sig exkluderad från "systerskapet":

Det lär ha varit så att de hade en bild på mig på sitt kansli, Grupp 8 – de hette ju Grupp 8 på den tiden, som de kastade pil på. Jag var ju lik som ett slags symbol, en hatsymbol på något sätt. Jag stod ju för allt som var exploaterat och dåligt.⁶

Således förändrades knappast synen på eller den moraliska bedömningen av kvinnors sexuella frigjordhet av dessa filmer.

Vi kan också se den japanska censuren på 1950-talet som ett sätt att hävda "japanskhet", en reaktion mot utländskt inflytande under den tid då Japan var ockuperat. Censur användes således som ett verktyg för den japanska kulturen: av japanerna i deras krigsretorik för att ära sin nationella identitet och av amerikanerna i deras försök att "tränga undan" slöjan av japanskhet för att bättre förstå det land de ockuperar. I detta avseende kämpade censuren om begreppen nationell kultur och identitet: att vara "japansk" är att vara undergiven och sedesam, där sexualitet och fysisk kärlek inte bör diskuteras, visas eller porträtteras öppet, precis som att vara svensk kvinna på 1970-talet var att vara sexuellt frigjord och fri. Så enkelt är det så klart inte. Nakenhet har länge varit en del av det japanska medvetandet, vilket kan exemplifieras i traditionen av bad för båda könen eller "shunga".⁷ Bilder av sexualitet kanske på många sätt befriade beskrivningen av kvinnan genom att ge även uttryck för just *kvinnlig* lusta.

Utifrån hur filmerna klipptes verkar varken nakenhet eller våld vara den enda anledningarna till censur. Snarare verkar hot om kvinnligt våld mot män vara allra mest utmanande. I James Alexanders utmärkta läsning av filmen *Ai no korida* (Nagisa Oshima 1976) beskriver han att

DVD-omslag till filmen Thriller: They call her one eye.

Ur filmen Shurayukihime (Lady Snowblood) 1973.

censur inte utövades på grund av explicita sexscener utan snarare på grund av kvinnans makt över mannen (Alexander 2003) – framför allt i två kastreringsscener som symptomatiskt också var de enda klippen utförda av den svenska censuren. I japanska filmer kunde våld användas som ett subversivt uttryck för kvinnliga karaktärer att slå tillbaka mot förtrycket, kanske tydligast i hämndfilmer som *Shurayukihime* (Toshiya Fujita 1973) eller *Joshuu sa-*

sori-serien (Shunya Itō 1972–1973). I Sverige censurerades eller totalförbjöds ofta dessa former av våldsskildringar, som den svenska våldtäktshämndafilmen *Thriller – en grym film* (Bo-Arne Vibenius 1974).⁸ Här kan man se två tydliga motsättningar mellan de båda länderna. I Sverige får kvinnan på film mycket väl fritt leva ut sin sexualitet men inte uppvisa nämnvärt våldsamma tendenser. Den japanska kvinnans sexualitet – eller könshår – anses

opassande medan uttrycket för våld (förvisso även här oftare utfört av män mot kvinnor) får visas utan några restriktioner.

I viss mån kan vi se båda ländernas filmcensur som ett verktyg för propaganda och ideologier. Strävan att generera jämställdhet mellan könen genom att visa utpräglade sexuella uttryck på våra biodukar kan också ses som en ursäkt för ytterligare andra ideologiska strävanden. Till exempel som i Sverige att skapa en demokratisk, jämställd sexualitet eller som i Japan att reparera bilden av det genuint nationella.

I slutändan visar det sig att dessa bilder av sex och våld också medförde ett fastlåsande av kvinnoroller på film. Inte minst genom det våld mot kvinnor som den japanska filmen utvecklade i filmer som *Jokôsei: tenshi no harawata* (Chûsei Sone 1978) och *Guinea Pig* (Satoru Ogura 1985) där själva poängen vid första anblicken tycks vara en slags symbolisk hämnd mot kvinnlig frigörelse. Att den svenska lagstiftningen i praktiken legaliserade por-

nografin skapade inte heller ett jämlikt samhälle, ens på film. Snarare stärks i porrfilmen bilden av att kvinnan är till för mannen genom att ständigt poängtera mannens utlösning som sexaktens klimax (Lennerhed 1998:43). Kvinnan är där som objekt för den manliga blicken och inte, som den svenska kampen för sexuell frigörelse på film försökte lyfta fram, ett sätt att berätta om jämställdhet mellan könen. Sexualmoralen blir inte "fri", snarare byts den ut till en annan moral: att utan krav eller känslomässiga band ha sex med allt som rör sig (Lennerhed 1998: 41).

Censur av obscen material har också efterverkningar i synen på våldsskildringar. Efter förändringen av lagen i Sverige 1971 ansågs publiken betydligt mer hotad av våldsskildringar än av sexskildringar. Kön och samlag kunde visas på film vilket användes som en positiv bild av ett demokratiskt Sverige (Glover & Marklund 2009:497) medan våldsskildringar antingen kunde leda till att scenerna klipptes bort ur filmerna eller att

hela verk totalförbjöds. Restriktionerna mot att visa alltför mycket våld men att helt öppet berätta om sexualitet skapade olika filmstilar och teman i och med att den svenska filmen fortsatte att utforska sexualitet och konsekvenserna av "den sexuella revolutionen". Kanske kan man se tendenser till att den japanska filmens sexualitet kopplades mer till våld och specifikt då mäns våld mot kvinnor. Det finns åtminstone en antydning till att japanska förbud mot skildringar av explicita samlag kan vara en del av anledningen till pinkufilmens extrema våld. Medievetaren Pia D. Harritz skriver att

den kvinnliga kroppen [i pinkufilmer] är inte så "villig" och "öppen" som i så många av de västerländska vuxenfilmerna (den "pornotopiska" varianten) där det alltid är "sängdags" och kvinnan nästan alltid är en "lusty/busty" lekfull blondin. I pinkufilmerna är det i allmänhet den mer förtryckta, våldtagna, kränkta och stympade kvinnokroppen som visas. (Harritz 2005)

Det är inte särskilt långsökt att tro att en del av det uttryckliga våldet i pinkufilmerna kan ha skapats av den censur av pornografiskt explicita bilder som japanska filmskapare hade att förhålla sig till, för hur ska man annars kunna skildra det som inte får visas? På något sätt måste uppenbarligen den kvinnliga kroppen "öppnas".

AVSLUTNING

Vi har försökt visa hur censur hänger samman med länders ideologiska och politiska strävanden. Möjligen har censuren också underminerat sina utsatta mål i och med att de samtidigt bäddade vägen för andra former av pornografiska eller våldsamma uttryck. Att jämföra filmcensuren mellan

Sverige och Japan visar alltså hur två relativt likartade filmkulturer under en viss tid har formats av censuren i respektive lands politiska och sociala sammanhang: i Sveriges fall sexuell frigörelse och demokrati samt i Japans fall situationen efter det andra världskriget. Dessa underströmmar påverkar censuren och rätten till yttrandefrihet inskränks i sin tur av andra politiska och ideologiska dagordningar. Vad som är orsak och verkan i förhållande till censur är inte lätt att utröna men vad som klipps bort från filmerna leder nödvändigtvis inte till uppsatta mål av till exempel moral eller jämställdhet.

NOTER

- ¹ Allusion till det "kvinnliga"; deskriptiv definition av filmernas lättklädda kvinnor (Weisser & Weisser 1998:15).
- ² Till exempel när mannen som sedermera kidnappar och våldtar Ingrid inser att hon kommer från Sverige klipper filmen till fantasibilder av pornografiska tidningar. När Ingrid senare introduceras för några japanska "hippies" som "flickan från Sverige" svarar en av dem genast "Sverige? Landet med sexuell frihet?".
- ³ "en dröm om en vanlig spelfilm som kunde visa 'allt', att gränserna mellan det pornografiska – det hemliga och skamliga – och det offentliga rummet skulle utplånas helt." (Larsson 2007:95.)
- ⁴ Inte nog med att japanerna införlivade många yttre aspekter av den västerländska civilisationen som sällskapsdans, att äta nötkött och att männen klippte håret. Dessutom antogs många västerländska idéer och institutioner som att Meiji-oligarkerna gynnat en "fukoku kyōhei" (rikt land, stark militär) för att efterlikna väst.
- ⁵ Fram till 1980 då barnpornografi kriminaliserades (Arnberg 2009: 478).
- ⁶ Intervju med Christina Lindberg av Jonas Danielsson 2009-12-07.
- ⁷ Pornografiska träsnitt, populära på 1700-talet. "Ama-flickor", kvinnliga pärlcykare iförda endast badbyxor, kan också ses som ett exempel på accepterad nakenhet: "it can be said that in the

East the nude is accepted in life but not in art, while in the West it is accepted in art but not in life." (Maraini 1960.)

- ⁸ Även när den blev frisläppt för visning var själva filmens hämndklimax, strypningen av hallicken Tony, bortklippt av SBB.

FILMER INKLUSIVE ALTERNATIVA TITLAR

491 (Vilgot Sjöman 1964).

Ai no korida (Nagisa Oshima 1976)/*Sinnenas rike*.

Aru Yoru no Seppun (Yasuki Chiba 1946)/*A Certain Night's Kiss*.

Furyô anego den: Inoshika Ochô (Norifumi Suzuki 1973)/*Sex and Fury*.

Guinea Pig (Satoru Ogura 1985)/*Gini piggu: Akuma no jikken*.

Hatachi no Seishun (Yasushi Sasaki 1946)/*Twenty-Year-Old Youth*.

Hon dansade en sommar (Arne Mattsson 1951)/*One Summer of Happiness*.

Hostel (Eli Roth 2005).

Jag är nyfiken – gul (Vilgot Sjöman 1967)/*I am Curious – Yellow*.

Jokôsei: tenshi no harawata (Chûsei Sone 1978)/*Angel Guts: High School Coed*.

Joshuu sasori-serien (Shunya Itô 1972–1973)/*Female Scorpion-serien*.

Kuroi yuki (Tetsuji Takeschi 1965)/*Black Snow*.

Noche del terror ciego, la (Amando de Ossorio 1971)/*Tombs of the Blind Dead*.

Poruno no joô: Nippon sex ryokô (Sadao Nakajima 1973)/*Sexresan till Japan*.

Salò o le 120 giornate di Sodoma (Pier Paolo Pasolini 1975)/*Salò eller Sodom's 120 dagar*.

Saw (James Wan 2004).

Shurayukihime (Toshiya Fujita 1973)/*Lady Snow-blood*.

Sommaren med Monika (Ingmar Bergman 1953)/*Monika, the Story of a Bad Girl*.

Thriller – en grym film (Bo-Arne Vibenius 1974)/*They Call Her One Eye*.

REFERENSER

- Alexander, James R., 2003. "Obscenity, pornography, and the law in Japan: Reconsidering Oshima's *In the Realm of the Senses*", in *Asian-Pacific Journal of Law & Policy*, 4.

Arnberg, Klara, 2009. "Synd på Export: 1960-talets pornografiska press och den svenska synden", i *Historisk Tidsskrift* 129:3.

Glover, Nikolas & Marklund, Carl, 2009. "Arabian nights in the midnight sun? Exploring the temporal structure of sexual geographies", i *Historisk Tidsskrift* 129:3.

Hale, Frederick, 2003. "Time for sex in Sweden: Enhancing the myth of the 'Swedish Sin' in the 1950s", in *Scandinavian Studies*, vol. 75(3).

Harritz, Pia D., 2005. "Consuming the female body: Pinku eiga and the case of Sagawa Issei." Från: <http://www.medievidenskab-odense.dk/index.php?id=57>.

Hirdman, Anja, 2008. *Den ensamma fallosen: Mediala bilder, pornografi och kön*. Stockholm: Atlas.

Hunter, Jack, 1998. *Eros in Hell: Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema*. London: Creation Books.

Larsson, Mariah, 2007. "Drömmen om den goda pornografin: Om sextio- och sjuttitalsfilmen och gränsen mellan konst och pornografi", i *Tidsskrift för genusvetenskap* nr 1–2.

Layne, Cathy, 2006. *Japanese Women by Japanese Women*. Tokyo: Kodansha International.

Lennerhed, Lena, 1998. "Fäbodjättan och hennes systrar – om 1970-talets pornografiska biograf-film", i *Svensk Filmografi* 7. Stockholm: Norstedts.

Maraini, Fosco, 1960. *Hekura: The Diving Girls' Island*. London: Hamish Hamilton.

Pyle, Kenneth B., 1996. *The Making of Modern Japan*. Lexington, MA: D.C. Heath.

Sharp, Jasper, 2008. *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*. Surrey: FAB Press.

Richie, Donald, 2001. *A Lateral View: Essays on Culture and Style in Contemporary Japan*. California: Stone Bridge.

Silbersky, Leif & Nordmark, Carlösten, 1969. *Såra tukt och sedlighet: En debattbok om pornografin av Leif Silbersky och Carlösten Nordmark*. Stockholm: Prisma.

Skoglund, Erik, 1971. *Filmcensuren*. Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts.

Åberg, Anders, 2001. *Tabu: Filmaren Vilgot Sjöman*. Lunds universitet.

Weisser, Thomas & Mihara Weisser, Yuko, 1998. *Japanese Cinema Encyclopedia: The Sex Films*. Miami: Vital Books.

SUMMARY

*Swedish Sin and Japanese Innocence?**A Comparative Study of Censorship in Sweden and Japan 1950–1980**(Svensk synd och japansk oskuld?**En jämförelse av syndiga filmer 1950–1980)*

This article comparatively explores the issue of censorship in relation to the film cultures of Swedish sin and Japanese pink film (“pinku eiga”) post-World War II until 1980. The two film cultures reflect similar ethos-chilling misogyny, explicit sexuality and graphic violence, and a number of films in that era were landmark cases in pushing

the boundaries of censorship. Tracing the role of censorship specifically in the contexts of gender equality in Sweden and the war defeat in Japan, the article also reflects on the ideological premises and cultural agenda of censorship.

Keywords: censorship, pinku eiga, film, pornography, Swedish sin.

Jonas Danielsson, Ethnology, Department of Culture and Media Studies, Umeå University, Umeå, Sweden.

Jenna Ng, University College London (UCL), and HUMlab and Culture and Media Studies, Umeå university, Umeå, Sweden.