

Mona Pedersen

## Forretning og fornøyer

Stumfilmtidens kino i Norge 1910/1925

Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, desember 2012

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst- og medievitenskap



**NTNU**

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Doktoravhandling for graden philosophiae doctor

Det humanistiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap

© Mona Pedersen

Fotografier benyttet i avhandlinga er lastet ned fra digitaltmuseum.no og oslobilder.no og gjengitt med tillatelse fra Oslo byarkiv, Oslo museum, Norsk Folkemuseum, Hedmarksmuseet. Ill. 3.5 gjegitt med tillatelse og hjelp fra Bergens Tidende. Ill 9.4 gjengitt med tillatelse fra Slottsbiografen v/Nils Bingefors. Øvrige faksimiler og avfotograferinger ved MP.

ISBN 978-82-471-4109-0 (trykt utg.)  
ISBN 978-82-471-4110-6 (elektr. utg.)  
ISSN 1503-8181

Doktoravhandling ved NTNU, 2013:10

Trykket av NTNU-trykk

# Forord

Om lag ti år har jeg båret på ideen om en avhandling om kino i Norge. Ideen har vært tuftet på min egen erfaring av at denne opplevelseskonteksten har vært viktig, og noen ganger av en slik karakter at selve filmene kunne bli skjøvet i helt bakgrunnen. Sammen med denne erfaringen har jeg også konstatert at kinokonteksten er fraværende i filmvitenskapelige arbeider. Til tross for et økende utbud av plattformer og visingskontekster, så har kinoens tidligere privilegerte stilling, som den *eneste* konteksten, ligget som en slags selvforklarende innforståthet i mye av den norske filmforskningen.

Judith Mayne har reflektert over hvordan egne opplevelser var med på å forme hennes forskningsarbeid. ”I remember with considerable nostalgia the neighborhood theaters where I saw virtually all of the films that remain the privileged texts in my own history as a film spectator” skriver hun, før hun påpeker at “[...] there has been considerable reluctance on the part of film scholars to examine the extent to which their own memories and fantasies of the exhibition context shape their theoretical enterprise” (Mayne 1993:65ff). Som Mayne innrømmer også jeg at egne erfaringer, både barndomserindringer og senere opplevelser, har vært en utløsende faktor i dette forskningsarbeidet.

Den avhandlingen som nå foreligger ligner ingen av de mange prosjektskissene som på ulike stadier har skullet beskrive avhandlingens framgangsmåter og formål. Prosjektet skulle være en sosiologisk influert studie av kinokultur i de største norske byene på ett tidspunkt, det skulle ha en fenomenologisk innfallsvinkel på opplevelsesdimensjonen på et annet. Et tidlig utkast viser at jeg planla en avhandling som med et kunsthistorisk utgangspunkt skulle studere utviklingen innen kinoarkitekturen. De ulike prosjektskissene viser ikke bare ulike teoretiske innfallsvinkler og geografiske nedslagspunkter, men jeg har også operert med et stadig krympende tidsspenn. Først skulle jeg dekke kinohistorien før fjernsynsalderen, altså før

1960, for deretter å begrense meg til før 2. verdenskrig. Til slutt er avhandlingen komprimert til å konsentrere seg om to årstall innenfor stumfilmperioden. I hovedsak skyldes det endelige resultatet det enkle faktum at feltet som jeg undersøker for en stor del har vært ubeskrevet i den norske filmhistorien. Arbeidet med avhandlingens kilder har vært omfattende, og jeg har ikke hatt mulighet til på forhånd å ha en realistisk ide om hva de ulike arkivene kunne fortelle eller, kanskje den mest påtrengende erfaringen: Hva de ikke fortalte. Jeg har dermed måttet revurdere tidligere planer og valg kontinuerlig, etter hvert som empiriske funn har ledet meg videre. Enkelte aspekter, særlig knyttet til kinobransjens organisering under den private eierskapsperioden, ble utvidet, likesom andre, for eksempel publikumsdimensjonen, ble ekskludert. Balansegangen mellom generalisering, detaljnivået i framstillingen og egne analyser har vært en gjennomgående utfordring. Jeg har valgt å framstille empirien på et relativt detaljert nivå. Jeg fant det vanskelig å gjøre generaliseringer på bakgrunn av mine empiriske funn uten at disse ble viet en grundig behandling, da empirien for en stor del var ukjent, ubeskrevet eller i beste fall behandlet fragmentert i andre filmhistoriske verk.

Høgskolen i Hedmark ga meg et kvalifiseringsstipend som jeg tiltrådte i 2006. Stipendet har gjort det mulig for meg å gjennomføre avhandlingsarbeidet. Det skal høgskolen ha takk for. Våren 2006 ble jeg også tatt opp ved doktorgradsprogrammet på NTNU, hvor Gunnar Iversen siden har vært min veileder. Gunnar har med sin faglige skikkelighet, sin personlige raushet og med sin ukuelige tro på prosjektet vært min klippe gjennom hele avhandlingsperioden. Jeg skylder Gunnar en stor takk.

Listen over arkivarer, bibliotekarer, lokalhistorikere, kinopersonell og kolleger ved egen og andre institusjoner som i stort og smått har bidratt til at jeg kom i havn er lang. Noen har delt sine privatarkiver med meg, andre har kommet med innspill til litteratur, noen har stilt enkle men viktige spørsmål eller påpekt sammenhenger i materialet som har vist seg å bli svært fruktbare for det endelige resultatet. Mange har uttrykt en generell entusiasme og forventning overfor prosjektet, noe som har vært ansporende og inspirerende i perioder der jeg har følt en påtrengende tretthet overfor materialet. Av frykt for å glemme noen takker jeg alle som en, og håper de selv vet å inkludere seg på listen over takksigelser. Jeg drister meg likevel til å fremheve Hilde Joramo ved Glomdalsmuseet og Reidun Brandsnes i Hamar kommunes arkiv som

gjennom sin bistand sparte meg for veldig mange timers arbeid. Det samme må sies om Arve Vannebo som hjalp meg med opplysninger om Drammens kinohistorie da sporene i datamaterialet førte dit. Trond Ola Svendsen delte villig sitt arkiv etter Andreas Kvinnsland med meg, i tillegg til at vi hadde et par inspirerende og oppklarende samtaler om fornøyelseslivet i Kristiania tidlig i forrige århundre. Rita Øygarden har hjulpet meg med tyske oversettelser samt korrekturlesning. Gry C. Rustad har vært min vikar ved Høgskolen i Hedmark, og slik sett bidratt til at jeg i perioder har kunnet konsentrere meg om avhandlingsarbeid. I tillegg har hun blitt en god venn og faglig sparringspartner.

En ekstra varm takk rettes til "basisgruppa", min utvidede familie i Elverum: Gunn Sande, Torunn Myhre og Jarle Leirpoll. I de mest intensive skrivefasene har de tatt meg med ut på lufteturer, gitt meg mat, lest kapittelutdrag og kommentert, og hørt meg legge ut om frustrasjoner, strukturproblematikk og mangler i arkivene. Jarle har dessuten bidratt med å redigere litt av billedmaterialet, samt at han har laget illustrasjonene til publikums bevegelsesmønstre i figur 9.2.

Arbeidet med avhandlingen har ikke gått helt ubemerket hen i min innerste familiekrets. Morten Pedersen er snekker med spesiell interesse for tradisjonshåndverk, og han har hjulpet meg å tolke uttrykk i gamle branntakstprotokoller. Begreper som "satintre" hadde ikke gitt mening uten hans hjelp. Bodil Pedersen har til tider fungert som avlastningshjem for mine barn i ferier og helger hvor jeg har prioritert avhandlingsarbeid. Takk til begge mine søsken. Den aller største takken går imidlertid til de to ungene mine, Alfred og Anna. De har formelig vokst opp med den norske kinohistorien før 1925, og store deler av deres barne- og ungdomsår har vært preget av at "mamma skal bli doktor". Urokkelige og tålmodige har de stått ved min side hver eneste dag.

Elverum juni 2012



# Innhold

<b>Forord</b> .....	i
<b>Kapittel 1: Innledning</b> .....	1
Landlig kuriosita og urban modernitet.....	2
Problemformulering .....	4
Avklaring og avgrensing .....	5
En filmhistorie uten film? .....	6
Sentrale perspektiver .....	11
Kinohistorie internasjonalt .....	13
Hjemlige forhold .....	18
Å jobbe med historie.....	21
Utvalg.....	21
Avhandlingens kilder .....	24
En leseguide .....	29
<b>Kapittel 2: Samfunn og kulturpolitisk kontekst</b> .....	31
Lokalsamfunnene 1910-1925 .....	32
Filmens introduksjon .....	37
Underholdningsutbudet .....	41
Reguleringer og institusjoner.....	46
<b>Kapittel 3: Filmens første rom</b> .....	51
Kristianias kinolokaler.....	53
Kinolokaler i Hamar og Elverum .....	62
Tendenser i kinolokalene anno 1910.....	65
En arkitektonisk form? .....	65
Beliggenhet og tilhørighet .....	68
Navnepraksis .....	71
En foreløpig konklusjon .....	72
<b>Kapittel 4: Kino i drift</b> .....	75
Selskaper i Kristiania .....	77
Hamar .....	86
Elverum .....	89
Funksjoner og roller .....	94

Kinodirektørene.....	95
Vekststrategier og daglig drift .....	96
Personalet.....	101
Aksjonærene, de egentlige eierne.....	105
Kino i drift .....	110
Forretninger først.....	110
... og fornøyelser siden .....	111
<b>Kapittel 5: Programpolitikken anno 1910.....</b>	<b>113</b>
Attraksjoner og programkomposisjon .....	114
Om undersøkelsen.....	118
Kinoprogrammene i mai 1910 .....	120
Kinoen som nyhetsformidler .....	124
Kinoprogrammene i november 1910.....	128
Den lengre spillefilmen.....	132
Programmer i Elverum.....	135
Programmene under ett .....	138
<b>Kapittel 6: Kinoloven av 1913.....</b>	<b>143</b>
Bransjereaksjoner og nyere tolkninger.....	146
"Tal ikke med nogen" .....	149
Kultur og struktur.....	152
Lokalt opprør, og mangel på sådant .....	154
Fortellende film og spørsmålet om nasjonal produksjon .....	159
<b>Kapittel 7: Mellom plikt og privilegium .....</b>	<b>165</b>
Med blanke ark i Hamar.....	167
Uventet konkurranse .....	169
Myke overganger i Elverum .....	173
Farende og blivende folk .....	175
Hamar og Elverum, drift og drøfting.....	177
Kristiania/Oslo og konkurrenten i Aker .....	180
Kinolokalene .....	184
Økonomisk nedgang, usikkerhet og stagnasjon .....	185
Transnasjonale nettverk i kinobransjen.....	190
Innenfor den kommunale institusjonen .....	195
<b>Kapittel 8: Amerikanske drømmer .....</b>	<b>199</b>
Kinobesøket anno 1925 .....	200



Kriterier .....	206
Punkt nedslag i Oslo: "Palads" og "Palæ" .....	207
Kinokrigen i Hedmark, Hamar mot Vang, .....	214
Biografen i Elverum.....	220
Plikt og drøm, en oppsummering .....	222
<b>Kapittel 9: I palass og palé</b> .....	<b>227</b>
Eksotisk versus deskriptivt - kinoenes navnepraksis .....	228
Fra øst til vest – en klassereise? .....	229
Arkitektene kommer.....	231
Materialiserte relasjoner .....	237
Elverums "Biografen" .....	240
Paladsteatret.....	246
Biografen i Vang.....	251
Festivitetskinoen i Hamar .....	256
Kino-Palæet i Aker .....	263
Tendenser i kinolokalene anno 1925.....	267
Steder og navn.....	267
Utviklingslinjer og internasjonale impulser.....	268
Fasader og (manglende) bruk av lys.....	269
Trappen og teateret .....	271
Vestibylens trengsel .....	272
Selve målet, og tomheten etterpå .....	273
Kinolokalets vesen: Dannelsepalasser .....	275
<b>Kapittel 10: Komparasjoner og konklusjoner</b> .....	<b>281</b>
Utviklingen av kinolokalene .....	284
Visningspraksis og repertoarpolitikk.....	286
Eierskap og drift.....	289
Mellom attraksjoner og dannelse: Ferdig forsket?.....	293
<b>Referanser</b> .....	<b>295</b>



# Kapittel 1:

## Innledning

---

**D**en var ikke falsk, og heller ikke uekte. Likevel var det en fornemmelse av at den ikke helt var på ordentlig, min egen barndoms kino. Denne kinoen var et helt ordinært forsamlingshus. Omtrent annenhver uke kom Bygdekinoen forbi, og visningene ble annonsert med plakater i svart, hvitt og rødt på veggen på landhandelen. Selve forsamlingshuset var oppført i typisk etterkrigsstil med grønn eternitt utvendig og gulnet panel på veggene innvendig. Vi satt på harde rørstoler med rygg og sete i kryssfiner. Stolene kunne lett stables bort, men de laget mye lyd da metallet skrapte mot gulvet ved den minste bevegelse. Som regel var det ikke snakk om å bli skyssset, så jeg syklet de drøye seks kilometerne til lokalet. Derfor ble mine kinobesøk hyppigst i sommerhalvåret. Slik har det seg at også slitte rullegardiner som blendet for den lave kveldssola på en ganske omtrentlig måte, står fram som en del av filmopplevelsen. Forsamlingshuset hadde ikke eget maskinrom, og den jevne murrende lyden fra filmfremviseren som var plassert på et bord bakerst i lokalet minnes jeg også. Filmvisningene hadde pauser, og disse pausene var definitivt en negativt ladet del av opplevelsen. For det første skapte de et brudd i selve opplevelsen, men de betød også at det var forventet en viss sosial omgang i minuttene dette varte. Som en særdeles keitete og sjenert jentunge, ante jeg ikke hva jeg skulle foreta meg i ventetiden. I skarp kontrast til filmvisningene i forsamlingshuset, sto de sjeldne kinobesøkene i sommerferier som ble tilbrakt hos besteforeldre i Stavanger. På Filmteateret i Stavanger opplevde jeg en nesten euforisk glede, og gleden var knyttet til selve lokalet. Takhøyden, de trukne,

polstrede klappsetene, det røde sceneteppet, galleriet høyt oppe på veggen, den forgylte utsmykningen, et ordentlig kinomørke og en forestilling uten pauser, fri for innlevelsesbrudd og forventinger om sosialt samkvem. Den stedlige opplevelseskonteksten står sterkt framme i minnet. Selvsagt husker jeg filmene også, for eksempel *Flåklypa Grand Prix* (1975) og *Abba the Movie* (1977) i fullsatt forsamlingshus, eller gamle *Tarzan*-filmer vist som matineer i et noe skrynnere Filmteater. Likevel hadde jeg en sterk, men uuttalt oppfatning om opplevelseskontekstens betydning. Denne oppfatningen gikk i korthet ut på at kinoen i forsamlingshuset ikke var ”ekte”, mens Filmteateret i Stavanger var nettopp det. ”Ekte kinoer” var tilrettelagt for film, de lå i byen, og hadde en forlokkende og langt mer prangende utforming enn den grønne eternittbrakka innerst i fjorden. Forsamlingshuset representerte en slags trøstekino for oss som ikke hadde annet. Å se film i forsamlingshuset ga meg en opplevelse av avstand til resten av verden. Filmene brakte ikke verden nærmere, de ble snarere en påminning om distansen mellom det sentrum filmene portretterte og den periferien jeg tilhørte.

### **Landlig kuriosa og urban modernitet**

I det norske kinolandskapet har ”trøstekinoer”, for å bruke mitt eget barnlige uttrykk, vært en dominerende form historisk sett, om vi anvender et kvantitativt utgangspunkt. Den store mengden forsamlingshus i Norges bygder og småsteder som jevnlig har vært brukt til filmvisninger, overstiger antallet prangende kinobygg i norske byer.<sup>1</sup> Til tross for dette faktum så var min opplevelse av at forsamlingshusets filmvisninger ikke var helt ”ekte kino” likevel en ganske nøyaktig observasjon dersom man gransker kvalitative beskrivelser av kinoen som institusjon og kulturell form. Kino på bygda er behandlet som ”det andre” eller ”det rare”, og i både faglig og populær litteratur kjennetegnes kinoen som et typisk by-, for ikke å si storbyfenomen (Vaagan 2000, Dyrssen 1998). En emblematiske beskrivelse i så måte er Henrik Bastiansen og Hans Fredrik Dahl sin framstilling av kinoen i norsk mediehistorie: ”Man kunne knapt tenke seg en institusjon mer talende for massesamfunnet enn nettopp kinoen, dette

---

<sup>1</sup> Eksempelvis ble 830 ulike steder besøkt av selskapet Norsk bygdekino bare i 1955, og antallet økte utover 1950-tallet (Vaagan, 2000:32). I dag har bygdekinoen ca 205 spillesteder, med en konsentrasjon i fylkene Hordaland, Sogn og Fjordane og Møre og Romsdal med nærmere 70 spillesteder til sammen, og Finnmark, Troms og Nordland med i underkant av 60 (tall framkommet etter gjennomgang av <http://www.filmweb.no/bygdekinoen/> 10. juni 2011).

storbymillionenes moderne tempel” (Bastiansen og Dahl 2003:253). Kinokulturen er skildret som en urban kultur, tett forbundet med andre uttrykk som hører moderniteten til. Denne implisitte forståelsen av kino som synonymt med by, har Robert C. Allen tatt til motmæle mot. Ideen om filmmediet som et ensartet, internasjonalt fenomen med en tilnærmet simultan inntreden og utvikling er feil, hevder han. Innen et og samme land, i samme område og innenfor samme periode kan det for eksempel være store lokale forskjeller (Allen, 2002:302). En framstilling av kinoens historie og kulturelle praksis i Norge er ikke i første rekke et valg mellom bygd, impilisitt ”de andre”, og by, forstått som ”den egentlige”. Kinoens historie i Norge er en historie om ”både og”.

Innenfor ulike vitenskapsgrener som forholder seg til filmmediet kan vi risse opp følgende vitenskapstopografi: Filmvitenskapen behandler filmene, kunstvitenskapen er opptatt av bygningene, mens psykologer, sosiologer og etnologer beskjeftiger seg med publikum. Å forsøke å behandle disse elementene samlet er det ingen tydelig vitenskapelig tradisjon for. Samtidig har kinoen vært det stedet hvor disse aspektene møtes og virker sammen. Richard Maltby har foreslått et skille mellom ”film history” og ”cinema history” som han forklarer som et skille mellom ”an aesthetic history of textual relations between individuals or individual objects” på den ene siden, og ”the social history of a cultural institution” på den andre (Maltby 2007). I forlengelsen av Maltbys skille velger jeg å operere med *kinohistorie* som et begrep som tar opp i seg kulturinstitusjoners rolle i den samfunnsmessige konteksten, til forskjell fra *filmhistorien* som vektlegger estetiske, tekstlige individuelle relasjoner.<sup>2</sup> Det ”å gå på kino” kan i kinoens over hundre år lange historie, hvor en rekke forskjellige praksiser og erfaringer inngår, beskrives som en tilstand av kontinuerlig endring. Å gå på kino er en kompleks sosial aktivitet, og benevnelsen dekker ifølge Charles Acland ”[...] the physical mobility involved, the necessary negotiation of space, the process of consumer selection, and the multiple activities that one engages in before, during and after a film performance” (Acland 2003:58). Acland omtaler prosessen som ”a reconfiguration of the practice of cinemagoing” (ibid:59). Utgangspunktet for avhandlingen er en forståelse av kinoen som et fenomen med sin plass innenfor både en ruralt og en urbant fundert kultur. Dette fenomenet kan vanskelig favnes uten å ses i en samfunnsmessig

---

<sup>2</sup> Det engelske *cinema* dekker et større område enn den norske benevnelsen kino, som kun henviser til lokalene og visingene. Skillet oppleves likevel som hensiktsmessig for denne avhandlingens siktemål.

kontekst. Det dreier seg om å løfte kinoen fram innenfor den filmvitenskaplige tradisjonen, og samtidig sette den inn i en sosialt anlagt sammenheng. Det å gå på kino er en mangslungen virksomhet som innebærer flere, gjerne parallelle aktiviteter som stadig endres, fra kinobesøk til kinobesøk og over tid. I våre dager er kinoen kun en av flere mulige arenaer for framvising av levende bilder, og den framskutte posisjonen som kinoen nøytt godt av i første halvdel av 1900-tallet er definitivt over. Disse endringene har framkalt spådommer og reaksjoner som samlet sett kan betegnes som en *filmen-er-død*-diskurs.<sup>3</sup> Det er ikke denne avhandlingens siktemål å bidra ytterligere til denne diskursen. Imidlertid er det et faktum at kinoens oppgave og tidligere tiders kinoopplevelser er sterkt endret. I stedet for å spå om fremtiden vil avhandlingen snarere bidra til en større forståelse av kinoens funksjoner som opplevelsesmedium i tidligere tider.

## Problemformulering

Denne avhandlingen undersøker framveksten av kinoen i Norge. Avhandlingen legger hovedvekt på årene 1910 og 1925. Den er geografisk avgrenset til Oslo samt to områder i Hedmark: Elverum og Hamar med sine omkringliggende bygder. Avhandlingen konsentrerer seg om to årstall som befinner seg på hver sin side av en begivenhet som er viet relativt stor plass i den norske filmhistorieskrivningen: Den første lovreguleringen av filmen fant sted i 1913, og den påfølgende kommunaliseringen av kinodriften ble gjennomført i årene mellom 1914 og 1925. Dette er imidlertid ikke i første rekke en studie av selve kommunaliseringsprosessen, men snarere en studie av kinoen like forut for og like etter at prosessen er slutført.

Avhandlingen vil besvare to spørsmål knyttet til hvert av dens nedslagspunkter, henholdsvis 1910 og 1925: *Hva kjennetegnet etableringen og utviklingen av den private kinoinstitusjonen? Hvordan ble den kommunale konsesjonsretten ivaretatt i årene etter kommunaliseringen var gjennomført?* Dette undersøkes gjennom tre ulike områder knyttet til kinoinstitusjonen: Eierskap og drift, visingspraksiser og programpolitikk og utviklingen av kinolokalet.

---

<sup>3</sup> Se Holmberg 2011 for en gjennomgang av denne diskursen, og andre sider ved endringer i mediet og dets resepsjon.

Hvert av disse områdene kunne vært viet en avhandling alene. I stedet for å undersøke områdene langs adskilte linjer, så velger jeg å fremstille et tverrsnitt hvor jeg vil se disse områdene i sammenheng. Et overordnet utgangspunkt for avhandlingen er at kinoen er en kompleks, foranderlig sosial og kulturell samfunnsinstitusjon. Utviklingslinjer, endringer og spenninger i samfunnet vil på ulike måter måtte reflekteres eller avspeiles i kinoens virksomhet. Hensikten med en slik bred, tversgående tilnærming er å skaffe et mer helhetlig grunnlag som kan lede til ny kunnskap og gi større innsikt i kinoens funksjon i stumfilmtiden.

### **Avklaring og avgrensning**

Bruken av begrepet *institusjon* krever i denne sammenheng en nærmere avklaring. Etymologisk betyr ordet ”å etablere” eller ”ordne”, men viser vanligvis til konkrete innretninger som til sammen utgjør vårt samfunn. Institusjoner kan forstås som sosiale handlingsmønstre på tvers av de forskjellige organisasjonene som finnes innenfor et bestemt samfunnsfelt. Organisasjonene går derfor inn som en del av mer vidstrakte institusjoner. ”Institutions by definition are the more enduring features of social life”, påpeker sosiologen Anthony Giddens (1984: 24). En institusjon kan forklares som et system av roller som styres av forventinger om å fylle bestemte sosiale oppgaver, og som igjen kan bidra til å legitimere institusjonens sosiale posisjon (Solum 2004:35). I dette ligger en oppfatning om at en del samfunnsmessige utfordringer er av en slik art at de må løses innenfor visse felles rammer hvis samfunnet skal kunne opprettholdes over tid. Samtidig innebærer det at institusjoner endres, og at de er utstrakte i både tid og rom. Institusjonens rammer, eller regler og prosedyrer er derfor underkastet bestemte endringer knyttet til samfunnsutviklingen. Disse reglene holder institusjonen sammen, og er både formelle og uformelle, uttalte og tause. Slike regler og prosedyrer blir internalisert, de forstås som kvasinaturlige eller ”selvfølgelige”.

Ove Solum beskriver den norske filminstitusjonen med termer fra Jürgen Habermas, som en deloffentlighet under den kulturelle, eller ”litterære” offentlighet. Filminstitusjonen samler alle de ulike organisasjonene som har med produksjon, distribusjon, visning, bevaring og annen forvaltning av film å gjøre. Når jeg anvender betegnelsen kinoinstitusjon er dette å betrakte som en underinstitusjon av denne. Mitt

fokus ligger på den delen av filminstitusjonen som omhandler visning av film, men samtidig kan ikke dette området ses helt løsrevet fra andre underinstitusjoner.

Behandlingen av kino i Norge har særlig vært knyttet opp mot mediepolitiske forhold. For å parafrasere Helge Østbyes definisjon fra 1988 betyr det at fokus har vært rettet mot statens forhold til kinoenes virksomhet.<sup>4</sup> Det er da særlig det kommunale kinosystemet som overordnet struktur som studeres. Dette er imidlertid ikke mitt siktemål, da jeg snarere vil gå bakenfor etablerte framstillinger av den norske kinoinstitusjonen. Målet er å løfte kinoen fram i den samfunnsmessige konteksten og samtidig forsøke å gi kinoen plass innenfor det filmvitenskapelige feltet for å favne og forstå utviklingen av kinoen som kulturell form i dens første tiår. Dette innebærer også at selve filmene som estetiske objekter ikke gis den framskutte posisjonen som den normalt innehar i filmvitenskapelige studier. Dette forklarer jeg nærmere i avsnittene nedenfor.

### *En filmhistorie uten film?*

Jeg skal i det videre gjøre rede for noen sentrale utviklingstrekk ved det filmvitenskapelige området hvor poenget er å plassere denne avhandlingen i det vitenskapelige landskapet. Filmvitenskap har helt siden faget etablerte seg som vitenskapsgren på 1960- og 1970-tallet vært en primært tekstorientert disiplin. Dette kan delvis forklares gjennom et institusjonelt perspektiv, da de nyopprettede filmstudiene ble underlagt lingvistisk orienterte fagmiljøer ved universitetene. En annen årsak er kanskje de kulturelt betingede forholdene. Filmskapere har helt siden mediets første tiår arbeidet for at filmen skulle bli anerkjent som en egen kunstart, på linje med etablerte kunstformer som litteratur, teater og billedkunst. Da studiet av film ble tatt opp i akademia måtte filmvitenskap, som en ny akademisk disiplin også bevise at studiet av film var et legitimt vitenskapelig foretak (Sobchack 1997:226). Til tross for at filmskaperens jakt på anerkjennelse arter seg forskjellig fra akademisk arbeid for å legitimere filmstudiene, kan virkningene av disse to prosjektene sies å ha forsterket hverandre gjensidig. Å ta opp i seg, og å tilpasse teori og metodikk fra andre kunstfaglige vitenskapsområder, er en strategi som synes formålstjenelig for begge disse

---

<sup>4</sup> Østbyes definisjon av mediepolitikk lyder opprinnelig "statens forhold til massemedienes virksomhet" (1988:31).



legitimitetsprosjektene. Film er en kunstform, og filmstudier er vitenskap. Imidlertid har denne strategien blitt gjenstand for til dels kraftig kritikk de siste tiårene. Ifølge kritikkerne er filmvitenskapen blitt blind for alt annet enn filmteksten, som studeres ahistorisk og kildeløst.<sup>5</sup> Kritikken mot denne mediespesifikke tilnærmingen er særlig rettet mot to forhold. For det første retter den seg mot manglende oppmerksomhet overfor de områdene som faller utenfor det tradisjonelle tekstfokuset. Charles Acland risser opp et omfattende teoretisk bakteppe, før han konkluderer med at "the problem with film studies has been film, that is, the use of a medium in order to designate the boundaries of a discipline" (Acland 2003: 46). En annen kritiker er Richard Maltby, som hevder at "there are fewer published book-length business histories of Hollywood than there are biographies of Louise Brooks or analyses of His Girl Friday" (2007). Hans bekymring er at filmvitenskapen vil forbli marginalisert og løsrevet fra større betydningsfellesskap. Så lenge filmvitenskapen står ensidig forpliktet til det mediespesifikke, som starter og slutter med filmteksten vil "historien om underholdning kun forbli en utspredd dekorativ avledning, som et illustrativt element i marginen på andre historier", hevder han.

For cinema history to matter more, it must engage with the social history of which it is a part, less through practices of textual interpretation than by attempting to write cinema history from below; that is, to write histories that are concerned not with the "great men" and women of Hollywood but with their audiences and with the roles that these performances of celebrity played in the ordinary undistinguished imaginations of those audiences (Maltby 2007).<sup>6</sup>

Utsagnet leder til det andre hovedpunktet i kritikken: nemlig *metodologien* som filmvitenskapen benytter. Sumiko Higashi tar for eksempel til orde for det hun kaller "history proper," som anerkjenner menneskelig medvirkning og prioritering av

---

<sup>5</sup> På 1980-tallet kom flere teoretiske bidrag som en direkte motreaksjon til den ideologikritiske, psykoanalytiske posisjonen. David Bordwell tok til orde for en kognitiv filmteori, basert på kognitiv psykologi, som et alternativ til den psykoanalytiske tolkningen som dominerte 1970- og tidlig 1980-tall. Sammen utviklet Kristin Thompson han den neoformalistiske filmteorien, en metodologisk retning som hentet sitt utgangspunkt hos de russiske formalistene. Noël Carroll tok i boka *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (1988) et kraftig oppgjør med dem han kalte "contemporary film theoreticians", og han satt inn støtet mot de prinsippene som teoriene influert av Lacan og Althusser baserer seg på. I 1996 ga Bordwell og Carroll sammen ut boken *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* hvor de blant annet hevder at det de kaller SLAB-teorien – hvilket er deres samlebetegnelse på teoriene til Sausseure, Lacan, Althusser og Barthes – bruker filmene som middel til å bekrefte forhåndsbestemte teoretiske rammeverk, i stedet for å faktisk finne kunnskap om hvordan film virker og bearbeides.

<sup>6</sup> Artikkelen er lastet ned fra nett (se referanselisten for full nett adresse) og er derfor ikke paginert.

empiriske data, som hun skiller fra de ”tvilsomme arbeidene” fra “film historians who began academic life as theoreticians” og som forblir utilfredsstillende deduktive i deres metodologi når de repeterer og bekrefter “cinema, apparatuses, narration, discourses and texts” (Higashi 2004:95). Mark Jancovich siterer David Morleys utsagn om at det er nødvendig å ta ”the context of viewing” med i like stor betraktning som ”the object of viewing”. Jancovich misunner fjernsynsstudiene lange og produktive tradisjon på dette feltet og mener at filmvitenskapen har mye å hente ved å knytte an til metoder fra for eksempel resepsjonsstudier (Jancovich et al. 2003:4). Budskapet fra disse kritikerne er klart: Filmvitenskapen bør vende oppmerksomheten bort fra filmtekst og tekstanalyse, og i stedet rette den mot publikum og kontekst og empirisk kunnskap. Men hvor ”ny” er denne dreiningen?

I artikkelen *Filmhistorie som vitenskap, et filmhistoriografisk tilbakeblikk* viser Anne Marit Myrstad til at ”debatten om filmhistorie som forskningsfelt kan i stor grad knyttes til den klassiske historiemetodiske diskusjon angående forholdet teori/empiri” (2009:91). Myrstad peker på at den britiske filmforskeren Edward Buscombe så tidlig som i 1975 første gang rettet et varsko mot tendensen til ”krønikeproduksjon” over store filmer og regissører. Buscombe skilte mellom den uvitenskapelige, kronologiske krøniken og den vitenskapelige historiske framstillingen, som han mente manglet innen filmvitenskaplig faglitteratur (Myrstad 2009:92). Betydningen som etter hvert ble tillagt kildestudier var også influert av det vidgjetne evenementet som fant sted i Brighton i 1978, hevder Myrstad (2009:93). Dette året besluttet den internasjonale organisasjonen for filmarkivarer *Fédération Internationales des Archives du Film* (FIAF) å legge sin årlige konferanse til nettopp Brighton. David Francis, kurator i det britiske filmarkivet, bestemte at symposiet skulle fokusere på filmer produsert i perioden 1900-1906. Tidsrommet ble valgt av strategiske årsaker: Dette var filmer produsert *etter* mediets aller første år, og man unngikk slik sett diskusjoner om eierskap til mediets innovasjoner i den aller tidligste fasen. Samtidig dekket det valgte tidsrommet perioden *før* narrativiseringen virkelig tok til. Årene mellom 1900 og 1906 var betraktet som en periode uten spesiell betydning, og konferansen fokuserte på den vanlige filmen ved

bevisst å unngå historisk eller kunstnerisk eksepsjonelt materiale.<sup>7</sup> 548 nyrestaurerte filmer fra mange land som til da hadde vært glemt og utilgjengelige i mer eller mindre lukkede arkiv, ble vist i løpet av konferansen, et materiale av stor interesse for både akademikere og arkivarer. Møtet mellom forskerne og arkivarene resulterte i nye samarbeidsrelasjoner, hvor forskerne fikk tilgang til filmarkivene.<sup>8</sup> Etterdønningene etter konferansen i Brighton har vært sterke og langvarige. Å se så mange filmer fra et begrenset tidsrom i den tidligste filmhistorien preget filmforskningen i tiår etterpå, og det har medført en sterk interesse for den tidligste filmhistorien og influert forståelsen av filmen som medium mer generelt (Elsaesser 1997, Jernudd 2007:45, Myrstad 2009:93). Framfor alt ble dette viktig innen amerikansk forskning.<sup>9</sup> Institusjonaliseringen av kinoen som sted og kinoens varierende visningspraksiser ble også viet oppmerksomhet i internasjonal filmhistorie som en følge av dette.<sup>10</sup> Både Buscombes kritikk og Brighton-konferansen fant altså sted i en tid da institusjonaliseringen av filmstudiene knapt var fullført ved amerikanske og europeiske universiteter, og som Myrstad viser er ikke nødvendigvis nye retninger i filmvitenskapen helt ”nye”. De har ligget der hele tiden, som en parallell til de mer dominerende strømningene innen feltet. Det virkelige vendepunktet, da vi kan si at Buscombe og Brighton gikk fra å være en understrøm til å bli en del av hovedstrømmen, kom i 1985 med utgivelsen av boka *Film History. Theory and Practice*. Forfatterne Douglas Gomery og Robert C. Allen presenterte i denne boka fire ulike tilnæringsmåter som innganger til filmhistorien. Et estetisk, et teknologisk, et økonomisk og et sosialt perspektiv. Denne boken var en oppfordring til en ny type

---

<sup>7</sup> Et annet moment for valg av dette tidsrommet var at den såkalte Brighton-skolen, med filmskapere som G.A. Smith, James Williamson og Esme Collins, spilte en viktig rolle i denne tidlige perioden.

<sup>8</sup> I 1982 ble antologien med foredrag og presentasjoner fra Brighton 1978 publisert og redigert av Roger Holman. Den er fremdeles i salg, se her: [http://www.fiafnet.org/uk/publications/fbs\\_generalTopics.cfm](http://www.fiafnet.org/uk/publications/fbs_generalTopics.cfm) [sist besøkt 12. desember 2012]

<sup>9</sup> Innenfor forskning på det som er blitt kalt ”early cinema” har særlig to bidrag vært viktige. Tom Gunning og André Gaudreaults begrep om ”cinema of attractions” som beskriver den tidlige filmens estetikk som drevet av attraksjoner. Dette i motsetning til den senere narrativt drevne filmen ”cinema of narrative”. Noël Burch utviklet en binær modell mellom den tidlige filmperioden som ”a primitive mode of reception”, og den senere ”institutional mode of representation” (se Gunning 1990, og Burch 1990). Disse arbeidene var også til en viss grad formet av Brighton-konferansen. <http://bioscopic.wordpress.com/2008/04/26/brighton-beach-memoirs/> [lastet ned 2. april 2009] Se for øvrig kapittel 5 for en gjennomgang av disse arbeidene.

<sup>10</sup> Som en oppfølger av Brighton-konferansen ble det i 1980 for første gang arrangert en årlig stumfilmfestival i Pordenone i Italia, og i 1985 ble organisasjonen Domitor, som samler forskere med interesse for film før 1915, stiftet nettopp her. Det kan imidlertid hevdes at FIAF-konferansen i 1978 har hatt en bakside, ved at oppmerksomheten er rettet mot fortellende film og at dette fokuset dermed har skjovet aktualitetsfilm og andre tidlige filmsjangre ut i skyggen.

filmhistorisk forskning, med lokale studier etter ”grav der du står”-prinsippet. Forfatterne utfordret den gjengse filmvitenskapens tekstfokus og oppmuntret til en interesse for de mekanismer og sammenhenger som lå bak filmenes produksjon, distribusjon, visning og resepsjon til ulike tider, på ulike steder og i hverdagssammenheng. Dette arbeidet virket som inspirasjonskilde og fremmet en revisjonistisk, filmhistorisk forskning, og boken kan kanskje høste noe av æren for å ha preget den utviklingen som filmvitenskapelig forskning har tatt utover 1990-tallet (Iversen 2005).

Parallelt med at kritikken mot filmvitenskapens kjerneområde vokser fram, har nye retninger innen feltet påberopt seg nye tilnæringsmåter til studiet av film. Særlig framtrekkende er retningen benevnt som visuell kultur. Denne retningen vokste fram på 1990-tallet dels med inspirasjon fra kulturstudier, kjønnsforskning, kritisk teori og teorier om det postmoderne. Selv om retningen tar i bruk mye av kulturstudienes metodologi, så er den ikke marxistisk innrettet, slik kulturstudiet som oftest er det. Videre kan det hevdes at retningen har utviklet seg med en amerikansk dominans. Visuell kultur er et felt hvor ulike fagdisipliner med en felles interesse for visuelle uttrykk møtes i interdisiplinært samarbeid, og det har medført en rekke nye forskningsområder som i særlig grad har ledet til en fornyet historisk interesse for visuelle populærkulturelle uttrykk (se særlig Przyblyski og Schwartz 2004). Her har filmvitenskapen bidratt med en fornyet interesse for historiske, ideologiske og kulturelle aspekter ved filmopplevelsen, samt en kritisk anlagt filmforskning på marginaliserte grupper eller relativt smale perioder, tema eller institusjonelle praksiser. Tone K. Kolbjørnsen har stilt spørsmål ved dreiningen mot en interdisiplinær retning som ikke er opptatt av filmtekstene selv: “Idealet synes å være at en skal relatere filmer produsert i fortiden til så mange sosialhistoriske forhold som mulig. [...] Om alt som skrives med et slikt utgangspunkt skal kalles for *filmhistorie* er et annet spørsmål” skriver hun (1998:13). Begrepet *kinohistorie* kan i denne sammenhengen være et svar på Kolbjørnsens implisitte kritikk. Interessen for kinohistorie er internasjonal, og består i av mange ulike studier som med forskjellige innfallsvinkler belyser ”the social history of a cultural institution” for igjen å sitere Maltby (2007).

### *Sentrale perspektiver*

Definisjonen på en kino er relativt enkel. En kino er “en sal eller bygning med sal som primært er innredet for å vise film” (Gunnarsjaa 1999). Et naturlig utgangspunkt for en studie av kinoens betydning som opplevelseskontekst vil være stedet, dermed kinoen selv. Et område som ivaretas av kunst- og arkitekturhistorikere er studier av selve kinobygningen. I for eksempel Sverige, England, Tyskland og USA er det publisert flere studier som omhandler utviklingen av kinolokalet.<sup>11</sup> Flere filmvitenskapelige arbeider belyser erfaringer hvor den fysiske, materielle opplevelseskonteksten blir tillagt viktighet. Robert C. Allen framhever det institusjonelle apparatus, så vel industrielle praksiser som de fysiske, faktiske steder og deres beskaffenhet, som distinkte komponenter i en tilnærming til publikum.

the nature of the institutional apparatus under whose auspices and for whose benefit films are shown; the relationship between exhibition as the term has been used within the industry and other segments of the film business; and *the location and physical nature of the sites of exhibition* (Allen 2002: 301 min utheving).

En annen Allen, Jeanne Allen, har forklart ulike nivåer som viser forbindelsen mellom det å se film og konsumentkultur generelt i hennes diskusjon om mellomkrigsperioden. Ved siden av kinobesøkenes offentlighet, og forholdet mellom filmen og tilbudet innenfor en kommersiell konsumentkultur, framhever hun kinoens beliggenhet og arkitektur som et viktig element i forståelsen av kinokulturen (Allen 1980). Annette Kuhn sier at selve stedet er viktig for filmopplevelsene, i hennes tilfelle som en organiserende faktor for minner fra kinobesøk. ”Every place has its own inherent features, its own character; and these are independently instrumental in informing acts of memory” (Kuhn 2002:16). Også Jackie Staceys arbeid om kinominner framhever selve kinolokalet når hun påpeker at kinominner også har en ”materieell dimensjon” (2002:431ff). Innenfor kinohistorien kan vi altså fastslå at selve stedet der filmopplevelsene finner sted har betydning, opplevelsene er kontekstuellet betinget. Dette rettferdiggjør å vektlegge selve kinolokalet. Vi kan igjen benytte et skille mellom *kino* og *film*. Der begrepet filmopplevelse innen filmvitenskapelige studier i hovedsak anvendes om tekstlige og estetiske forbindelser knyttet til et (ofte konstruert)

---

<sup>11</sup> Se for eksempel Fallenius, Peder (2003) Gray, Richard (1996) Hänsel, Sylviane (1995), Naylor, David (1981) Atwell, David (1980) og Hall, Ben ([1961] 1987).

tilskuerbilde, kan kinoopplevelse dekke flere av de ulike aspektene knyttet til *det som oppleves i en kino*. Det kan hevdes at der filmopplevelsen domineres av den optiske sansingen, er det i kinoopplevelsen den haptiske sansingen, som ved sin nærhetsrelasjon til situasjonen, er dominerende.<sup>12</sup> Med begrepet kinoopplevelse favnes både den stedlige konteksten, den sosiale møteplassen og det tradisjonelle fokuset på relasjonen filmtekst/tilskuer som har dominert filmvitenskapen. Mitt utgangspunkt er at kinoens romlige utfoldelse også avspeiler den kulturelle praksis som har omgitt kinoen.

To investigate the complexity of the concept of *aesthetic experience* in relation to architecture, the focus needs to be directed towards the actual encounter with the architectural object, dependent as it is on the particular situation in which it takes place (Dahlin 2002:5).

En bygning er altså både en integrert del av samfunnet som omgir den, samtidig som bygningen selv er et kulturelt og estetisk uttrykk. Samtidig som kinoens romlige, fysiske utforming utgjør et sentralt og regulerende element i kinobesøket, så påvirkes det i stor grad også av andre faktorer

Det andre området som åpner for en større innsikt i kinoopplevelser og publikumspraksiser, er kinoenes vekslende rutiner i utformingen av sitt program. Studier av kinoens programpraksis fokuserer på hvordan hele kinoopplevelsen arter seg. Både hva som blir vist, sammensetningen av filmer, bruk av musikk og andre elementer i forestillingen. Andrea Haller påpeker at mange forskere har basert sine argumenter om filmpublikum på studier av enkeltstående filmer, men hun argumenterer for at det å analysere kinoens program er en langt bedre måte for å speile korrelasjonene mellom film og publikum i deres totale rekkevidde, i stedet for å begrense seg til for eksempel løsevne, enkeltstående begivenheter eller å se på filmproduksjonen i et enkelt land (Haller 2005).

Ulike programpraksiser spiller også på de rene bransjemessige forutsetningene for kinodrift, så som kapitaltilgang, eierskapsorganisering og andre regulatoriske

---

<sup>12</sup> Skillet mellom optisk og haptisk sansing er hentet fra Walter Benjamin (1991). Den haptiske sansingen er motsatsen til optisk sansing. Der det haptiske er fysisk og inviterer til berøring, er det optiske rent visuelt og innbyr snarer til ettertanke og kontemplasjon. Benjamin skriver om det haptiske i tilknytning til både filmen og arkitekturen, hvor han finner at den haptiske og taktile sansingen er tilstede her. Arkitekturen så vel som filmen har en ren visuell optisk dimensjon, men det fysiske, praktiske nærværet dominerer.

bestemmelser. Vi er da inne på det tredje området som her er skissert. Det fysiske stedet, de ulike programpraksiser og bransjemessige forutsetninger er valgt som gjennomgående perspektiver i denne framstillingen. Selve kinolokalet og programpraksisene utgjør sentrale komponenter i offentlighetens møte med kinoen, så vel som kinoens selvpresentasjon. Ved å studere dem kan vi konkretisere kinoens framvekst og endringer i dens etableringsfase. Denne utviklingen må også ses i lys av de bransjemessige forutsetningene. Eierforhold, kapitaltilgang og politiske og sosiale betingelser vil igjen bidra til å forklare denne utviklingen. Det vil vekselvis trekkes inn teorier og begreper som tilhører ulike disipliner som arkitekturhistorie og samfunnsvitenskapene. Med denne avhandlingens ønske om å løfte kinoen fram innenfor den norske filmvitenskapelige tradisjonen, og samtidig sette den i en samfunnsmessig kontekst kan den også leses som et svar på Buscombes ønske om en (film-)vitenskapelig, historisk framstilling. Dette innebærer imidlertid en interdisiplinær tverrfaglighet i forståelsen av kinoen som kulturell form og institusjon.

### **Kinohistorie internasjonalt**

Studier av kinoens sosiale og kulturelle rolle har fra slutten av 1980-tallet hatt en blomstrende vekst, og det er fremfor alt amerikanske bidrag som har gått i tet. Disse arbeidene har en ulik sammensetning og vektlegging av geografiske, økonomiske, demografiske, sosiale og kulturelle forhold, oftest omhandler de mindre, lokale forhold over et tidsspenn fra et par år til flere tiår.

Kathy Peiss har med utgangspunkt i demografiske og sosiale forhold beskrevet den nye kulturen som vokste fram blant unge, ugifte arbeidende kvinner i amerikanske storbyer tidlig på 1900-tallet. Omgangen foregikk i heterososiale miljøer utenfor familien og den hjemlige sfæren. Kinoen var en sentral møteplass i disse miljøene både fordi det var en billig forlystelse og fordi kinoen kunne framvise bilder av ”nye” kvinnetyper som dette publikummet relaterte til, ifølge Peiss (1986). Innvandringen og tilflyttingen til de store byene skapte nye sosiale miljøer med utvidede muligheter i en potensielt alternativ offentlighet.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Denne nye offentligheten var likevel preget av kjønnsespesifikke normer og bevegelsesfrihet. Friheten ble for kvinner blant annet begrenset ved at de tjente betydelig mindre enn mennene. En ”invitasjonskultur” der kvinner ble

Peiss' studie var et viktig utgangspunkt for Miriam Hansens historiske framstilling av "spectatorship" eller tilskuerposisjoner med utspring i kinoen som ny offentlig arena (Hansen 1990, 1991). Det aller viktigste aspektet ved Hansens arbeid er at hun med dette løfter studiet av film vekk fra den tekstmære orienteringen og over på konteksten. Denne konteksten omfatter både kinoen som et sosialt rom, samt en forankring av kinobesøket i en større sosial erfaring knyttet til et bestemt historisk nedslagspunkt. Hun tar utgangspunkt i Manhattans Lower East Side og bydelens arbeidermiljø med innvandrere og kvinner omkring forrige århundreskifte. Resonnementene i Hansens bok bygger i hovedsak på andres forskningsresultater hvorav Charles Mussers arbeider om framveksten av den tidlige amerikanske filmen og filmindustrien utgjør et annet sentralt støttepunkt (Musser 1990, 1991a, 1991b). Musser viser blant annet at de tidlige filmfremvisningene var lite standardiserte og at det var opptil den enkelte maskinist eller kinobestyrer å forme selve forestillingen i valg av lokale, elementer som skulle inngå, rekkefølge og andre effekter som musikk eller tale i selve presentasjonen. Hansens tilskuerteori tar videre utgangspunkt i Negt, Kluge og Habermas' offentlighetsteorier, og deres bidrag danner basis i utformingen av en idé om autonome tilskuerposisjoner som i denne spesifikke periodens filmfremvisninger trosset massekulturell standardisering. Et kinobesøk tilbød et potensial for en selvstendig og alternativ erfaringshorisont for enkelte sosiale grupper, sier hun (1991:17).

Gregory Waller har delvis utfordret Hansens idé om kinoen som en alternativ offentlighet for bestemte sosiale grupper. Waller studerer i boken *Main Street Amusements* lokale forhold i byen Lexington, Kentucky i perioden 1896 til 1930 (Waller 1995). Hansens teori legger implisitt storbyens demografiske flora som forutsetning for at ulike alternative offentligheter i det hele tatt skal kunne finne rom. I Lexington var "the opera house" et samlingspunkt for så vel konvensjonelt teater som varieté og annen sceneunderholdning. Filmvisninger på "the opera house" foregikk parallelt med at film inngikk i markedsunderholdning, gatefester og lignende. Etableringen av de tidligste kinoene var også knyttet til byens hovedgate, sammen med et økende utbud av andre kommersielle underholdningsformer. Kinoenes plassering

---

invitert med av menn utviklet seg, preget av et vekselspill hvor det å bli påspandert implisitt betød forventing om seksuell motprestasjon.



midt i byens sentrum, side om side med rådhus og banker, indikerer et annet publikum og en annen kulturell status enn bydelskinoene på Manhattans Lower East Side. Mens europeisk innvandring satte sitt preg på storbyene New York og Chicago, var ikke dette merkbart i sørstatsbyer som Lexington. Her var det raseskillet mer fremtredende enn klasseskillet ifølge Waller. I Kathryn Fullers bok *At The Picture Show* finner vi et tredje perspektiv (2001). I denne boken følger Fuller blant annet de omreisende kinoselskapene som gjestet i småbyene i New England, og hun finner at disse selskapene fulgte praksiser fra andre omreisende underholdningsartister og -formater, og slik bygget man opp og formet et publikum basert på "their [...] desires to see novel yet not-too-controversial film subjects" (2001:27). Publikums vedvarende interesse ga grobunn for de faste kinoene som raskt vokste fram i småbyene.

Fifteen years spent securing the loyalty of small-town and urban middle-class audiences began paying off for the movie industry in the late 19010s and 1920s. The urban middle-class family eventually provided the ideal model for its audience, and the big-city picture palaces arose to cement the attraction (Fuller 2001:197).

Hansen, Fuller og Waller har det til felles at de vektlegger sosiale og kulturelle faktorer i framstillingen av etableringen av film som kommersiell underholdning. Samtidig tegner de ulike bilder av hvordan disse faktorene er i virksomhet. Mens Waller legger vekt på rase og etnisitet, er det først og fremst sosial klasse og kjønn som definerer Hansens alternative offentlighet. Fuller antyder på sin side at religiøse og geografiske forutsetninger var mer avgjørende enn rase, kjønn og klasse. I en artikkel fra 2006 diskuterer Robert C. Allen disse tre bidragene opp mot egen forskning på kinoer i småbyer i North Carolina. Allen framholder "the local opera house" i sydstatens småsteder som byens eneste samlingspunkt, og han påpeker den nære forbindelsen mellom byens ledersjikt og den folkelige, kommersielle underholdningens karakter: "[...] it typically was not only constructed by the town's political authorities, it frequently was a part of the same structure that housed the town's executive and judicial operations" hevder han (2006:68). Ifølge Allen er det viktig at filmhistorikere med interesse for de amerikanske sydstatene vier rasesegregering og afroamerikanske erfaring oppmerksomhet. Allen stiller seg på linje med Waller ved å hevde at rase trer fram som et hovedskille i den kulturelle erfaringen som blant annet angår kinoen. Den

amerikanske forskningen betrakter sosiale og kulturelle forhold knyttet særlig til programpraksis og resepsjon hvor klasse, kjønn og etnisitet er styrende faktorer. Det store spørsmålet er hvorvidt den kulturelle erfaringen som kinoen tilbød skjedde i forlengelsen av andre etablerte omgangsformer, slik Waller, Allen og Fuller hevder, eller om kinoen hadde kapasitet til å tilby potensielt nye, alternative offentligheter slik Hansen mener.

*The History of Moviegoing, Exhibition, and Reception*, forkortet til HOMER-prosjektet ble etablert i 2004. Prosjektet er et internasjonalt nettverk med filmforskere fra blant annet USA, England, Nederland og Australia som har interesse for ulike sider av kinohistorien<sup>14</sup>. Noen av prosjektene under HOMER-paraplyen er knyttet til europeiske forhold: *The London Project* fokuserer på den tidlige bransjehistorien i byen fra 1894 fra til 1. verdenskrig.<sup>15</sup> *Film in the Netherlands from 1896* er utviklet som en database med fire ulike datasett med informasjon om filmer, kinoer, selskaper og personer. Disse dataene kan danne grunnlag for analyser av nettverk og bransjemønstre.<sup>16</sup> Universitetene i Ghent og Antwerpen samarbeider også om en studie av den sosiale funksjonen som filmvisning og -konsumpsjon i Flandern har hatt fra 1895 til 2004 med spesiell vekt på interaksjonen mellom film og modernitet og urbanisering. Prosjektet er kalt *The Enlightened City*.<sup>17</sup> Blant annet med utgangspunkt i disse prosjektene har det utkommet to antologier: *Explorations i New Cinema History. Approaches and Case Studies* i 2011 og *Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History* i 2012. Førstnevnte fokuserer på sirkulasjon og konsum av film og undersøker selve kinoen som et sted for sosial og kulturell utveksling. Sistnevnte antologi studerer hvordan ”[...] cinema’s modernity has been debated in every centre of Europe in ways which reflect local imprints on modernism and modernity” (op.cit: 6). En av bidragsyterne i antologien er svenske Åsa Jernudd. Hun publiserte i 2007 avhandlingen *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897-1908*. Med utgangspunkt i den amerikanske forskningstradisjonen stiller hun spørsmål om hvilken

---

<sup>14</sup> Om HOMER-prosjektet: <http://homerproject.blogs.wm.edu/> [sist besøkt 22. januar 2012]

<sup>15</sup> The London Project <http://www.bfi.ac.uk/projects/bbklondon.htm> [sist besøkt 22. januar 2012]

<sup>16</sup> Databasen til *Film in the Netherlands fra 1896* [sist besøkt 22. januar 2012] <http://www.cinemacontext.nl/cgi/b/bib/bib-idx?c=cccfilm:sid=749c2b32a8f89dcf6a729e61f636d264;tpl=index.tpl;lang=nb>

<sup>17</sup> Om The Enlightened City. [http://www.ua.ac.be/main.aspx?c=\\*CWONZ&n=39392&ct=40094&e=90562](http://www.ua.ac.be/main.aspx?c=*CWONZ&n=39392&ct=40094&e=90562) [sist besøkt 22. januar 2012]

plass og hvilken rolle film og kino hadde i det lokale forlystelsesutbudet i Örebro. Hun undersøker videre om denne rollen kunne utgjøre en potensielt alternativ offentlighet, eller om byens størrelse, demografi og foreningsliv for øvrig innbød til en sosialt integrert kinokultur (2007:33). Jernudd finner at mediet implementeres med tett forbindelse til foreningslivet, og da spesielt arbeiderbevegelsens organisasjoner. Arbeiderforeningene bød i andre henseende på en motkultur eller en alternativ offentlighet, hvor samlinger på fritiden var viktige i dannelsen av en politisk identitet. Imidlertid inngikk ikke kinokulturen i denne.

Till skillnad från Hansens historiska åskådare av en ny kommersiell nöjeskultur, vilka tog avstånd från den finkulturella tradition som i decennier hade dominerat amerikansk kultur och som talade till och för "bildning", vädjade filmvisningarna i Örebro till en publik som samtidigt hade införlivat bildningsidealet i sin skönsamhetskultur och hade för vana att låta sig roas i en mer folklig nöjesträdion (Jernudd 2007:167).

Også Pelle Snickars' avhandling *Svensk film och visuell masskultur 1900* fra 2001 argumenterer for at filmmediet ble introdusert og betraktet som et visuelt medium på linje med mange andre. Snickars anvender geografiske og topografiske reproduksjoner i ulike medier, som postkort, panorama, skioptikonforedrag, stereobilder og film, og skildrer gjennom dette materialet hvordan filmmediet oppfylte og forsterket samtidens ønske om virtuelle reiser, om det å se verden representert. Samtidig grep filmmediet til de etablerte representasjonene når motivkrets ble valgt, i komposisjon og beskjæring, så vel som i distribusjon og presentasjon.

Tidens masskultur förmedlade händelser medierade genom olika nöjesinstanser som visuell underhållning, och även den tidiga icke-fiktiva filmens dokumentära avbildande av verkligheten betraktades initialt som ett slags underhållning. Att den dokumentära filmproduktionen emellanåt baserade sig på bildstrategier och konventioner hämtade från den spektakulärt orienterade illustrerade pressen, skall därför inte förvåna (Snickars 2001:154).

I begynnelsen av 1900-tallet sto opplysnings- og dannelsesidealene sterkt i resepsjonen av visuelle massemedier, noe som blant annet førte til en fremheving av aktualitetsfilmene på kinorepertoarene i denne perioden, ifølge Snickars.

I forskning om den tidlige kinohistorien i vårt naboland står Rune Waldekranz' avhandling fra 1969 i en særstilling. Denne avhandlingen kartlegger utviklingen av

svensk kino- og filmkultur i pionérperioden fra 1896 til 1906 og er blitt et referanseverk for svensk forskning på området. Avhandlingen foregrep også de retningene som innen filmforskningen har interessert seg for den tidlige filmens kulturelle og sosiale former og vilkår med flere tiår (Widding 2006). Waldekranz kartla blant annet forskjeller mellom de store byene og landsbygda. Ifølge denne kartleggingen var landsbygda flere år senere ute med å få mediet introdusert, men det ble desto viktigere i å binde sammen bygdene med verden omkring. Det var videre ”genom kringresande filmförevisare som den svenska allmänheten blev förtrogen med det nya bildmediet” sier han (Waldekranz gjengitt i Jernudd 2007:30).

I disse svenske arbeidene later det altså til at forskningen i hovedsak finner støtte for at filmmidiet introduseres og fortolkes innenfor rammen av et eksisterende fornøylesliv. Filmen og den senere kinokulturen tilbyr i mindre grad en potensielt alternativ offentlighet, men opererer i forlengelsen av eksisterende kulturelle og sosiale normer og erfaringer.

### **Hjemlige forhold**

*Det store tivoli* (Evensmo 1992), *Kinoens mørke, fjernsynets lys* (Dahl et al. 1996) og *Norsk mediehistorie* (Dahl og Bastiansen, 2003) er å betrakte som standardverkene i en mediehistorisk framstilling av norske forhold. Disse bøkene inneholder historiske framstillinger av norsk filmproduksjon og teknologisk utvikling, bransjeorganisering og enkeltpersoners bidrag i den norske film- og kinobransjen. Innenfor den hjemlige filmhistorieforskningen mangler kartlegginger lik Waldekranz’ behandling av svensk pionértid eller større studier av den tidlige filmens inntreden etter amerikansk eller svensk modell. I Norge har interessen for kinohistorie vært relativt marginal, og i all hovedsak har framstillinger av pionérperioden vært knyttet til forhold i de største byene, og hatt en underordnet posisjon i historiske beretninger med et større spenn.

Sigrud Evensmos bok *Det store tivoli* ble første gang utgitt i 1967, og den ble skrevet på oppdrag av Kommunale kinematografers landsforbund som ønsket en bred framstilling av den norske filmhistorien i anledning sitt 50 års jubileum. Evensmos bok er blitt kalt ”vår bibel”, en karakteristikk som forteller noe om den framskutte

plasseringen som boken har fått i den norske filmhistoriografien.<sup>18</sup> Evensmo (1912-1978) var journalist i arbeiderpressen, og en av etterkrigstidens mest leste forfattere. Evensmo arbeidet også som filmsensor og skrev flere filmmanus. Han er beskrevet som "[...] et menneske med sterke meninger og følelser. Han var prinsippfast og kampvillig. Men mange mente at han ofte hadde lett for å se bort fra altfor mange relevante og faktiske forhold som kunne rokke ved hans eget grunnsyn".<sup>19</sup> Evensmos framstilling av den norske filmhistorien er sterkt preget av hans radikale grunnholdning, og dette får blant annet betydning for hans framstilling av den tidligste perioden mens kinodriften fortsatt var privat og den påfølgende kommunale overtakelsen av kinoene. I motsetning til både svenske og amerikanske arbeider som hevder at filmmediets introduksjon må ses i forlengelsen av eksisterende sosial og kulturell erfaringshorisont, insisterer Evensmo på at filmen i Norge ble introdusert som et "et gjøkegg i et fremmed rede" (Evensmo 1992:21). Han setter opp en implisitt binær opposisjon mellom privat eierskap som drevet av sosialt uansvarlig spekulasjon og kommunal drift med et sosialt og kulturelt ansvarlig ideal. I dette landskapet gravde de private kinointeressentene sin egen grav ved i for liten grad å satse på en nasjonal filmproduksjon, hevder Evensmo (1992:70). I stedet viste de sensasjonspregede programmer fra utlandet. Da den store moraloffensiven skyllet inn over filmmediet i hele den vestlige verden omkring 1910 satt norske kinoiere på sitt lønnkammer og skammet seg, mente Evensmo (1992:68). Denne dårlige samvittigheten skal ha vært årsak til at kinoeierne framsto som passive i moraldebatten så vel som i de påfølgende diskusjonene som endte med lovreguleringen hvor de private interessene mistet eierskap over kinoene. "Kinoeierne var ikke bare på defensiven, de lå så lavt i terrenget at de sent ble klar over arten og omfanget av faren som truet" (1992:71). *Det store tivoli* har vært sentral i byggingen av en nasjonal mytologi om Norge som et annerledesland i filmsammenheng.

"Levende bilder i Norge" var et forskningsprosjekt som ble gjennomført i første halvdel av 1990-tallet. Prosjektet samlet så å si hele det norske medievitenskapelige forskningsmiljøet og resulterte i en generell oppbygging og utvikling av det film- og fjernsynshistoriske forskningsfeltet. Prosjektet publiserte resultater forløpende gjennom

---

<sup>18</sup> Karakteristikken gis av Gunnar Iversen i artikkelen "Mitt fademord" publisert i Rushprint, 14.november 2011 (<http://rushprint.no/2011/11/mitt-fademord/> lest 15.november 2011)

<sup>19</sup> Artikkel av Rediar Hirsti i Norsk Biografisk leksikon ([http://snl.no/nbl\\_biografi/Sigurd\\_Evensmo/utdypning](http://snl.no/nbl_biografi/Sigurd_Evensmo/utdypning) lest 2.juli 2011).

en egen skriftserie som i sin tur munnet ut i bokverket *Kinoens mørke, fjernsynets lys* (Dahl et al. 1996). Skriftserien, for øvrig med samme tittel som forskningsprosjektet, inneholder flere artikler og delstudier som angår den tidlige kinohistorien. Tine Kjær og Marianne Drag gjennomførte lokale studier av kinoetableringer i henholdsvis Sandefjord og Kongsberg (Drag 1992, Kjær 1992). Gunnar Iversen foretok en nyskriving av den norske pionertidens filmkultur og filmproduksjon (Iversen 1993). I Bergen ble det samlet inn tidlige kinominner, og Leif Ove Larsen diskuterer bruken av minnemateriale i historiske resepsjonsstudier i en artikkel fra 1991. Bergen er også tema for en hovedfagsoppgave i historie som studerer kinohistorie i byen før 1920 (Karlsen 1994). I enkelte av disse bidragene kan vi se en implisitt utfordring av Evensmos gjøkeggmetafor. Både Drag og Karlsen understreker at kinematografen var en viktig komponent i henholdsvis Kongsberg og Bergens kulturliv, og særlig for Bergens vedkommende må dens funksjon forstås i forlengelsen av etablerte forlystelsestilbud (Drag 1992:65, Karlsen 1994: 98f). Også Iversens artikkel understreker at "Filmen inkorporerte [...] langt på vei de eldre [billed]formenes innhold, og førte videre en århundre lang projiseringstradisjon" (Iversen 1993:159).<sup>20</sup> Disse bidragene til tross, resirkulerer prosjektets hovedpublikasjon *Kinoens mørke, fjernsynets lys* mange av Evensmos oppfatninger om det private kinoeierskapet. Boken karakteriserer kinoeierne som "passive tilskuere" med et "blekt forsvar" i møte med forslaget til kinoloven av 1913. "[...] de framstilte det som om kinodriften så vidt bar seg, og de klarte heller ikke formulere prinsipielle innvendinger mot noen deler av lovforslaget. Sånn sett var nederlaget de kom til å lide fullt ut fortjent" (Dahl et al. 1996: 62f). Lignende påstander finner vi også hos Nistad som hevder at kinosjefene ikke holdt mål under moralkampen som raste tidlig på 1910-tallet (Nistad 2002:51). Som denne framstillingen viser er enkelte av Evensmos karakteristikk og framstillinger imøtegått i nyere arbeider. Likevel er hovedlinjene i hans argumentasjon snarere blitt reproduisert enn revidert i senere arbeider.

Ove Solums avhandling *Helt og skurk, om den kommunale film- og kinoinstitusjonens etablering i Norge* fra 2004 er den som kanskje i størst grad har utfordret og nyansert arven fra Evensmo hva gjelder framstillingen av den tidlige

---

<sup>20</sup> Disse perspektivene utdypes også i en senere artikkel om hvordan vyestetikken fra panorama- og dioramatradisjonen videreføres i aktualitetsfilmen (Iversen 2003).

filmens vilkår i Norge. I avhandlingen undersøkes bakgrunnen for at man i Norge organiserte film- og kinoinstitusjonen på en måte som skiller seg fra øvrige land. Solums fokus ligger på selve kommunaliseringsprosessen, men han beskriver også hvordan filmen innledningsvis plasserer seg innen tivoli- og varietétradisjonen i hovedstaden. Implisitt i Solums framstilling ligger det at filmmediet i Norge de aller første årene ikke skiller seg vesentlig fra andre land, og slik sett ikke bærer tegn på den særnorske kinomodellen som skulle følge (Solum 2004:56-77). Han framhever sammensatte årsaker til at det i Norge ble innført et kommunalt kinomonopol. En av de viktigste faktorene for dette spesielle utfallet ligger i de politiske styringsstrukturene, i den særnorske ”prioriteringen av den lokale makt” som blir uttrykt gjennom formannskapslovene og det kommunale selvstyret (2004:343). Solum flytter dermed oppmerksomheten over til trekk ved det politiske systemet og utviklingen i årene etter unionsoppløsningen, framfor å forklare kommunaliseringen med særnorske forhold internt i kino- og filmbransjen.

### **Å jobbe med historie**

Innenfor filmvitenskapens historiografiske skille mellom teoretikere og empirikere, har jeg plassert avhandlingen innenfor den empiriske tradisjonen. ”Many contemporary historians (both empiristic and otherwise) would argue that the ’common sense’ legacy of the nineteenth-century empiristic history is not so much ’wrong’ as it is simplistic”, skriver Allen og Gomery (1985:7). Alle kilder er kilder til noe, og det historiske arbeidet består ikke i å skulle finne fortiden, men i å (re)konstruere den, ikke som den var, men som den *er* for historikeren. Det heuristiske og kildekritiske nivået i arbeidet er avgjørende for å unngå en historieskrivning som preges av en forenklet framstilling av ulike saksforhold. Som Jan Anders Diesen påpeker: ”Filmhistorikere skal ikke være bindestrek-historikere. De skal være historikere med samme kildekrav som ’skikkelige’ historikere” (Diesen 2001:178). I det videre beskriver og drøfter jeg avhandlingens utvalg og gjør rede for kildebruk og historiografiske vurderinger.

#### *Utvalg*

Alle steder hvor det har vært en kino, ligger det historier. Utvalget av eksempler til avhandlingen var en av de første utfordringene. Det sto tidlig klart for meg at en av

landets store byer, samt et lite utvalg av land- eller mindre bykommuner burde inkluderes. Det var også avgjørende at mer ruralt pregede kommuner skulle komme fra samme region, for om mulig å spore ulike utviklingslinjer innen samme område. Som blant annet Jernudd påpeker, har den norske forskningen på dette feltet så og si utelukkende foregått rundt forholdene i byene (2007:158). Med tanke på Allens påpekning av en forskjelligartet inntreden og utbredelse av mediet på ulike steder, medfører det noe ensidige byfokus en mangel i norsk sammenheng. Årsaken til at valget falt på Oslo, Hamar og Elverum er at disse stedene for det første fyller mine demografiske utvalgsriterier.

I tabellen nedenfor viser jeg befolkningsveksten i de tre kommunene i det gjeldende tidsrommet, samt deres samlede areal som igjen sier noe om stedets art. Som vi ser hadde Elverum i 1920 et areal på over 1 300 kvadratkilometer, mens Hamars areal utgjør drøyt én kvadratkilometer. Dette forteller at samtidig som Elverum samlede befolkning er et større antall, så er fortetningen langt større i ”småbyen” Hamar.

Kommune	Folketall 1900	Folketall 1910	Folketall 1920	Samlet areal km2 pr 1920
Kristiania	227 626	241 834	258 483	16.29
Hamar	6 046	6 104	6 406	1.12
Elverum	8 734	10 065	11 219	1 303.98

Fig. 1.1: Folketall 1900 – 1920 (kilde: Statistisk sentralbyrå)

Videre var det forlokkende at både Hamar og Elverum var så å si ubeskrevne blad i norsk filmhistorisk sammenheng, og Gomery og Allens ”grav der du står”- prinsipp fra 1985 var medvirkende i valget. Oslo er karakterisert som et sentrum og en pådriver i utviklingen av næringslivet generelt i perioden, og innen utviklingen av filmbransjen spesielt (Evensmo 1992, Kjelstadli 1990). Slik sett måtte avhandlingen på et eller annet nivå måttet forholde seg til faktorer tilknyttet hovedstaden. Dessuten var også pragmatiske vurderinger, med hensyn til for eksempel tilgangen på mulig kildemateriale og avhandlingens relevans og forankring i hjemmeinstitusjonen, med i beslutningen.



I avgrensingen av eksempelutvalget innenfor hvert av disse tre stedene, har jeg valgt å vektlegge særlig tre kinoer i Hamar- og Elverumsområdet, men samtlige fem kinoer i området behandles. Til sammenligning opptrer mer enn fem ganger så mange kinoer i materialet fra Oslo, og her har det vært nødvendig å gjøre en skarpere avgrensing. For 1910 har jeg gjort et utvalg på tre kinoer, en av disse var i drift frem til april 1925 mens de to øvrige var nedlagt. Disse to blir erstattet med to nye eksempler. Jeg har her forsøkt å dra inn eksempler som synes både representative og formative for perioden og for dens utvikling. Også for Oslos vedkommende omtales samtlige kinoer, men hovedeksempelene vies en grundigere behandling. Kildetilfanget for de ulike kinobyggene er imidlertid svært ulikt. Dette medfører problemer i gjennomføringen av en analyse basert på komparativ empiri, både innenfor hvert av eksemplene, og i en sammenligning mellom dem. For 1910 finnes for eksempel ingen tegninger over lokalene, og øvrige kilder om interiøret er både sparsommelige og sprikende. Imidlertid har det vært mulig å framskaffe relativt fullstendig informasjon om antallet kinoer, deres beliggenhet samt opplysninger om området kinoene etablerte seg i. Videre er de forskjellige kinoenes navn fullstendige, samt enkelte opplysninger om fasadeutforming. For 1925 er materialet rikere, men også her mangler for eksempel interiørdetaljer og enkelte av arkitekttegningene er ufullstendige.

Tidsmessig er avhandlingen konsentrert omkring årstallene 1910 og 1925. Dette valget begrunnes i flere forhold. Årene omkring 1910 beskrives både i norsk og internasjonal litteratur som en filmhistorisk brytningstid, en tid hvor den fortellende filmen begynner sin virkelige fremgang samtidig som en moraloffensiv settes inn mot det nye mediet. Framstillinger av selve bransjeutviklingen varierer, fra beskrivelser av en svak og amatørmessig organisering i Norge, til en sterk og framgangsrik bransje i andre land. Innen 1925 hadde bransjeorganiseringsen i Norge skilt lag med utviklingen i andre land ved at kommunene overtok kinodriften, og med opprettelsen av Oslo kommunale kinematografer fra 1. januar 1926 var et kommunalt kinoeierskap så å si monopolisert i Norge. Kinobygningens utforming fant i årene 1910 til 1925 en tydeligere form. Beskrivelser av programformatene har i både i Norge og internasjonalt fokusert på den tidligste perioden. Derfor har det vært mulig å sammenligne egne funn i programpolitikken for 1910 med andre undersøkelser (Drag 1992, Karlsen 1994). Det er

gjennomført færre studier av programmer og repertoarpraksiser på slutten av stumfilmperioden, så min egen undersøkelse av programmer i 1925 er sett opp mot mer generelle studier av 1920-tallets filmer og kulturelle kontekst (se for eksempel Myrstad 1995 og Gustafsson 2007).

### *Avhandlingens kilder*

Evensmo (1992), Disen (1997), Nistad (2002) og de ulike kommunale jubileumsberetningene (for eksempel Norstrøm 1968 og OK 1951, 1966 og 1976) har det til felles at de er skrevet på oppdrag av bransjeaktører og i enkelte tilfeller med medvirkning fra aktørene selv. Imidlertid har denne oppdragslitteraturen kildekritiske implikasjoner, da bruken av den historiske framstillingen i disse arbeidene *kan* stå i fare for å ta farge av opphavssituasjonen. Også uavhengig av slike faktorer kan forfatteren skrive utfra en bestemt intensjon (Olden-Jørgensen 2001:58f).

Ole Disens framstilling av filmdistributørens historie (1997) har vært et nyttig bidrag for en oversikt over kinoaktørene forut for kommunenes overtakelse på midten og slutten av 1910-tallet. Imidlertid er Disens bok sparsommelig med kildehenvisningene, hvilket gjør den vanskelig å etterprøve. *Det magiske rommet* (Nistad 2002) er skrevet på oppdrag av Norske kinosjefers forbund, og omtaler flere forhold og bransjepionerer også utenfor de store byene. Også jubileumsberetninger og lokalhistoriske arbeider om kinodriften i de tre kommunene har gitt nyttig informasjon om enkelte hendelser, tidligere kjente tidslinjer og personer. I tillegg kan disse arbeidene inneholde performative aspekter som viser til tendenser i form av opp- og nedprioriteringer, politisk dagsorden og ideologiske aspekter.

Petter Stensby (1986a, 1986b, 1993) og Elin Siggeruds (2007) undersøkelser av Oslos kinoarkitektur har bidratt til en første innsikt i og oversikt over hovedstadens tidlige kinoer. Siggeruds hovedfagsarbeid ligger innenfor en arkitektur- og kunsthistorisk diskurs, men søker tidvis å forklare arkitekturmessige utviklingstrekk utfra kino- og filmhistoriske forhold.

Alle de overnevnte arbeidene faller inn under kategorien sekundære kilder, det vil si at de gjengir og fortolker andre, eksisterende kilder. En primær kilde kan defineres som en kilde som ikke bygger på en annen bevart kilde, og som ligger nære i tid til de

hendelser som beskrives. Mange av de lokalhistoriske arbeidene nytter kildene til beretninger, for å bruke Erslevs klassiske system for historisk kildekritikk (Erslev 1911). Lokalhistoriske arbeider fyller sjelden krav til etterprøvbarhet med hensyn til for eksempel kildegjengivelser, og de bygger ofte på tidligere utsagn og framstillinger som gir framstillingene en performativ og normativ slagside, historien presenteres slik man *ønsker* at den var. Samtidig er de tendensene som er immanente i denne typen kilder, interessante i seg selv ved at de forteller noe om holdninger og oppfatninger til temaet på et gitt tidspunkt (Olden-Jørgensen 2001:75). Sekundære kilder har derfor størst verdi når de ses opp mot det primære kildenivået. I denne avhandlingen gjelder dette i første rekke arkivsök.

”Næringsvirksomhet er et sort hull i våre arkiver”, var det nedslående svaret fra en av arkivarene ved Oslo byarkiv da jeg presenterete min liste med spørsmål i en tidlig fase av dette prosjektet. Å påstå at det eksisterer et rikt materiale for kinodrift i den førkommunale perioden ville være en overdrivelse. Kildematerialet er vilkårlig og svært mangelfullt. De forskjellige kommunene har erfaringsmessig hatt en svært ulik og varierende arkivpraksis, og i tillegg kommer faktorer som for eksempel at store deler av Elverum kommunens arkiv ble totalt ødelagt da byen ble bombet i april dagene 1940.<sup>21</sup> Slik sett har det vært en utfordring å framskaffe relevant kildemateriale på det primære nivået vedrørende kinoenes virksomhet, enten det dreide seg om kinoer i privat eie, eller om kinodriften var kommunalisert. Dette har selvsagt medført metodiske utfordringer, for eksempel i komparasjoner i utviklingen av kinobyggene, hvor det i mappen med dokumenter og tegninger fra byggesakene har manglet forskjellige opplysninger, og manglene har variert fra kommune til kommune. Jeg har valgt å gjennomføre denne delen av prosjektet på bakgrunn av det kildematerialet som det har lyktes å framskaffe, og heller ta nødvendige forbehold i konklusjonene.

Offentlige arkiver som har vært benyttet for å belyse saksforhold er Oslo byarkiv, som har ansvaret for arkivet etter Oslo kommunale kinematografer, samt kommunens branntakstarkiv, foruten adressebøker og annet relevant materiale med hensyn til å tilegne kunnskap om kinolokalenes utforming og drift. Også arkivet i

---

<sup>21</sup> Det var først med kommuneloven av 25.september1992 at departementet fikk anledning til å gi regler om behandling, oppbevaring, ordning og tilsyn med kommunene sine arkiv.

Bygningsetaten i Oslo kommune har inneholdt viktig informasjon. Fylkesarkivet for Hedmark og Oppland, samt arkivene i Hamar og Elverum kommune er benyttet. Elverum hadde en egen bygningskommisjon fram til 1949, og bygningskommisjonens protokoller var arkivert i et lokale som ikke ble truffet av tyske bomber i 1940. En del byggesaker fra Elverum før 2. verdenskrig er derfor fortsatt bevart. En annen sentral kilde har vært Folketellingene fra 1910 som ble offentliggjort i desember 2010. Folketellingene har gjort det mulig å kontrollere opplysninger om forhold og enkeltpersoner som både tidligere er kjente i filmhistorien, samt undersøke nye navn knyttet til kinodrift. Videre bidrar folketellingene til å skaffe bedre oversikt over samtlige personer registrert med yrkestilknytning til bransjen, så vel som tellingens eiendomsregister med informasjon om bygningers bruk.

En viktig primærkilde, som også gir normative innsikter, er arkivet etter Jens Christian Gundersen som er oppbevart på Nasjonalbiblioteket. Arkivet består av 73 korrespondanse-protokoller som inneholder brev og notater skrevet av Gundersen selv, eller hans ansatte. Materialet inneholder ikke innkommende korrespondanse. Arkivet gir likevel innsikt i de private kinoaktørenes virksomhet så vel som det gir et vitnenærver i en brytningstid for bransjen. Ved siden av å omtale sider ved saksforhold som hittil har vært ubeskrevet, gir deler av materialet også kunnskap om holdninger og vurderinger i en opplevd situasjon. Jeg har gjort et utvalg i arkivet basert på de protokollene som er relevant for kinodriften i de selskapene som behandles i avhandlingen.<sup>22</sup>

Enkelte steder vises det i avhandlingen til minneberetninger. Minneberetningene ble samlet inn av Nasjonalforeningen for folkehelsen. I både 1964 og i 1981 inviterte foreningen til en landsomfattende livshistoriekonkurranse, første gang for personer født før 1900, og andre gang for personer født før 1914. Formålet var å få belyst hvordan det hverdagslige livet artet seg blant folk flest. Glomdalsmuseet i Elverum sitter på Folkehelseforeningens innsamlede minneberetninger for Hedmark. Minneberetningene for Kristiania/Oslo er ivaretatt av Institutt for kulturstudier og orientalske språk ved Universitetet i Oslo, og gjort tilgjengelig i en egen søkbar database. Minnemateriale som historisk kilde er problematisk dersom det utelukkende benyttes til å skaffe

---

<sup>22</sup> Senere i avhandlingen vil jeg gjøre rede for den omfattende virksomheten som Gundersen bedrev i kinobransjen. Gundersen-arkivets protokoller som omhandler andre deler av virksomheten, for eksempel distribusjon og produksjon, er ikke gjennomgått. Se referanselisten for total oversikt over hvilke protokoller som utgjør kildematerialet i avhandlingens fremstilling.

kunnskap om faktiske saksforhold, men minnenes faktisitet kan korrigeres opp mot andre kilder og de tilfører i stedet en opplevelsesside til saksforhold som ofte mangler en slik dimensjon. Disse avveingene har jeg tidligere drøftet inngående, men her vil minnematerialet utelukkende stå som kommentarer til enkelte saksforhold (Pedersen 2009).<sup>23</sup>

Aviser er gjennomgående betydningsfulle kilder i denne avhandlingen. Rekonstruksjonen av kinoenes program i henholdsvis 1910 og 1925 bygger utelukkende på avisenes annonser. Videre er avisenes omtaler av spesielle begivenheter, som for eksempel innvielsen av et nytt kinobygg, om framstilling av saksforhold, for eksempel knyttet til moraloffensiv og kommunaliseringsprosessen, samt for nyanser i debattinnlegg og kommentarer. For å kartlegge hendelsesforløp i enkelte perioder, er avisene brukt som grunnlag i rekonstruksjonen av disse.

Å gjennomgå samtlige aviser i det geografiske nedslagsområdet ville vært en altfor omfattende oppgave. For det første har jeg gjort et utvalg av aviser, og videre er undersøkelsen av disse i hovedsak knyttet opp til de to tidsmessige tyngdepunktene 1910 og 1925. Videre har jeg utført avgrensede søk i andre perioder, for eksempel i årene like etter 1896, samt enkeltårstall i perioden 1913 til 1920. Periodene har vært knyttet til for eksempel mediets introduksjon, moraloffensiv samt kommunaliseringen av kinobransjen og oppføring av nye kinobygg. *Østlendingen* har vært en den viktigste kilden til kinostoff fra Elverum. Avisen startet opp i 1901 i Elverum, først som venstresidens avis, men i 1921 ble den overtatt av Bondepartiet i Hedmark, og den fortsatte som organ for dette partiet. *Østerdalens avis* utkom i Elverum i årene 1911 til 1929 som høyresidens avis, og jeg har i denne avisen benyttet årgangene 1913 – 1914, samt 1917 og 1925. *Hamar Stiftstidene* ble etablert i 1866 i Hamar som en konservativ avis. Allerede i 1889 ble avisa utgitt seks dager i uken. I 1916 slo avisa seg sammen med *Oplandenes avis* (etablert 1872 som ”organ for det frisinne venstre”) og den utkom fram til 1929 under tittelen *Hamar Stiftstidene og Oplandenes avis*. Her har jeg gjennomgått årgangene fra 1896 til og med 1912, fra 1916 til og med 1920, samt 1925. ”Stiften” som avisa ble kalt på folkemunne har vært den viktigste kilden til kinostoff fra

---

<sup>23</sup> Opprinnelig var minneberetningene tiltenkt en større plass i avhandlingen, men dette ble kuttet kraftig ned da jeg besluttet å tone ned publikumsdimensjonen som et fjerde område (foruten de tre som er beholdt: Rom, repertoar og eierskap/drift).

Hamar.<sup>24</sup> *Hamar Arbeiderblad* ble etablert i 1925 som Arbeiderparti-avis i Hamar, og det er kun den første årgangen som er av relevans så her har jeg gått gjennom denne.

For Oslos del har jeg i hovedsak benyttet *Aftenposten* og *Morgenposten*, foruten *Dagbladet*, *Morgenbladet*, og *Ørebladet* for supplerende materiale. Både *Morgenbladet* og *Aftenposten* var organ for høyresiden, mens *Dagbladet* sto venstresiden nær, etter hvert med sympatier for Castbergs sosialradikale fløy (Kjeldstadli 1990:134). Borgerlige verdier og tankesett ble også formidlet gjennom *Ørebladet* og *Morgenposten*, eller *Christiania Nyheds- og Avertissements-Blad*, som sistnevnte het til å begynne med. *Morgenposten* var likevel uten en bestemt partitilknytning og hadde en bred dekning blant arbeiderklassen. Avisen gikk under navnet ”Svæarta”, og var først og fremst bærer av lokalnyheter fra hovedstaden. ”Den som holder Svæarta og har et vindu til gata, den veit alt” lød et kjent Kristiania-ordtak (op.cit.133). ”Svæarta” er den av hovedstadsavisene som synes å inneholde mest kinostoff i den tidligste perioden. Avisene i denne tiden representerte sosiale og politiske skiller i samfunnet for øvrig. Kinostoff i avisene er et mangslungent kildemateriale, og det kan ikke sies å være blant avisenes mest prioriterte stoffområder. Spørsmålet om hva som er *beretninger* og hva som er *levninger* står i denne sammenhengen sentralt. Ofte framkommer stoff som kan sies å være begge deler (Olden-Jørgensen 2001, Kjeldstadli 1997). Det dreier seg om å forstå de ulike sjangre som avismaterialet hører inn under. Kinoenes programannonser kan karakteriseres som levninger – en overlevering av planlagte, faktuelle hendelser, brakt til avisen av kinoene selv. I andre tilfeller er avisens gjengivelse å betrakte som en øyenvitneskildring og en primærkilde. Dette gjelder for eksempel for avisartikkelen som forteller om den første kinematografforestillingen i Hamar. I det historiske arbeidet har man ikke tilgang til den framførte forestillingen, eller publikums reaksjoner og oppførsel, og avisens omtale er ofte den eneste tilgangen til hendelsen. Denne stofftypen er imidlertid ikke nødvendigvis nøytralt og objektivt informerende, men uttrykk for en opplevd situasjon. Det ”nøytrale” avisstoffet kan også være vanskelig å vurdere, da dette er en periode hvor avisene er tydelige i sin ideologiske og politiske forankring. I slike tilfeller er avisene i hovedsak sekundære kilder, ved at de gjengir andre kilder. I dette materialet er det imidlertid vanskelig å undersøke primærnivået, da

---

<sup>24</sup> I 1929 fusjonerte denne avisa med *Østerdalens avis*, og blir igjen hetende *Hamar Stiftstidene*. Tretti år senere gikk også den tidligere omtalte *Hedemarken Amtstidene* inn i avisa, fra 1959 under navnet *Stiftstidene* (Høeg 1973).

andre kilder, som særlig arkivene, er mangelfulle. Aviskildene kan sammen med andre levninger benyttes for å rekonstruere noe av den, som regel langt mer omfattende, helheten som frambrakte materialet. Imidlertid bør man være forsiktig med å anvende rekonstruksjonsbegrepet ukritisk. Man kan ta forbehold ved å heller prøve "[...] å konstruere en situasjon, bygge opp bildet av en situasjon som gir mening til, kan 'redegjøre' for, de trekkene vi kan observere i den aktuelle kilden" (Kjelstadli 1997: 229).

## En leseguide

Avhandlingen inneholder ti kapitler. Etter dette første innledningskapittelet (1) følger et kapittel som jeg har kalt *Samfunn og kulturpolitisk kontekst* (2). Her gjøres det i korte trekk rede for generelle kjennetegn ved perioden 1910-1925 i de geografiske nedslagsområdene som avhandlingen omfatter. Innen de samme områdene presenteres kulturliv og populærkulturelle formater som kinoen etter hvert inngår i. Svært lite er skrevet om kinoens inntreden og utvikling i de Hedmark-regionene som avhandlingen omfatter, og jeg fant en slik introduksjon nødvendig som bakteppe for de hendelsene og faktorene som analyseres senere i avhandlingen. Dessuten gis et overblikk over de viktigste kulturpolitiske føringene på nasjonalt nivå i samme periode som påvirker rammevilkårene for kinoens stilling.

Avhandlingen har dels en kronologisk og dels en tematisk struktur. Kapittel 3 til 5 omhandler kinosituasjonen i 1910. Kapittel 3 innleder med en analyse av de tidligste kinolokalene, og kapittel 4 beskriver bransjens framvekst og organisering i årene omkring 1910. Kapittel 5 analyserer et utvalg kinoers programpraksis i 1910. Analysen for 1910 etterspør hvorvidt det finnes forklaringer i selve programpraksisene som kan kaste lys over den moraloffensiven som settes inn mot kinoene i samme periode. Kapittel 6 gjør kort rede for innføringen av kinoloven i 1913. Her framstilles særlig forhold knyttet til de private kinoeiernes strategier og hvordan loven håndteres i ulike kommuner. På bakgrunn av materiale fra de tre undersøkte områdene avsluttes kapittelet med en nylesning av noen aspekter ved kommunaliseringsprosessen. Kapittel 7 til 9 har 1925 som nedslagspunkt. På dette tidspunktet var eierskapet delt på ulike måter mellom private aksjeselskap og kommunene, og kapittel 7 gjør rede for organisering og drift etter innføringen av kommunal konsesjon på kinodriften. Kapittel 8 studerer

programpolitikken for 1925. Den blir forsøkt sett i lys av ulike eierskapsformer, det vil si om, og eventuelt på hvilken måte et privat versus kommunalt eierskap kan avleses i programpolitiske forskjeller. I kapittel 9 vender vi tilbake til kinolokalene igjen, og kapitlet tar opp kinokalenes utvikling mellom 1910 og 1925 som leder frem til kinopalassenes glansperiode. I avhandlingens siste kapittel *Komparasjoner og konklusjoner* oppsummeres avhandlingens hovedpunkter, og utviklingen i Norge ses i lys av internasjonal forskning på feltet.



# Kapittel 2:

## Samfunn og kulturpolitisk kontekst

---

Som det ble formulert i innledningskapittelet er det et overordnet utgangspunkt for avhandlingen at kinoen ses som en kompleks og foranderlig, kulturell samfunnsinstitusjon. For å forstå hvordan utviklingslinjer, endringer og spenninger i samfunnet på ulike måter måtte reflekteres eller avspeiles i kinoens virksomhet, er den samfunnsmessige konteksten av betydning. Som Olden-Jørgensen skriver: ”Jo mere man setter sig ind i fortidens materielle, sociale og åndelige forhold, desto mere får man øje for i en kilde, og jo klarere ser man. [...] Løsningen ligger ofte i konteksten, men hvilken kontekst?” (2001:55). Slike refleksjoner legitimerer en oppmerksomhet til både perioden avhandlingen ligger innenfor, samt noen spesielle sider ved nettopp de geografiske områdene som behandles. Hva kjennetegner lokalsamfunnene i det aktuelle tidsrommet? Hvilket utbud av forlystelser var det filmmediet og kinoinstitusjonen etablerte seg innenfor? Hvilke reguleringer fantes, og hvilke ble innført som følge av mediets inntreden? Disse spørsmålene står sentralt i dette kapittelet.

## Lokalsamfunnene 1910-1925

*Den delte byen* lyder undertittelen på Knut Kjeldstadli's byhistorie om Oslo for perioden 1900-1948 (1990). Undertittelen viser til skillelinjer på flere fronter. Byen var delt mellom byfolk og innflyttere. Kristiania var i sterk vekst under siste del av 1800-tallet, og ved Folketellingen i 1900 var knapt 44 prosent av innbyggerne født i byen. Svært mange av dem var barn, mens nesten 74 prosent av dem over 15 år var født utenfor byen (Kjeldstadli 1990:11). Veksten i Kristiania fortsatte utover 1900-tallet. I 1900 bodde det 227 626 i byen, og ti år senere var 241 834 personer hjemmehørende her. Kristiania var ved 1900-tallets begynnelse en svært klassesdelt by, noe som også gjenspeilet seg i de geografiske skillelinjene: ”Klart avgrensede områder trådte fram – en beste vestkant i sørvest med høye inntekter, en nestbeste vestkant i nordvest og i sentrum med inntekter noe under middels, og en østkant med lave inntekter. Kristiania var geografisk og velstandsmessig tre ulike byer” (ibid:19). Skillet mellom øst og vest var det store skillet, men også de mange bydelene hadde sin distinkte identitet. Overklassen besto av et dannelsesborgerskap sammensatt av embetsmenn og akademikere og folk i frie yrker. Jurister og advokater var blant de største gruppene, og denne gruppen vokste fram mot 1910. Den andre store gruppen var embetsmenn, som offiserer, ansatte i sentraladministrasjonen og så videre, men her var antallet synkende fram mot 1910 (ibid:75). I lavere klasser var ”husarbeid for egen familie eller for andre” ved 1900-tallets begynnelse den viktigste beskjeftigelsen for personer over 15 år (ibid: 21). Deretter fulgte ulike typer industri knyttet til håndverk og fabrikkproduksjon. Tekstilproduksjon på Nydalens Compagnie var i 1909 den desidert største industribedriften i Kristiania med 1053 ansatte (ibid:202).

Kun i det nasjonale spørsmålet kunne byen anses som en enhet. Ved folkeavstemningen i 1905 stemte kun 40 Kristiania-menn mot unionsoppløsningen. Selv om byen hadde vært Norges hovedstad fra 1814, ble rollen utvidet og forsterket etter 1905. I den 15 år lange perioden fra 1910 til 1925 som denne avhandlingen omfatter, endres byen. Til tross for krisene i mellomkrigstida, fortsatte byen å vokse gjennom en allsidig økonomi. Gjennom økonomisk slagkraft kunne byen være en pådriver i boligpolitikk, skolesaker, velferdstiltak og sosiale ytelser. Kommunens stilling ble styrket etter unionsoppløsningen, og Kristiania, og senere Oslo, markerte seg

som en ny hovedstad i Europa. Symbolet på statusskiftet ble først markert gjennom navneskiftet fra Kristiania – Kristian Kvarts ”tyske sletteby” – til Oslo – ”et norsk banner over en norsk by” som inntrådte nyttårsaften 1924 (ibid: 27). I Oslo anno 1925 kan vi ane noen konturer av den byen vi kjenner i dag, mens 1910-tallets Kristiania framsto i en ganske annen drakt:

Kristiania er en meget skidnere by end London, forutsat at hele London var East End. Trafiken besørges af Hester og gaterne ser ut som om de aldrig blev rengjort. Der hersket den rene Londontaake – tyk som Ertesuppe og med en gjennemtrængende kold og raa Luft. Folk paa gaten saa alle ut som ”Costermongers”.<sup>25</sup> Butikerne er smaa og usle, de skidne blaa Sporvogne er de fæleste som den moderne Civilisation kan opdrive (Krigskorrespondenten Graham i *Dagens Nyt* 22. desember 1914, sitert etter Kjeldstadli 1990:9).

Noen år tidligere reiste maleren Christian Krohg på reportasjereise til Hedmark på oppdrag for *Verdens Gang*. Da han kom til Elverum våren 1898 artet stedet ganske annerledes enn det ”skidne Kristiania”.

Byens utseende er imponerende. Store brede veier og gater som ser rolige og fornemme ut. Husene er høye og mektige og mange patrisierhus med søylerader. Fattigkvarterer eller enkelte hytter ikke til å oppdage. Byen ser ut til å være anlagt med fremsyn. [...] Det er den eneste by jeg har sett med et slikt alburom. Alt er i stor stil: Den store elv, den store bro, de store hus, de store gårdsrom, der er som slottsplasser, de brede gater, de høye løvtrær, de store mennesker. Det er noe rolig, komfortabelt engelsk ved staden (Krohg sitert etter Lillevold 1968: 10 ff).

Vinteren 1910 bodde Knut og Marie Hamsun i Elverum. Knut merket klimaet som han syntes var kaldt. ”30 Kuldegrader er meget almindelig. Men Luften er tund og let og derfor kjendes det ikke saa koldt” (Thronæs 2006:151). Beliggenheten mellom Østerdalen i nord, Glomdalen og Solørbygdene i sør, Sverige og Trysil i øst og Hedemarken i vest gjorde også Elverum til et knutepunkt. Fra 1880 fikk Elverum jernbaneforbindelse med Kristiania, og stedet ble ”et betydningsfuldt punkt paa trafiklinjen og var kommunikationsmessig rustet for den svære indsats paa det forretningsmessige og økonomiske omraade, som skulde give bygden sit storslagne præg af mæktig foretagsomhed og velmagt” (Finne-Grønn 1921: 79).<sup>26</sup> I tiårene før og

<sup>25</sup> Costermonger er en benevelse på engelske gateselgere, særlig kjent i Victoriatidens engelske storbyer. De solgte frukt og andre grønnsaker (coster er en type eple) og var kjent for både en fiendtlig innstilling til politiet, og for å lage mye lyd – som roping eller sang – for å tilkalle kundenes oppmerksomhet.

<sup>26</sup> Første jernbaneforbindelse kom i 1862 på strekningen Hamar-Grundset, men med Eidsvold-Hamar i 1880 fikk jernbanen for alvor betydning.

etter 1900 ble stedet på mange felt preget av en omfattende modernisering. En privat telefonforening ble etablert allerede i 1886, og rikstelefonforbindelse kom i 1901, en fast automobilrute ble etablert mellom Trysil og Elverum i 1908, Elverum elektrisitetsverk sto ferdig i 1910 og i 1913 kom telegrafstasjonen. Flere aviser utkom i Elverum, blant dem *Østlendingen* som ble etablert i 1901. Også en rekke nye bygg ble oppført i samme tidsrom. For uten en lang rekke prangende privatboliger kom byens Hotel Central i 1899, Festivitetslokalet Elvarheim i 1905, i 1912 fikk byen både ny jernbanestasjon og ny bankbygning, mens Regimentsgården ble oppført i 1917. I 1913 fikk Elverum også egne arbeiderboliger, et boligområde kjent som Bullgarien. Husene ble presentert på den store Jubileumsutstillingen på Frogner i 1914, og hedret med diplom.

I samme periode vokste befolkningen i kommunen. Økningen begynte de siste tiårene av 1800-tallet og fortsatte videre på 1900-tallet. I 1900 hadde kommunen 8 734 innbyggere, og i 1920 bodde 11 219 personer i Elverum, og tilflyttingen skjedde med en "særlig koncentration i Leiret" (ibid:234). Av de drøyt 11 000 hjemmehørende i kommunen, bodde 3 126 av dem i Leiret.<sup>27</sup>

Elverum var ved århundrets begynnelse blant landets aller rikeste kommuner, noe som i hovedsak skyldtes store inntekter fra skogsdrift og jordbruk. Elverum hadde mindre fattigdom enn mange andre steder, men likevel fantes fattigdommen blant annet i husmannsfamiliene. På 1890-tallet ble mange foreninger og legater opprettet for bekjempelse av fattigdom, for understøttelse av syke, fattige og foreldreløse, noe som vitner om et samfunn hvor fattigdommen var synlig. De fleste steder opphørte husmannsvesenet fra 1900 og fram til 1930. En middelklasse bestående av folk knyttet til handel og industri vokste fram i sentrumsområdet. Omkring 1920 hadde kommunen 12 millionærer med formuer fra drøyt én million til i underkant av seks millioner.<sup>28</sup> 11 av disse var bønder og skogeiere (ibid:343). I likhet med Kristianias overklasse var det en blandingsoverklasse i Elverum bestående av embetsmenn, formuende storbønder og høyt utdannede i frie yrker. I 1892 ble det etablert lærerutdanning i Elverum, og møtet

---

<sup>27</sup> Tettstedet vokste fram som en følge av det militære festningsanlegget Christianfjeld som ble anlagt her i 1680-årene. Festningsleiren ble liggende nedenfor selve festingen og ga opphav til sentrumsbenevnelsen "Leiret" som fremdeles er i bruk.

<sup>28</sup> I dagens verdi utgjør seks millioner i 1920 nærmere 109 000 000 kroner. På listen over de 25 mest formuende Elverumsinnbyggerne er den laveste formuen drøyt en halv million kroner, noe som utgjør i underkant av ni millioner i dagens verdi.

mellom storbøndenes dannelseskultur og lærerutdanningen satte sitt preg på kulturen i Elverum.

Som skoleby betraktet var Hamar i en enda mer framtreddende posisjon enn tilfellet var med Elverum. Landets første folkehøgskole, Sagatun, ble etablert her i 1864, i 1867 kom Hamar offentlige lærerskole, mens Hamar katedralskole startet opp i 1878. Dessuten var Hamar blitt kjøpstad etter kongelig resolusjon i 1848. Mens Elverum var en landkommune med et sentrum, var Hamar en bykommune. Følgelig var andelen av befolkningen som arbeidet i tilknytning til handel, håndverk og industriproduksjon større i Hamar enn hos naboen i øst. Også som trafikalt knutepunkt hadde Hamar stor betydning, både dampskipstrafikken på Mjøsa og jernbanen ble av enorm viktighet for utviklingen av byen utover 1800-tallet. Fra 1870-årene satte det inn en ren byggeboom i Hamar. De teknologiske nyvinningene fulgte så på rekke og rad i omtrent samme tempo som i Elverum. I motsetning til både Kristiania og Elverum opplevde ikke Hamar noen større befolkningsvekst etter 1900. Dette året hadde Hamar 6 046 hjemmehørende personer. I 1910 var dette økt til 6 104, innen 1920 var innbyggertallet øket ytterligere med om lag 300.<sup>29</sup> Dette skyldtes i hovedsak at krisene i mellomkrigstiden som med stor arbeidsledighet i industrien igjen ga ringvirkninger for håndverkere og andre som bedrev tjenesteyting. Da de tyngste årene var tilbakelagt omkring 1930-31, var den antatte inntekt i Hamar gått ned fra 1920 med 50,1 prosent (Lillevold 1948:386). Til tross for vanskelig år og befolkningsreduksjon på 1920-tallet, kom Hamar rimelig godt fra det sammenlignet med andre kommuner, noe som skyldes ”allsidigheten i næringslivets struktur” (ibid:383).

Perioden fra 1910 til 1925 var preget av store endringer. Ved inngangen til 1910 var både Kristiania, Elverum og Hamar i slutten av en periode med enorm vekst og ekspansjon, både med hensyn til bygningsmasse, industri og folketall, og selv om veksten fortsatte var den ikke lenger så eksplosjonsartet som den hadde vært på slutten av 1800-tallet. Med industrialisering og nye kommunikasjonsmuligheter fulgte også en rekke teknologiske nyvinninger som etter hvert øvet stor innflytelse på folks hverdagsliv. Samtidig var samfunnet preget av store klassekiller så vel som

---

<sup>29</sup> De harde mellomkrigsårene, og Hamars stilling som kjøpstad illustreres av at befolkningen sank det neste tiåret til 5 922, en nedgang på drøye 7 prosent fra 1920. Tallene innhentet fra Folketellingene 1900, 1910 og 1920 hentet fra [www.ssb.no](http://www.ssb.no) [lastet ned 25. mai 2011].

økonomiske forskjeller. Kristiania fikk en rekke nye offentlige arenaer som en del av moderniseringsprosessene som preget perioden, og på disse møtestedene fantes ikke etablerte sosiale koder. For eksempel bød sporveistrafikken på nye utfordringer da ”kondisjonerte” og ”ubemidlede” måtte trenge seg sammen i de samme, trange vognene (Hegdal 2005).

Også forretningsvirksomhet og arbeidsliv var i endring. Aksjeselskapene grep om seg som selskapsform i årene like etter 1900. Forut for aksjeselskapenes framvekst var bedrifter gjerne dannet av en person eller en liten krets av kjenninger (Kjeldstadli 1990:180). Mange av de små familiestyrt bedriftene valgte å gå over til aksjeselskap. Tidlig på 1890-tallet fantes det 350 aksjeselskaper i Norge, og i 1910 var det økt til 1600 (Nerbøvik 1999). Den aller største fordelen ved aksjeselskapsformen var spredning av risiko, og slik ble det også enklere å mobilisere større kapital og iverksette nyetableringer. Innflyttingen til byene var også et fremtredende trekk, særlig til hovedstaden hvor nesten 74 prosent av alle over 15 år var født utenfor byen ved Folketellingen i 1900 (Kjeldstadli 1990:11). Et annet fremtredende trekk ved Kristiania var at byen hadde en svært ung befolkning (op.cit. 10). Videre hadde Kristiania et stort overskudd av kvinner, men til tross for dette så var arbeidsmarkedet for kvinnene langt smalere enn for menn (op.cit. 170).

I tiårene etter 1905 var samfunnsbygging et felles nasjonalt prosjekt, anført av det Rune Slagstad kaller ”venstrestatens” dominerende politiske og kulturelle verdier (Slagstad 1998). Fram til 1930-årene var Venstre, sammen med dets nærmeste politisk allierte, det førende regjeringspartiet. Særlig i årene etter 1. verdenskrig økte kommunenes engasjement og ansvarsområder gjennom utbygging av infrastruktur så vel som sosiale institusjoner.<sup>30</sup> Dette illustreres gjennom en tredobling i utgiftsveksten i Oslo etter 2.verdenskrig, sammenlignet med årene før 1.verdenskrig (Kjeldstadli 1990:258). Filmmediets begynnelse og etter hvert omseggripende utvikling falt sammen med det som er blitt kalt en ”gullalder” for kommunenes virksomhetsområde (Solum 2004:52).

---

<sup>30</sup> Eksemplifisert gjennom disse sakene i Kristiania: Fritt skolemateriell ble innført i 1914, kommunal alderspensjon 1918, morspensjon vedtatt i 1919, boligtilsynet opprettet i 1911, med et økende engasjement i kommunal boligbygging fra ca 1917/1918, kommunalt feiervesen i 1920.

## Filmens introduksjon

Den 28. desember 1895, da brødrene Lumière hadde sin første offentlige filmvisning i Paris, er allment kjent og akseptert som filmens opprinnelsesdato. Som Kjell Furberg påpeker er denne datoen i realiteten tidspunktet for *kinoens* tilblivelse. Det absolutt nye var at filmen ble projisert på lerret og vist for et betalende publikum i en offentlig forestilling, men selve fenomenet med de levende bildene hadde eksistert i flere år allerede (Furberg 2000:9).

I Norge ble levende bilder vist for et betalende publikum første gang 6. april 1896 i Cirkus Variété, den største bygningen i Kristiania Tivoli (Evensmo 1992:18, Lindanger 1997:48). De første årene etter 1895 kan vi ikke snakke om kinoforestillinger slik vi i dag forstår det, da filmvisninger bare sjelden fungerte som en selvstendig underholdningsform, men inngikk i det allerede etablerte tilbudet av populærkulturell underholdning; som innslag i variétéprogrammet, som attraksjon på tivoli, eller som element i vokskabinettets iscenesettelser (Sandberg 2003).

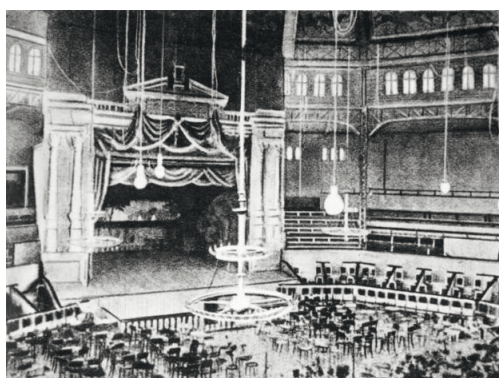
Det er viktig for forståelsen av filmens inntreden på den offentlige arena, at den ses som en forlengelse og et supplement til de eksisterende visuelle underholdningstilbudene, mer enn at de representerer noe helt nytt. Hans Schliepmanns beskrivelse fra 1914 viser hvordan filmens inntreden i varieteen i Berlin var forankret i de populære og svært utbredte lysbildeforestillingene.

Edisons store oppfinnelse [...] gikk sin seiersgang i variété-teateret hvor den vanligvis utgjorde et sluttnummer, som et slags ekstranummer. Det var svært enkelt å innføre den her, fordi det lille rommet for apparatet og det hvite forhenget for å fange opp bildet stort sett allerede var for hånden, siden kloke forretningshoder allerede tidligere hadde kommet på den gode tanken å bruke pausene til å spare belysning ved å hensette publikum til en opphisset tilstand gjennom å vise annonser gjennom *Laterna magica*, annonser for smertefrie tannerstatninger, makeløse korsett, eventyraktige sigaretter og hint om de fornøyeligste avslutningslokaler for kvelden. I forhold til dette, var betjeningen av kinematografen enda lettere enn annonseframviserne, der små glassbilder måtte byttes ut i *Laterna magica*; en fortsatt taktfast lirekassemann kunne uten videre kjøre filmrullen foran lyskjeglen. Nytt er det at nå kan denne jobben ofte utføres av en liten elektromotor, slik at det bare gjenstår utførelsen av bytte av filmrull og overvåking av apparatet (Schliepmann 1914:5).<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Arbeidet finnes bare på tysk, alle sitater benyttet i avhandlingen er oversatt til norsk av Rita Øygarden.

Den 30. oktober 1904 i Kristiania åpnet det første faste kinematografteatret i Norge i Stortingsgaten 12. Kinematografteateret ble driftet av det Göteborg-baserte selskapet AB Svenska kinematografen. Innen året var omme åpnet ytterligere tre kinoer. Den neste var Theatre Amusant i Diorama-lokalet i Karl Johansgate 41. Theatre Amusant åpnet 29. november, og var i drift noen få år.<sup>32</sup> Bulls kinematograf åpnet i Akersgaten 16. Den tredje kinoen som åpnet i 1904 var Fata Morgana i Linaasgate 1. Både Bulls og Fata Morgana hadde sine åpningsforestillinger den 26. desember 1904. Innen utgangen av 1904 var det altså etablert fire faste kinoer i Kristiania.



Ill 2.1: Cirkus Varieté i Kristiania, hvor brødrene Skladanowsky og Lumière viste sine filmer henholdsvis april 1896 og mars 1897. Bygget ble senere omdøpt til Cirkus Verdens-teater og var i bruk som kino fra 1908 til 1935. Cirkus ble revet som en del av reguleringen av området ved det nye Rådhuset. Foto: Faksimile fra *Det store tivoli* (Evensmo 1967:19)

Hvordan ble de levende bildene introdusert i Hedmark? Det som antakelig er den første filmvisningen i Hedmark fant sted på Hamar høsten 1897. For å beskrive foranledningen til denne begivenheten må vi tilbake til Tivoli i Kristiania. Cirkus Beketow var det første russiske sirkuset som turnerte Skandinavia, og det ankom Norge og Kristiania i slutten av oktober 1896 (Lindanger 1997:90). Her opptrådte Beketow i Christiania Tivoli en periode før sirkuset la ut på turne langs den norske kysten sesongen 1896/1897. I en avisartikkel i *Hamar Stiftstidene* framgår det at sirkuset har gjestet både ”de større svenske og danske Byer”, foruten Kristiania, og at de har turnert i Norge med ”godt besøgte og rosende omtalte Forestillinger” i Arendal, Kristiansand, Stavanger, Bergen og Trondheim før sirkuset ankom Hamar (*Hamar Stiftstidene* 8.oktober 1897). Litt senere, i mars 1897, kom så brødrene Lumières filmprogram til

<sup>32</sup> Theatre Amusant var i drift fram til 1907 ifølge Siggerud 2007:99



Kristiania, også denne gang forgikk visningene i Tivoli. I juni 1897 ble filmene så vist i Bergen, og den 19. juli åpnet Lumières filmprogram i Trondheim. I en måned ble Lumière-filmene vist i Arbeidersamfundets sal, som var Trondheims største lokale, i forbindelse med byens 900-årsjubileum. Deretter flyttet forestillingene over til Trondheims varietélokale Hjorten (Dahl et al 1996:14). Det var på Hjorten at Cirkus Beketow og Lumière-kinematografen møttes. Den unge sirkusdirektøren Matjev I. Beketow engasjerte kinematografen og Lumières filmprogram som en del av sirkusets repertoar, antakelig i september 1897.<sup>33</sup>

Hamars årlig markedsuke startet den 5. oktober 1897. Blant attraksjonene fantes et Panoptikon, et omreisende vokskabinett med scener fra blant annet ”Krigen mellem Tyrkiet og Grækenland”, ”Andrées Ballonopstigning paa Spitsbergen”, samt de mindre dramatiske ”Bondestue i dens Arbeidsdrift” og ”en Sætervang”. Videre kunne publikum lytte til Grafofonen, ”Edisons nyeste forbedring av Fonografen”. I programmet inngikk ”Tale af Hs.Maj. Kong Oscar II”, en tale av ”Dr. Fridtjof Nansen og sang av Lars Oftedal”, samt flere sang og musikknumre. I tillegg var Cirkus Beketow markedsukens hovedattraksjon. Sirkuset kom til byen i eget ekstratog fra Trondheim om morgenen 5. oktober med sitt personale på 120 mennesker, inkludert en Corps de Ballet og et strykeorkester på 14 mann. Sirkuset ga sin første forestilling samme kveld. Annonsen reklamerte med en ”Kjæmpe-Elefant” samt dresserte villsvin, hester, sebraer, hunder og geitebukker. Videre var egen medbrakt elektrisk belysning, ”Motor og dynamo-maskine” blant attraksjonene. Dette muliggjorde også den elektriske Kinematograph eller ”levende Photographier, den saakaldte Edisons Ideal” (*Hamar Stiftstidene* 4. oktober 1897).

I Hamar holdt Cirkus Beketow til i Fagerlund på Dalsløkka, og de ga flere daglige forestillinger i tidsrommet 5.-12. oktober. Av annonsene for sirkusforestillingene framgikk det at de levende bildene skulle forevises til slutt i programmet (*Hamar Stiftstidene* 4. oktober 1897). Om filmvisningen skrev avisen:

---

<sup>33</sup> Kinematografen sto altså ikke på programmet gjennom hele Beketows Norgesturné. Lokale studier viser også at de første kinematografvisningene i både Kristiansand og Stavanger fant sted i 1899, og altså ikke våren 1897 (Tollevik 2006:8 og Utne 1994:14).

Tilslut forevisedes en Kinematograf. Det er vel første Gang en saadan er seet her paa Stedet, og den vakte stor Interesse; men Billederne var i sig selv ikke videre klare, og det blafrende Lys, som ikke undgæes ved Kinematografer, var tilstede i en utaalelig Grad (*Hamar Stiftstidene* 7. oktober 1897).

Hvilke filmer som inngikk i programmet for Hamars befolkning disse dagene, framgikk verken av annonsene eller de redaksjonelle omtalene. Den 12. oktober sto imidlertid følgende notis på trykk:

Cirkus Beketow giver iaften sin Afskjedsforestilling efter en meget vællykket Sæson her. [...] Vi vil for øvrig ikke unnlade at udtale, at et af de Billeder som presenteres os af Kinematografen, ”I en Pariserindes Budoir”, forekommer os at støde sterkt av mod det sømmelige, og vi skulde henstille til Direktøren at sløife dette Billede en Gang for alle. Det er alt andet end tiltalende, og alt andet end uskyldig (*Hamar Stiftstidene* 12. oktober 1897).<sup>34</sup>

Denne første filmomtalen fra Hamar kan stå som et frampek til moraldebatten som skyllert over landet omkring 1910. I årene like etter filmens introduksjon var filmvisningene svært sporadiske, og de fortsatte som innslag i andre underholdningsformater. Samtidig som at de faste kinematograflokalene etablerte seg i Kristiania økte også frekvensen på de ambulerende filmforestillingerne rundt i landet. Antakelig var det ingen filmvisninger i Hamar fra høsten 1897 til våren 1903.<sup>35</sup> Første filmvisning i Elverum er ikke kjent, men fra 1905/1906 gjestet flere selskaper Hedmarksregionen relativt jevnlig. Mange av de omreisende selskapene hadde tilhold i Kristiania. Et av dem var Nordisk Biografcompagni, som viste film i Graabergsalen 24. november 1906. ”Billederne vil blive forevist af den Moderne Kinematograf ‘The Royal Biograph’ der udelukkende benyttes i vore Biograftheatre i Kristiania” lød annonsen (*Østlendingen* 24. november 1906). Noe senere ble også Kristiania Verdensteater et hyppig gjestende selskap i Elverum, så vel som i bygdene omkring. I tillegg turnerte Kinematografen Nordlys i Elverum og omegn.

---

<sup>34</sup> Fra Hamar dro Beketow videre til Sverige og Göteborg hvor *Göteborgs-Posten* 16.10.1897 anmeldte en filmforestilling hos Beketow i positive ordelag, ifølge Waldekranz (1969). ”Efter 12.11 [1897] annonserade Beketow inte längre kinematografbilder i sitt program. Det gör cirkusen inte heller senare, då den i december kommer till Malmö eller då den i mars 1898 återkommer till Göteborg” (Waldekranz 1969:111). Dette betyr at Beketows filmsatsing var av kort varighet.

<sup>35</sup> Lokalhistoriske arbeider slår feilaktig fast at forestillingen 10. mai 1903 skal ha vært den første filmvisningen i Hamar. Uttalelsen stammer antakelig fra Lillevalds byhistorie (1948:364), og gjentas av Høiness (1990) og Bækkelund (1993).

Fra 1907 fikk Hamar faste kinoer: Perfekt og Aktuel. Det tok altså ti år fra den første framvisningen av levende bilder i Hamar til folk fikk faste lokaler for et slikt formål. Hamar fulgte dermed den samme etableringstakten som gjaldt for kinoetableringer i flere norske byer i tiden omkring 1906-1907 (Iversen 1993, Dahl et al. 1996). Med opprettelsen av disse to kinoene later det til at markedet var mettet, da det ikke gjøres forsøk på flere etableringer i Hamar de neste årene. I Elverum var det først med opprettelsen av Elverum Kinematograf AS høsten 1910 at filmvisningene fikk et fast preg, men det gikk ennå en tid før selskapet etablerte seg med eget lokale.

## Underholdningsutbudet

Hvilken underholdningskultur var rådende omkring forrige århundreskifte? Hvilket utbud av forlystelser var det kinematografen inngikk i? For det første eksisterte det en rik visuell populærkultur ved 1900-tallets begynnelse. Som Hans Schliepmanns beskrivelse innledningsvis i foregående underkapittel viser, ble filmmediet introdusert som en integrert del i denne. Laterna magica-forestillinger der ”lysbilleder” kunne utgjøre selvstendige bildefortellinger, fungere som attraksjon i seg selv eller stå som illustrasjoner til foredrag eller lignende var svært utbredt. Panorama og diorama-fenomenet var også etablerte og sentrale komponenter i en slik kultur. Panorama var store 360 graders malerier som ble utstilt i egne bygg eller telt. Et diorama var en mindre utgave av panorama, eller rundmaleriet, som fra 1700-tallet ble svært utbredt i Europa og USA. Større byer hadde ofte egne panoramabygninger hvor gigantiske malerier i 360 grader horisontal kunne bivånes fra en plattform i midten av de sirkulære bygningene. Diorama var en videreutvikling av panorama som ga ytterligere virkelighetsillusjon ved å tilføre tredimensjonale elementer. Begge ”representerte forsøk på å skape topografisk nøyaktige og realistiske reproduksjoner av et virkelig konkret sted” (Iversen 2003:39). Det fantes spesielle panoramalokaler i de store byene, Christiania dioramaselskab oppførte i 1888 en egen bygning i Karl Johans gate 41, og Trondheim fikk sitt dioramalokale i 1892 (ibid:38).<sup>36</sup> Som Iversen viser, var det

---

<sup>36</sup> Dioramalokalet i Kristiania var benyttet som kino i årene 1904 – 1907. I 1910 var lokalet overtatt av Wangs kunstutstilling, og i mars dette året hadde Edvard Munch en større utstilling med grafikk og malerier i dette lokalet. Gunnar Iversen påpeker for øvrig at Munchs plakat til denne utstillingen tydelig er inspirert av flyfotografiet og nye bildemedier, da den viser Karl Johansgate i ekstremt fugleperspektiv (Iversen 1993: 159)

estetiske fellesgodset mellom den tidlige filmen og panorama- og dioramaformatene representert gjennom det Tom Gunning har kalt en ”vyestetikk” (ibid: 57).



Ill 2.2: 17. mai-underholdning i Elverum 1909 (annonse i *Østlendingen* 12. mai s.å)

Det utviklet seg etter hvert et vell av blandingsformer hvor forskjellige visuelle representasjoner med ulike illusoriske siktemål utgjorde kjernen i underholdningen. Disse ble ofte presentert av omreisende som besøkte byer og bygder i forbindelse med spesielle arrangementer. Før 1905 hadde Norge to offisielle festdager; Grunnlovsdagen 17. mai og Unionsdagen 4. november.<sup>37</sup> Lokale festligheter var først og fremst knyttet til disse dagene, samt de årlige markedsukene. Både Hamar og Elverum hadde lange markedstradisjoner. Grundset mart'n i Elverum i fant sted i begynnelsen av mars, og Hamar mart'n i begynnelsen av oktober (Rieber-Mohn 1947:106). Dette var dager for handel, fest og moro, og et rikt underholdningstilbud rykket inn for anledningen. I 1900 gjestet det Hartkopfske Panoptikon Hamars marked med blant annet et ”galleri av verdens skjønneste kvinner pluss fysiognomiske naturfenomener som den hårbevokste kvinne Juliana Patrona, kjempemadame Angelika [...] og dvergdamen Viola” (Lillevoll 1948:364). På Grundsetmart'n i 1901 fikk publikum blant annet oppleve ”Et af de 20. Aarhundredes Største Vidunder”, nemlig ”den verdensbekjendte Kunstsriver, som er født uden hænder” (*Østlendingen* 9. mars 1901). Det ble utlovet hele 500 kroner til den

<sup>37</sup> Unionsdagen ble av det svensk-norske kongedømmet regnet som Norges offisielle nasjonaldag, men tapte terreng utover 1800-tallet ettervert som oppløsningen av unionen ble en kampsak. Etter 1905 var, ble dagen ikke lenger markert.

som kunne overgå ham i skrivekunsten. I tillegg kunne han både ”snekre og smede samt spiller to Instrumenter med Fødderne paa en gang”. Omreisende menasjerier inngikk også i utbudet. 17. mai 1909 kunne Elverums befolkning beskue løveunger, samt se ”Jætteslangerne” fores med levende kaniner. Videre inngikk teknologiske nyvinninger i markedsunderholdningen, som for eksempel ”Verdens største Concert-Kjæmpefonograf” som ble introdusert under Hamarmart’n i 1901.

De aller tidligste filmene er gitt benevnelsen ”attraksjonsfilm”, et begrep som blir utdypet i kapittel 5, men denne gjennomgangen av et lite eksempelutvalg av underholdningsformatene i årene like før og etter 1900 gir grunn til å hevde at de tidligste filmene føyer seg inn i en større *attraksjonskultur*. Attraksjonskulturen kjennetegnes gjennom å egge den visuelle nysgjerrigheten, å tilby nytelse gjennom spennende fremvisninger av unike begivenheter som i seg selv er interessante, og begrepet dekker derfor beskrivelser for publikumsattraksjonene som filmen bringes inn i.

Der markedstradisjonen hadde betydning for filmens introduksjon i Hamar og Elverum, hadde varieteen samme betydning i Kristiania, hvor Tivolis Cirkus Varieté spilte en avgjørende rolle. Varietéfenomenet må også forstås som en del av attraksjonskulturen. Varieteen var en blandet og populær underholdningsform som besto av enkeltnumre uten sammenholdende handling, som er beskrevet som ”visuelle attraksjoner” i form av illuminasjoner, dristige kostymer, presentasjon av nye oppfinnelser, urbefolkningsframvisninger og danseopptrinn. Cirkus Varieté var også kjent for å være eksperimentell, noe som kan forklare hvorfor både røntgenapparatet og kinematografen ble introdusert nettopp her (Lindanger 1997: 95ff). Sang og dansenumre var også sentrale innslag på varieteens repertoar, men programmet besto også av linedansere, tryllekunstnere, tablåer, dresserte smådyr, sportsprestasjoner og sparkepiker. I Kristiania slo denne underholdningsformen for alvor igjennom i 1890-årene, og det vokste fram ni ulike varieteer i byen. Ideen om varieteen var internasjonal. ”Artistene var internasjonale, byggestilen var internasjonal, selv navnet var internasjonalt. Det internasjonale programmet inneholdt nasjonale og internasjonale variasjoner” (ibid:94). Selv om denne underholdningsformen døde hen etter 1.

verdenskrig, er nettopp forbindelsen til filmen et av dens avtrykk i dagens populærkultur.

Kanske kan varietéunderhållningens samspel med den tidige filmen ses som ett av de viktigste avtrykken underhållningsformen kom att göra i nöjesindustrins fortsatta utveckling. Det är naturligtvis inte möjligt att veta hur filmindustrins etablering sett ut utan varietéunderhållningens draghjälpp men vi kan däremot vara säkra på att detta tidiga symbiosförhållande hade betydelse. Varietéunderhållningen hjälpte till att presentera filmformatet för publiken, fungera som pausunderhållning på biograferna och då varietéartisterna började agera framför kameran förde de in varietéunderhållningens uttrycksformer i filmen. Internationellt fick detta stor betydelse för den tidiga filmens formspråk [...]. (Lilieblad 2009:262)

Varieteen skulle være et fellested for ulike klasser, et solidarisk sted for alle befolkningsgrupper, sier Lindanger (1997:94).<sup>38</sup> Men selv om varieteen var et forum der ”høy” og ”lav” kunne møtes, så ”produserte forskjellene mellom sosiale grupper eller klasser likevel snart et behov for å etablere og opprettholde sosiale distinksjoner” (Solum 2004:74ff). Opprettelsen av Nationaltheatret i 1899, midt i varieteens gullalder, kan leses som et uttrykk for markeringen av en slik distinksjon. Den manifesterte seg også i fysisk form under den store Jubileumsutstillingen på Frogner i 1914. Det var hovedsakelig næringsborgerskapet i Kristiania som sto bak utstillingen på Frogner som skulle være en sentral del av hundreårsmarkeringen av 1814. Likevel ble det moderne Norge vektlagt i det massive utstillingskomplekset som ble oppført omtrent på det samme området hvor Vigelandsanlegget står i dag. Jubileumsutstillingen var en bred mønstring av det beste Norge kunne vise innen arkitektur, kunst, håndverk og industri. Ved en innsjø ble sjøfartsnasjonen vist fram i all sin prakt. De største byene hadde egne utstillingspaviljonger, og landets kommuner ble presentert i et eget bygg. Det ble lagt ned mye arbeid i utstillingsarkitekturen, og landets fremste arkitekter var involvert i utformingen av de mange spesialoppførte bygningene. Det ble også lagt til rette for et område for folkelig forlystelse i utstillingen. Den kulturelle distinksjonen ble gjort

---

<sup>38</sup> Like fullt var varieteene på østkanten – som Dovrehallen i Storgaten og Bazarhallen ved Nytorvet – kjent for en mer ”vovet”, folkelig stemning. På Cirkus var det ikke servering og varietéprogrammet som skulle stå i fokus for folks oppmerksomhet. Billetinntektene var eneste inntekstkilde. I varieteene på østkanten var inngangspengene svært lave, men her baserte man inntektene i større grad på salg av mat og drikkevarer (Lindanger 1997:95). Lilieblad (2009) bruker beskrivelsen ”høyere” og ”lavere” former for varieté om de ulike tilbudene i Stockholm i samme periode, hvor sexshow og nakendans kunne inngå i den lavere formen. Hvilken grad av ”vovethet” som var gjeldene i østkant-varieteene i Kristiania vites ikke sikkert, men en minneoppgave fra 1981 beskriver striptease på Dovrehallen (id 81Oslo79).

fysisk i form av at området ble anlagt som en lukket sone, avskjermet fra resten av utstillingen.

Til høyre for hovedinngangen lå den populære fornøyelsesavdelingen. Der tøffet lilleputtbanen "Olaf" rundt og tutet i hornet. Andre attraksjoner var berg- og dalbane, "Huskestua"[en varietéscene hvor blant andre Bokken Lasson og den unge Kirsten Flagstad opptrådte], "Huset med forhindringer" og Kongolandsbyen. Kongolandsbyen var det som vekket mest oppsikt. 80 afrikanere levde på utstilling i stråhytter midt i fornøyelsesavdelingen. I stråhyttene inne i en innhegning ble daglige gjøremål foretatt til offentlig skue. Folk kunne stå hele dagen for å få med seg hva som foregikk inne i "landsbyen". For nordmenn som knapt hadde sett mennesker med annen hudfarge og med slik "primitiv" livsførsel, var det et svært fascinerende skue (Skaara 2007:14).

Ungarske Benno Singer (1875 – 1934) ble engasjert for å organisere underholdningsavdelingen på utstillingen.<sup>39</sup> Til tross for utstillingens vektlegging av "høykulturelle" uttrykk som maleri, skulptur og kunsthåndverk, og til tross for at jubileumsutstillingen ofte omtales i kunsthistoriske arbeider og i kunstneres kataloger så var det underholdningsavdelingen og Kongolandsbyen som ble stående i folkeminnet etter utstillingen.<sup>40</sup> En annen, viktig grunn til å trekke inn Jubileumsutstillingen inn i denne sammenheng er at den står som et markant eksempel på den nasjonale strømmingen som gjennomsyrrer kulturlivet i denne perioden. Ved siden av det framsynte, moderne Norge, la utstillingen mer vekt på fremskrittet enn det historiske løp. Det var det nasjonale aspektet som gjennomsyret det hele. Tilsynelatende kan begrepene "det moderne" og "det nasjonale" ses som motsetninger, ved at førstnevnte peker framover, mens det nasjonale ofte leses inn i en tilbakeskuende, nostalgisk forbindelse. En slik motsetning fantes ikke her. "[...]det som ble regnet som typisk norsk ble høyt verdsatt. Det moderne, i betydningen nytt og nyskapende, ble ofte satt i sammenheng med gamle, norske tradisjoner" hevder Skaara (2007: 73). På denne måten ble det nasjonale oppfattet som en ønsket ingrediens i det moderne, og "det moderne"

---

<sup>39</sup> Singer fant sin nisje innenfor de omfattende verdensutstillingene med sine presentasjoner av vitenskap, kunst, historiske begivenheter, fremmede folkeslag og tivoliunderholdning. Etter jubileumsutstillingens slutt høsten 1914, overtok han som artistdirektør på Tivoli og opprettet det nye varietéteateret Theatre Modern hvor blant andre August Schøenemann fikk sitt gjennombrudd (Lindanger 1997:64).

<sup>40</sup> Opprinnelig mente utstillingskomiteen at det burde greie seg å stille ut samer. Men, uttalte direktør Oppegaard til Verdens Gang: "Tanken om at la stemmeberettigede norske borgere fremvises for penge er for usmakelig. Vi har derfor sløifet denne del." "Til gjengjæld", beroliget han, "har vi gjort negerlandsbyen til en praktfull attraksjon, meget større enn fra først av tænkt" [kilde: <http://www.abcnyheter.no/node/38883> lastet ned 28. juni 2011]. Se også Brenna 2002.

og "det nasjonale" sto derfor ikke i motsetning til hverandre. Dette gjelder ikke bare forbindelse med jubileumsutstillingen, men var en holdning som var emblematiske for sentrale strømninger i kulturlivet særlig i årene etter unionsoppløsningen. Andre fenomener som friluftsmuseer og vokskabinetter grodde fram i det samme skjæringspunktet mellom framtidsrettet modernitet og nasjonal tradisjon (Sandberg 2003:11). "En nasjonal tradisjonsorientert høyverdig kultur ble framholdt som det foretrukne motstykke til den internasjonale filmkulturen", hevder Solum (2004:76).

Personer og miljøer i Hedmark var viktige målbærere av en nasjonalt orientert, framtidsrettet og "samfunnsbyggende" kultur. Utdanningsinstitusjonene i Elverum og Hamar var et sentralt omdreingspunkt i så måte. På Gløersens pikeskole i Hamar la den unge Karen Hulda Bergersen, senere kjent som Hulda Garborg (1862-1934), grunnlaget for sitt livslange nasjonale engasjement, og årene ved den private middelskolen og senere lærerutdanningen i Elverum er framhevet som avgjørende for forfatterskapet til Sven Moren (1871-1938).<sup>41</sup> Også datteren Halldis (1907-1995) ble elev her på slutten av 1920-tallet. Sven Moren har framhevet miljøet som svært kunstinteressert, særlig i litterær retning, og skolens ideologiske fundament kommer til syne ved at den i visse kretser ble kalt "venstreskolen" (Skrede 1958: 283, 290). Sentrale lærekrefter var Olav Andreas Eftestøl, Olav Schulstad, Lars Eskeland og senere Sigurd Nergaard. Sistnevnte forlot for øvrig lærerposten for å bli leder for Statens filmkontroll i 1927. Andre sentrale personer i miljøet var Olav Aukrust, Halvor Floden og etter hvert Åsmund Sveen. Musikkforeninger, misjonsforeninger, sanitetsforeninger og folkeakademiene blomstret i perioden. De samme personene og miljøene var også pådrivere i det rike foreningslivet som inngikk venstreideologiens, og etter hvert også arbeiderbevegelsens dannelseskultur.

## **Reguleringer og institusjoner**

De første kinematografforestillingene var regulert gjennom det som litt misvisende er kjent som Teaterloven av 1875. "Lov angaaende Adgang til at give dramatiske og andre off. Forestillinger m.v. av 22.mai 1875" var i realiteten en lovregulering av hele spekteret av visuelle underholdningstilbud. Den omfattet også "Kunstberidning,

---

<sup>41</sup> Biografiske opplysninger har Store Norske Leksikon som kilde ([www.snø.no](http://www.snø.no), lastet ned 1. juli 2011)



Kapløpning, magiske ekvilibriske og lignende Forestillinger, Menagerier, Panoramaer eller Verdenstheatre og andre Seværdigheter” (Dahl og Helseth 2006:144). Loven definerte underholdningsfeltet som ordinær næringsvirksomhet underlagt markedets lover og logikk. Statens rolle var redusert til å sanksjonere de kommunale vedtektene som regulerte orden og moral rundt virksomheten, noe som var et brudd med regjeringens tidligere liberalistiske prinsipper for teater- så vel som kulturpolitikken for øvrig (ibid:47).

I 1910 var filmen fremdeles et nytt medium, men i mange byer hadde faste kinematografteatre etablert seg som et regulært innslag i fornøyelseslivet. Publikum strømmet til kinoene, og denne publikumstilstrømningen vakte bekymring. Omkring 1910 startet det som er karakterisert som en moraloffensiv mot kinoene, ledet an av sedelighetsforeningene og lærerstanden spesielt. Denne moralske panikken med sine førende pressgrupper er sett som foranledningen til den første lovreguleringen av kinodriften og kinoenes repertoar. ”Lov om offentlig forevising av kinematografbilleder”, bedre kjent som kinoloven, ble behandlet og vedtatt i Stortinget gjennom sommeren 1913 etter til dels hard offentlig debatt. Loven resulterte i to viktige endringer for bransjen. For det første ble det vedtatt innføring av en statlig forhåndskontroll av alle filmer som skulle forevises i offentligheten. Statens Filmkontroll var i virksomhet allerede i oktober 1913.<sup>42</sup> Videre ble også selve kinodriften regulert gjennom at kommunene ble bevillingsinstans for drift av kinematografteatrene. Som Rune Slagstad har påpekt, sto to tilsynelatende motstridende dimensjoner mot hverandre innenfor venstrestatens ideologi. En sentralistisk, kontrollerende dimensjon og en lokalistisk dimensjon som markerte lokalmakt og desentralisering (Slagstad 1998:150f). Kinoloven hadde begge disse dimensjonene innebygd, påpeker Solum.

Lovens krav om regulering av filmbudet gjennom opprettelsen av en sentral Statens Filmkontroll viser direkte til venstreideologiens vekt på det statlige samfunnsansvar og den samme ideologiens skepsis til markedets regulerende egenskaper. [...] Samtidig må det understrekes at kinolovens innføring av et kommunalt bevillingssystem, framstår

---

<sup>42</sup> Loven trådte i kraft 1.januar 1914, sensuren var alt i virksomhet tidligere. Stor arbeidsmengde i starten medførte at det ble gitt dispensasjoner, og Filmkontrollens obligatoriske kontroll var i full gang fra 1.april 1914 (Solum 2004:204). I 1921 ble det innført delt sensur, et skille mellom barne- og voksenfilm, etter initiativ fra blant annet filmsensorene selv.

som et like klart uttrykk for behovet for å ivareta det lokalistiske legitimeringsgrunnlaget makten hvilte på (Solum 2004:50).

I forkant av lovvedtaket var det særlig sensurbestemmelsen som vakte diskusjon. Debatten i Odelstinget viser at partiene i visse henseende var delt i synet på sensur, men særlig høyresiden mente at forhåndssensur var et alvorlig brudd med ytringsfrihetens grunnleggende prinsipp (Dahl og Helseth 2006:144). Imidlertid lot det ikke til at bransjen selv følte forhåndssensuren som en trussel mot sitt virke, og enkelte av film- og kinobransjens folk gikk ut med offentlig støtte til opprettelsen av Statens Filmkontroll.<sup>43</sup> Lovens hovedhensikt var å få kontroll med hva som ble vist på kino etter svensk mønster.

Det andre virkemidlet for økt kontroll med filmbransjen var en regulering av selve næringsvirksomheten gjennom å konsesjonsbelegge kinodriften, og å gi kommunene konsesjonsmyndigheten. Argumentene for å gi kommunene kontroll med kinodriften var både kulturpolitisk og økonomisk begrunnet. ”En kommune som oppretter det nødvendige antal kinematografer selv, vilde ikke bare kunne holde skyggesiderne borte, men den vilde kunne anvende kinematograferne i folkeopplysningens tjeneste”, het det i Kirkekomiteens innstilling (sitert etter Dahl og Helseth 2006:146). Det var en allmenn oppfatning at en kommunal kinoovertakelse ikke ville innebære noen økonomisk risiko. Folkeopplysningsargumentet ble av enkelte hevdet å stå i motsetning til det økonomiske, da inntektsgrunnlaget ville falle bort fordi dette innebar at de mest populære filmene måtte fjernes (Samuelson 2009:55). Det var likevel lite diskusjon knyttet til kommunal konsesjonsbelegging, og det synes heller ikke å råde noen entydig klar oppfatning av hva lovbestemmelsen faktisk skulle komme til å bety. En mulig årsak var at knapt noen, verken de politisk involverte miljøene eller film- og kinobransjens aktører, så rekkevidden av bestemmelsen som resultert i et reelt kommunalt monopol, slik det manifesterte seg fra og med opprettelsen av det kommunale Oslo Kinematografer i 1926.

Både loven og dens resultat på dette området må forstås i lys av at det kommunale myndighetsområdet var i en voldsomt ekspansiv periode, og den særnorske vektleggingen av det lokale aspektet er bakgrunn for at utviklingen i Norge skiller seg

---

<sup>43</sup> Gustav Berg-Jæger, soussjef på Bio-Kino i Stortingsgaten, hadde artikler på trykk i *Dagbladet* 12. juli og *Aftenposten* 27. juni 1913 hvor han uttrykte støtte til én felles nasjonal sensur.

fra andre land. Elektrisitetsutbygging, renovasjon, transport og kinematografdrift er alle bestanddeler i det samme, store bildet. Til denne ekspansjonen hører det også med at Arbeiderpartiet i denne perioden markerte seg på lokalpolitisk plan, og offentlig engasjement innenfor disse virksomhetene ble sett som god arbeiderpartipolitikk (Solum 2004:343f).

I årene etter 1913 og videre inn i mellomkrigstiden opprettes flere organisasjoner og selskaper som til sammen fullbyrder den kommunale film- og kinoorganisasjonen. Første trinn i denne oppbyggingen er opprettelsen av Kommunale Kinematografers Landsforbund (KKL) i 1917. Dette var en interesseorganisasjon for kommunale kinobedrifter som ville samle seg mot de private aktørene. Kommunenes Filmcentral ble etablert i 1919 som et interkommunalt eid distribusjonsselskap. I 1932 kom så produksjonsselskapet Norsk Film A/S, og med dette var ringen sluttet.

Det økonomiske utbytte kommunene fikk som følge av overtakelsen av kinodriften var varierende. I årene etter den første verdenskrigen beskrives økningen som ”eksplosiv”, men fra 1922 får nedgangstidene også konsekvenser for kinobesøket og inntektene sank (Dahl og Helseth 2006:147).<sup>44</sup> Inntektene ble benyttet til å støtte den høyverdige kulturen, og slik kom de kommunale kinoene til å bidra til det folkedannende prosjektet ved at den i større grad ble brakt ut til det brede lag (Solum 2004:345). Denne tanken ble ytterligere forsterket ved innføring av en statlig luksusskatt på ti prosent av kinoens brutto billettinntekter i 1920.<sup>45</sup> Det øvrige kulturlivet gikk fri for en slik beskatning, i alle fall for noen år, mens kinoen ble beskattet i samme kategori som motorvogner og lystbåter, altså som ren luksus.

Innledningsvis stilte jeg tre spørsmål som dette kapittelet skulle søke å finne svar på. Det første spørsmålet gjaldt lokalsamfunnenes kjennetegn i den perioden som undersøkes. Selv om de tre kommunene som her står i fokus har mange forskjeller med hensyn til størrelse, næringsgrunnlag og utvikling for øvrig, så trer det fram et bilde av en periode som gjennomgående er preget av vekst og nyvinning – både bygningsmessig, befolkningsmessig infrastrukturelt og teknologisk. Samtidig er dette et annerledes samfunn med skarpe klasseskiller med hver sine kulturer og politiske ståsteder.

---

<sup>44</sup> I 1941 var inntektene igjen tilbake på det rekordhøye 1920-nivået (samme kilde).

<sup>45</sup> Under 1940 – 45 ble skatten hevet til først 25 og senere 40 prosent, den ble opphevet først i 1969 (Dahl og Helseth 2006:155).

Imidlertid var også disse skillelinjene under press og endring ved framveksten av en sterk arbeiderbevegelse, så vel som en voksende middelklasse. Det andre spørsmålet omhandlet det utbudet av forlystelser som filmmediet og kinoinstitusjonen etablerte seg innenfor. I Kristiania var det i første rekke varieteen som forankret det nye mediet, mens det i Hamar og Elverum later til at markedsarrangementene sto for introduksjonen av mediet. I årene før den første verdenskrigen kan kulturlivet karakteriseres som bestående av to fløyer. En internasjonalt orientert, eggende, nytelsesrettet og ”lavere” attraksjonskultur, hvor begivenhetene framstår som oppsiktsvekkende og interessante i seg selv uten indre sammenheng eller logikk. På den andre siden finner vi den tradisjonsbaserte, nasjonalt orienterte høyverdige dannelseskulturen hvor kulturproduksjonen inngikk et framtidsrettet prosjekt som handlet om å bygge landet. Filmmediets introduksjon i, og etter hvert tilhørighet til førstnevnte fløy fikk stor betydning for den offentlige diskusjonen som skulle gi seg utslag i lovreguleringen av film- og kinobransjen. En nasjonal tradisjonsorientert høyverdige kultur ble framholdt som det foretrukne motstykket til den internasjonale filmkulturen” sier Solum (2004:77). Mens moraloffensiven kan ses som et internasjonalt fenomen, og en statlig organisert filmsensur som et internasjonalt motsvar, så var kommunal råderett over kinodriften et særnorsk fenomen.

# Kapittel 3:

## Filmens første rom

---

**D**et nye mediets økende utbredelse og gryende selvstendighet kan ses gjennom løsrivelsen fra varieteens og markedsplassens steder, da underholdningsformen flyttet inn i egne lokaler. Selve kinolokalene var det stedet der filmmediet og filmens publikum kom sammen, og *virket* sammen. I dette kapittelet skal jeg undersøke de aller tidligste kinolokalene. Filmvisningene foregikk tidlig på 1900-tallet i ominnredede forretnings- og forsamlingslokaler som ikke var spesielt tilrettelagt for formålet. Dette året var midt i det som er blitt kalt en ”nickelodeon-boom” i hovedstaden (Iversen 1993:162). Den enkleste og tidlige typen av kinoer ble i USA gitt benevnelsen nickelodeons av den grunn at det kun kostet ”a nickel” å løse billett. Den amerikanske nickel-kinoen har sitt tilsvarende i de forholdsvis enkle kinoene som ble etablert i ominnredede forretningslokaler i hovedstaden. Ifølge Eileen Bowser var 1908 toppåret for antallet av denne typen kinoer i USA, for deretter å gå jevnt tilbake fram mot året 1914 da deres tid var over (Bowser 1994:6). Bildet som tegnes av kinoetableringene i Norge i den første tiden karakteriseres gjennom klondykelignende tilstander med en til dels spekulativ virksomhet med en etableringslyst og -hastighet som var ute av kontroll. Sigurd Evensmo har beskrevet situasjonen på følgende vis:

Det eneste som forlangtes for å starte en kino var at politiet hadde besikket lokalet og godkjent tiltaket. Og politiets krav var meget beskjedne overalt – et alminnelig butikklokale eller f. eks. et lagerrom greide seg. På den ene veggen ble det hengt opp et hvitt lerret, eller selve veggen maltes hvit. I den andre enden ble det laget et ”maskinrom” av trevegger, med akkurat tilstrekkelig plass til en kinomaskin og en maskinist. Eieren fikk en snekker til å hamre sammen noen trebenker, som så fikk et raskt strøk med billig maling – og en kino med plass til 50-60 mennesker var ferdig til bruk (Evensmo 1992: 53).

Implisitt i dette ligger at kinoeierne verken vektla eller investerte i selve utformingen av lokalene. En utbredt oppfatning er at det inntrådte et skifte i denne anskuelsen i 1911, da skuespillerparet Alma og Johan Fahlstrøm omgjorde sitt Fahlstrøm teater til kinoen Verdensspeilet. Heretter begynte kinoeierne ”for alvor å legge vekt på selve kinolokalenes utforming og utseende” (Iversen i Dahl et al. 1996:26). Disse to oppfatningene synes å ligge som et slags premiss: De første kinoeierne spekulerte i lave investeringskostnader gjennom dårlige lokaler, og først da ”finkulturen”, representert ved kulturpersonligheter som ekteparet Fahlstrøm, viste interesse for mediet ble lokalene oppgradert.

På bakgrunn av disse oppfatningene kan vi anta at en gjennomgang av lokaler som forut for 1911 ble brukt til fremvisning av levende bilder vil måtte være forholdsvis begredelig lesning. Formålet med dette kapittelet er å undersøke om oppfatningene av kinematograflokaler i hovedstaden stemmer, og om disse beskrivelsene eventuelt kan overføres til andre regioner. Videre vil kinolokalenes utforming og utseende være et utgangspunkt for en diskusjon om hvorvidt kinolokalene kan sies å avspeile den kulturelle og sosiale praksis som har omgitt kinoen.

Nikolaus Pevsner har i sin studie av ulike bygningstyper hevdet at kinoen ikke er en selvstendig bygningstype, men har sitt utspring i teateret som vokser fram i løpet av 1700- og 1800-tallet (1976:88). Alastair Forsyth (1982) beskriver imidlertid kinoen som en av mange nye bygningstyper som vokser fram i tiden fra 1900 til 1939. Ved siden av kinoen nevner han bygninger forbundet med bilen (som garasjer og bensinstasjoner), offentlig transport (busstasjoner, hangarer, flygeledertårn), kommunikasjon og fritidsaktiviteter (radiohus, fornøylesparker og svømmehaller).

Kinoen utvikler raskt en rekke særtrekk som teateret mangler, og kinobygget har mer til felles med konsertlokalet enn med teateret (Siggerud 2007:93 og Fallenius 2003:50). Det gir grunn til å hevde at kinoen bør betraktes som en egen bygningskategori eller -type. I 1910 var det imidlertid ikke vanlig å føre opp egne spesialbygg for offentlig visning av film. Hvilke lokaler ble tatt i bruk til kinematografvisninger, og hva kan disse fortelle oss om mediets posisjon og utvikling innen for en samfunnsmessig og kulturell kontekst?

### Kristianias kinolokaler

Ved inngangen til 1910 var det i Kristiania 16 faste kinoer ifølge byens Adressebok. Imidlertid var antakelig antallet høyere. Vi vet at Cirkus Verdensteater i Tivoli ble brukt som kino fra 1908, men Cirkus er ikke registrert som kinolokale i Adresseboken. Videre er heller ikke Grønlands kinematograf oppført i Adresseboken, selv om den var i virksomhet i 1910 ifølge Siggerud (2007:102). Dette betyr at det fantes 18 faste kinolokaler i hovedstaden i 1910. Utbudet inneholdt også midlertidige kinoer; Dovrehallen viste film i perioder, i tillegg til at både Turnhallen og Brødrene Hals' konsertlokale jevnlig ble utleid til filmfremvisninger (Siggerud 2007:9).

To områder i byen utmerket seg som "kinodistrikter"; Området ved Studentertunden, det vil si Stortingsgaten og øvre del av Karl Johansgate, hadde seks kinoer om vi regner med Cirkus Verdensteater. I tillegg lå også Brødrene Hals konsertlokale i samme område. I øst, fra det som i dag heter Stortorget til Youngstorget, med Torggaten, Storgaten og sidegater til disse, lå det tilsammen ti kinoer.<sup>46</sup> I tillegg kommer Dovrehallen med sine sporadiske filmvisninger, samt Grønlands kinematograf som også tilhører dette distriktet. Enda lenger østover finner vi en enslig kino på Grünerløkka, Grünerløkkens kinematograf, ved Olav Ryes plass. Totalt lå det altså 12 kinoer i byens østlige bydeler i 1910.<sup>47</sup> I årene mellom 1904, da den første kinematografen ble etablert, og fram til 1908 vokste antallet faste kinoer jevnt. Fra 1908 later det til at antallet stabiliserte seg på om lag 20 kinoer, og vi kan snakke om en utflating av etableringene (Siggerud 2007:11).

<sup>46</sup> I 1910 het Stortorget Torvet, mens Youngstorget het Nytorget.

<sup>47</sup> Videre er Rådhusgaten 5 kontoradresse for både Norsk Biograf Kompani A/S, samt National Kinematograf Kompani A/S som drev kino i Stortingsgaten 10.

<b>Fig.3.1: Faste kinematografteatre i Kristiania 1910</b>		
<b>Adresse</b>	<b>Navn</b>	<b>Type lokale<sup>48</sup></b>
Badstugt 1	Norge	1.et. Forretningslokale
Brugt 8	Kronen	1.et. I forretningsgård.
Brugt 1	Folkekinematografen	2.et. Representativ bygård
Brugt 12	Central Verdens teater	Etablert i Karl Johans gate 1906, flyttet hit i 1908. Detaljer ukjent
Karl Johansgt 25	Grand Kinematograf	2.et. Torstrupgården, reklamerte med elevator
Karl Johansgt 33	Bull's kinematograf	Opprinnelig etablert i Akersgaten, overtok lokalet etter Central fra 1908. Respektabel forretningsgård.
Olav Ryespl 11	Grünerløkkens kinematograf	1.et. Innredet i tidligere kjeglebane
Pløensgt 4	Casino Verdenteater	2.et. Innredet i festivitetslokale med galleri. Tidligere brukt som dansesal.
Storgt 20	Pariser kinematografen	Navneskifte til Edison mars 1910, i forretningsgård. Detaljer ukjent.
Storgt 26	Olympia kinematograf	1.et. Representativ bygård
Stortingsgt 10	National Kinematograf Kompagni AS	1.et. Forretningslokale
Stortingsgt 12	Norsk kinematograf Aktieselskap	2.et. Forretningslokale.
Stortingsgt 15	Cordial biograf	Spesialbygg for kinematografvisninger
Stortingsgt 20	Cirkus Verdensteater	Varieté og sirkusbygning.
Torggt 11	Eldorado	2. et. Ukjent detaljer
Torvet 9	London Biograf-Kinematograf	2.et. I Glassmagasinet.
Youngsgt 9	Nytorvets kinematograf	1.et. Forretningsgård, muligvis tidligere kjeglebane.
Grønlands torg 2	Grønlands kinematograf	1.et. i Frysjahallen, tidligere restaurant og kjeglebane.

I figur 1 (ovenfor) kan vi se noen tendenser. Én av 18 kinoer er spesialoppført for filmfremvisning. Av de 17 øvrige er fem ombygde forsamlingslokaler av forskjellig art, et varietélokale, et festivitetslokale og hele tre kjeglebaner. Drøyt halvparten holder til i ulike forretningslokaler, og blant dem finner vi flere av Kristianias mest representative forretningsbygg som for eksempel Tostrupgården og Glassmagasinet. Videre er seks av kinematografene lokalisert i 2. etasje.

<sup>48</sup> Opplysninger om lokalene baserer seg på Siggerud 2007:100 f.





III.3.1-3: Kinematografer på Kristianas østkant. Glassmagasinet hvor Londoner Biografen holdt til i 2. etasje (t.v.), gateutsnitt av Brugata anno 1902. Tre kinematografer holdt til i denne gatestubben i 1910 (midten), Frysjahallen på Grønland som huset Grønlands kinematograf fra ca. 1906 (t.h.). Foto: O.Hvalbye/Norsk Folkemuseum, Ukjent/Oslo byarkiv, AB Wilsø/Oslo museum.

I det videre skal jeg gå nærmere inn på tre av Kristianas kinolokaler som var i virksomhet i 1910. Geografisk plassering i forhold til byens kinodistrikter har vært et kriterium i valget av eksempler. Et av eksemplene er byens første kino, Kinematograftheatret i Stortingsgaten 12, samt det første spesialoppførte kinobygget i Norge, Cordial. Begge disse lå i Stortingsgaten like ved Tivoli. Til slutt den eneste nye kinoen som åpnet i undersøkelsesåret 1910, nemlig Kristiania Kinematograftheater som var lokalisert like ved Nytorvet, kinodistriktet i øst. Jeg kommer også tilbake til disse kinoene når jeg i senere kapitler undersøker organisering og programpolitikk.

I januar 1910 ble det foretatt en branntaksering av eiendommen i Stortingsgaten 12. Branntaksten beskriver eiendommen som en murgård på tre etasjer antakelig oppført omkring 1873, og gården ble eid av ”enkefru Schou”. I første etasje lå det blant annet en barbersalong og en automatcafé med forværelse. Videre kan vi lese at andre etasje inneholdt ”1 kinematograflokale med 2 kontorer, 2 venteværelser, 1 telefonkiosk, 1 apparatrum, 1 filmlager, 1 korridor, 2 kott, samtlige med linoleum. Videre 1 kloset”.<sup>49</sup> For øvrig fantes det flere kontorer i 3. etasje, samt to lagerrom hvorav det ene hadde heis. På loftet var også ”1 fotografisk laboratorium” og et maskinlager. Hvor stor del av lokalene som var knyttet til Norsk Kinematograf-Aktieselskab sin virksomhet går ikke fram av taksten, men vi kan anta at disse virksomhetene var knyttet til Norsk kinematograf AS.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Branntakstregisteret, protokoll O5, side 11A, Oslo byarkiv.

<sup>50</sup> Se opplysninger om Norsk kinematograf AS i kapittel 4.4.1.

Branntaksten stemmer også med opplysninger i eiendomsregistret i forbindelse med folketellingen fra 1910. Her går det også fram at gården var en ren forretningsgård uten boligheter eller fastboende personer.<sup>51</sup> En kilde omtaler interiøret i kinoen, men beskrivelsen er gjort mer enn tretti år etter at lokalet ble innviet. Av den grunn kan det hefte noe tvil ved om kinoen faktisk framsto slik ved åpningstidspunktet:

Den første kino i Oslo var uhyre beskjeden etter våre forhold, men ganske fin efter datidens begreper. Den var innrettet på samme måte som så mange engelske og amerikanske kinoer. Lokalet var et oprinnelig butikklokale, og når man hadde passert et slags forværelse, hvor billettluken var, kom man gjennom noen mørke fløielsportierer inn i en lang, smal sal, hvor gulvet skrånnet ned over mot lerretet som var anbragt på bakveggen. Dernede stod også det tradisjonelle piano med portierer foran. Der var hundre sitteplasser og tyve ståplasser [...] (Nissen 1937: 206).

Opplysningene om kinolokalet og tilleggende fasiliteter er i overensstemmelse med tidligere skildringer der kinoen beskrives som ”praktisk og hyggelig” med plass til cirka 130 personer i selve salen og to venteværelser hvor besøkende kan ”kige i Dagens Aviser” (omtale i *Morgenbladet*, sitert etter Dahl et al. 1996:25). Allerede i 1908 gjennomgikk lokalet en renovasjon som kinoens egenreklame beskrev slik:

Lokalene i Stortingsgade 12 utvidedes og smykkedes af vore bedste Dekorationsmalere. Selve Teatersalen roses af alle for at være meget vakker; op til denne støder tre rummelige Venteværelser, et leseværelse, Telefonrum o. s. v., alt elegant udstyret (sitert i Nissen 1937:207)

Ut fra denne reklamen kan vi anta at interiøret var dekorert med malerier, men om disse maleriene var sceniske i form av for eksempel landskaper, eller om utsmykningen besto i marmoreringer, malte pilastre eller lignende vet vi ikke. Beskrivelser av et hyggelig, standsmessig lokale stemmer også overens med en minneberetning som omtaler Kinematograftheateret som en ”finere kino”.<sup>52</sup> Dette understrekes ytterligere ved at kongefamilien besøkte lokalet ved flere anledninger.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> [http://da.digitalarkivet.no/ft/bosted\\_by/gf01036392028751/](http://da.digitalarkivet.no/ft/bosted_by/gf01036392028751/) [lastet ned 5.mars 2010]

<sup>52</sup> Minnesamling, UiO ID 64Oslo30

<sup>53</sup> Intervju med kinobestyrer Hermansen i Tidens tegn, Lørdagsavisen 28.april 1934, samt Nissen 1937:208.



Ill 3.4: Fasaden på Kinematograftheateret i Stortingsgaten 12 anno 1906. Stillbilde fra filmen *Kong Haakon på Kinematograftheateret*, produsert av Norsk kinematograf AS.

Fra høsten 1907 og utover 1908 er det hevdet at utviklingen av hva man betraktet som egnede lokaler gikk over i en ny fase med etablering av flere nye og større kinematografteatre som tok vesentlig flere tilskuere (Siggerud 2007:11). En kino som viser denne tendensen var Cordial, som mer enn doblet kapasiteten sammenlignet med Kinematograftheateret, med plass til om lag 300 publikummere. Cordial var inntil videre byens største kinolokale. Som nevnt var det ikke vanlig å oppføre egne bygg for kinodrift i 1910, de aller fleste av byens kinoer holdt til i ombygde næringslokaler, enten det dreide seg om butikklokaler, kjeglebaner eller varietélokaler. Cordial i Stortingsgaten 16 var eneste unntak. Den var Norges første kinobygg i betydningen spesialbygg for filmvisning, sammen med Arendals Biografen som også ble oppført i 1907 (Stensby 1986b:14 og Nistad 2002:36).

Cordial annonserte sin åpning 21. september 1907, men på grunn av manglende godkjenning av bygget fant åpningen sted noen dager senere. ”Da bygningen er opsat spesielt til Kinematograftheater og er den første i Norge, maatte den undergives Brandchefens, Bygningschefens og Politiets godkjendelse. [...] det hele Etablissement [er] anerkjendt som 1ste Klasses og er nu aabnet” sto det å lese på forsiden av *Morgenposten* 28. september 1907. Selskapet A/S Cordial var oppført som eier av både Stortingsgt. 16 og 18, samt Kjell Stubsgt. 5 i samme kvartal.<sup>54</sup> I eiendomsregisteret fra

<sup>54</sup> Eiendomsregisteret ved Folketellingen i 1910 gir ingen opplysninger om bygningens bruk. I 1917 ble bygningen revet og man oppførte et teaterbygg på samme adresse. (Plan- og bygningsetaten, Oslo kommune, gårds-/bruksnummer 209/353: Sak 1074/1916. Det viser seg imidlertid at nummer 5 i Kjell Stubsgate ikke er registrert som en nåværende eller historisk adresse i arkivet.) Eldste byggesak registrert på Stortingsgt 16, er teaterbygningen

Folketellingen i 1910, er det oppgitt av eiendommen er ubebodd, og at den er ”Oplaget av kinematograf-theater”.<sup>55</sup> Kildene spriker i sin omtale av Cordial. Oslo Kinematografers jubileumsberetning ved 25-årsjubileet i 1951 omtaler Cordial som en ”trebrakke, kald og trekkfull, men hvem tenkte vel på det når en satt opptatt av det som foregikk på det hvite lerret” (OK 1951:13-14). I en minneberetning fra 1964, har en av respondentene også omtalt Cordial spesielt:

I Stortingsgaten laa der ogsaa senere flere kinematografer [...] som bl.a. Stortingsgt. 12 der var regnet som en bedre kino, Bio Kino og Cordial kino. [...] Det var en stor trebygning med gavlen ut mot gaten. Den var innvendig trukket med tepper i tak og vegger. Her var et godt orkester og billettprisen var 25 øre for voksne, 15 øre for barn. Oppvarmet med Gasskaminer (minnesamling, UiO ID 64Oslo30).

Ottar Gladttvet beskriver Cordial som en bygning med en dobbel teltduk trukket over et reisverk av tre ”så rommet ble mørkt. Fronten og sideveggene ble oppført av tre, men i seksjoner så det lett kunne rives” (Gladttvet 1999:22). Gladttvet påpeker at Cordial var ”etter datidens fordringer en ganske stor og fin kino” (ibid).<sup>56</sup> Symptomatisk for omtalene av Cordial er at kinoen blir ”finere” desto kortere tidsavstand det er mellom kildene og hendelsene. En samtidig annonse for Cordial forteller at ”Dette Theater er bygget efter udenlandsk Mønster. Elegant monteret, tilfredstillende alle Nutidens Fordringer” (*Morgenposten* 28. september 1907). Cordial hevdet med sine 300 sitteplasser å være Skandinavias største og mest elegante kino med god ventilasjon (*Morgenposten* 5. oktober 1907). Et udatert foto som viser Cordials fasade bidrar til å gjenskape et inntrykk av lokalet (se ill 3.c). Av fotografiet framgår det at bygningen er oppført i tre i én etasje med saltak og stående panel. Fasaden er symmetrisk oppbygd, med dobbel inngangsdør plassert på midten og med store vinduer på hver side. I vinduet til venstre kan det skimtes en disk eller billettluke, mens vinduet til høyre ser ut til å være dekket av reklameplakat. Innenfor vindu og inngang skimtes en vestibyle hvor

---

oppført i 1918. Heller ikke på naboeiendommene (209/355 og 351) er det registrert eldre byggesaker som kan forbindes med kinovirksomhet.

<sup>55</sup> <http://da.digitalarkivet.no/ft/bosted/by/gf01036392028520/> [sist besøkt 11.november 2011]

<sup>56</sup> Det fantes to kinematografer med til forveksling likt navn; Cordial anno 1907 og Theatre Cordial som lå på nabotomten, Stortingsgt.18, og som en kort periode var i virksomhet våren 1905. Siggerud spekulerer i om Theatre Cordial ”kan ha vært et telt” (2007:99). Gladttvet forteller imidlertid at ”den første Cordial” ble oppført av restauratør Rennebarth, og var en kino av lekter og svart tjærepapp. ”Den var ikke bygget for vinterbruk og ble snart nedrevet” (Gladttvet 1999:22).

åpning til salen ser ut til å ligge i rett linje fra inngangsdøren. Fasaden er utsmykket med enkle profiler på dør- og vinduslistverk, øverst i gavlen er et utskåret, kranslignende ornament over skiltet hvor navnet Cordial er innrammet i en rektangulær ramme. Over hvert vindu er bygget smykket med en enkel sirkel. På hver side av inngangsdøren er det glassmontre. Rundt bygget løper et smijernsstakitt. Om bygningen er kledd med teltduk, tepper eller andre løsninger er det ikke mulig å lese ut av bildet.



Ill 3.5: Cordial i Stortingsgaten 16.  
Foto: *Bergens Tidende*, utdatert foto, muligens ca 1912.

Flere kilder omtaler en brann i Cordial. Disen hevder at Cordials drift opphørte på grunn brannen, og Olsen forteller at Cirkus Verdensteater overtok stoler fra det branntakke lokalet (Disen 1997:29, Olsen 1943:del II, 20). Det er ikke registrert branntakster på eiendommen i det aktuelle tidsrommet, men avisilder bekrefter at brannen fant sted om ettermiddagen 2. juni 1916. Avisene har ulike versjoner av hendelsesforløpet, og ifølge Siggerud var Cordial i drift fram til april 1917. Disens opplysning om at brannen satte en stopper for Cordials drift medfører derfor neppe riktighet (2007:101).<sup>57</sup> Omtalen av brannen gir imidlertid nyttig informasjon om kinolokalet og dets interiør. Bygget var oppført med enkle, halvtoms bordvegger, og var utstyrt med hele sju utganger.

<sup>57</sup> Aftenposten hevder at lokalet var totalt ødelagt, mens Morgenposten påstår at lokalet fikk små skader. Skildringer av hvordan brannen ble oppdaget, antall publikummere i lokalet, forsikringsdetaljer divergerer også (*Morgenposten* og *Aftenposten* 3.juni 1916).

Innvendig var bygningen kledd med ”oljemalt strie”. Denne strien var dekorert, blant annet med ”den elegante Stjernehimel i Taket” (*Morgenbladet* Aften 3. juni 1916). Informasjonen understøtter antakelsen om at bruken av dekorasjonsmalere til utsmykking av disse tidlige kinolokalene var relativt vanlig.

Cordial var det største og mest elegante kinematografteateret ved åpningen, men kun for en kort stund. I 1908 åpnet Cirkus Verdensteater dørene som kino. Som tidligere nevnt ble Cirkus benyttet til ambulerende filmvisninger fra den aller første kinoforestillingen i 1896, men fra 1908 ble kinodriften regulær.<sup>58</sup> På grunn av at publikumsarealet ble endret i henhold til lokalets ulike bruksområder varierer opplysningene om antallet sitteplasser i lokalet, fra om lag 1200 som det laveste til 2600 som det høyeste.<sup>59</sup> Uansett var Cirkus Verdensteater de første årene etter kinoåpningen det største kinolokalet i Skandinavia, og Cirkus markerte både at filmens rom entret en ny fase, samt at den kan stå som et frampek i retning av de store kinopalassene som senere skulle komme. Denne tendensen vises imidlertid ikke igjen i det eneste nye kinolokalet som åpnet i 1910. Årsaken til et så vidt lite antall nyetableringer kan være den utfletingstendensen som finner sted fra omlag 1908, og i realiteten var det mer tale om en relokalisering enn en reell nyetablering. Kristiania kinematografteater i Torggt. 26 hadde sin åpningsforestilling 22. januar 1910 (åpningsannonse i *Morgenposten* 22. januar 1910). Kristiania kinematografteater var den tredje kinoen som ble etablert og drevet av Gladtvet-familien. Den første var Folkekinematografen, som åpnet i juni 1906. Kinoen hadde adresse Brugata 1, og lå på hjørnet mellom Storgata og Brugata i andre etasje. I 1909 overtok familien Nytorvets kinematograf og omdøpte den til Fix (Siggerud 2007:101). Fix lå på Nytorvet, som i dag er kjent som Youngstorget, i et lokale som tidligere hadde vært kjeglebane. Fix lå i første etasje med venteværelse ut mot gaten. Lokalet viste seg imidlertid å være uegnet fordi det i kjelleren lå et lager av rå huder og gammelost.

---

<sup>58</sup> Også etter at sirkusbygningen ble kino, fortsatte sirkusforestillingene her. I sommermånedene ble bygningen leid ut til sirkusforestillinger, og kinovirksomheten stengte eller flyttet ut i andre lokaler. Cirkusbygningen var oppført i 1890, og lå inne på området til Christiania Tivoli, omtrent der Klingenberg kino ligger i dag. Cirkusbygningen ble tegnet av Ove Ekman. Det var et stort og elegant bygg med en særpreget kuppel, oppført rundt en sirkulær manesje som var omkranset av rader med losjer og bakenforliggende stolrader. Rommet hadde også en stor scene. Cirkus var et fleksibelt lokale. Når gjestende sirkus besøkte Tivoli, var manesjen sirkusartistenes tumleplass. Salen ble også benyttet til konserter, varieté- og senere kinoforestillinger, og ved disse anledningene ble manesjen fylt med stoler.

<sup>59</sup> Se Lindanger 1997, Siggerud 2007.

Dette lageret sendte til sine tider ut en stank så fæl at det jaget publikum ut, ofte midt under forestillingen. [...] Vi forsøkte med sugevifte og Perolinsprøyte, en slags luftrensende væske. Vi pusset opp lokalet og kjørte de beste filmer som var å oppdrive. Men ingenting hjalp. Ostelageret med sin lukt drev oss ut av lokalet etter ett års underskuddsdrift (Gladtvett 1999:26).

Kinoen flyttet derfor, og i 1910 ble den gjenåpnet i lokalet i Torggt. 26 under navnet Kristiania kinematograftheater.<sup>60</sup> Kristiania kinematograftheater lå også i andre etasje, og hadde venterom i en butikk i første etasje. Lokalet tok om lag 250 mennesker.

To store reklamevinduer gav oss muligheter til å vise hva vi hadde å by på. Publikum ville vite hva de betalte for, og det fikk de. Lokalet var etter datidens fordringer ganske bra. Riktignok hadde vi ikke klappseter som hos Fahlstrøm i Verdensspeilet, men våre harde trebenker gjorde også nytte. [...] Maskinrommet var av den vanlige sorten med kokolittbelegg (Gladtvett 1999: 28).



Ill. 3.6: Youngsgt. 9 ytterst til høyre hvor Nytorvets kinematograf holdt til i 1. etasje. Foto: Oscar Hvalbye, Oslo museum dat. 1904.



Ill.3.7: Torvgaten 26 nærmest til venstre hvor Kristiania Kinematografteater holdt til i 2. etasje. Foto: Ukjent, Oslo byarkiv, udatert nyere foto.

En branntakst fra 1903 forteller om fire bygninger på tomten; to våningshus på to og fire etasjer, samt en verkstedbygning og et ”forfaldent udhus”.<sup>61</sup> I eiendomsregisteret for 1910 er det registrert leiligheter i de øverste etasjene, mens totalt åtte ulike forretninger og verksteder holdt til i underetasjer og verkstedbygningen.

<sup>60</sup> Torggt 26 har gårds-/bruksnummer 208/747-749 hos Plan- og bygningsetaten i Oslo kommune. Eldste registrerte byggesak på denne adressen er fra 1931.

<sup>61</sup> Branntakstregisteret protokoll K91, side 205b, Oslo byarkiv.

Kinematografteateret er registrert i andre etasje.<sup>62</sup> Kinoen var antakelig i drift fram til 1920. Det nyetablerte kommunale kinostyret behandlet under sitt møte 18. desember 1918 ”en overenskomst med eieren av Torvgt. 26 [...] om at slutte kontrakt med ham foreløbig for 1 aar”.<sup>63</sup> Kristiania Kinematograftheater kan stå som eksempel på en av de mange kinoene på Kristianias østkant hva gjelder utrustning og størrelse.

### Kinolokaler i Hamar og Elverum

I Hamar var minst tre lokaler benyttet til filmvisninger i årene før det ble etablert faste kinoer i byen. Dette var Andersens auksjonslokale, Arbeiderforeningen og Håndverkerforenings sal.<sup>64</sup> Alle disse forsamlingslokalene var plassert i østre del av sentrum, på Østre torg og i gatene omkring. Arbeiderforeningen lå i Grønnegate 51 ved Østre torg, og Håndverkerforeningen lå i Østregate. Håndverkerforeningen innviet bygget i 1890, og den inneholdt blant annet restaurant, leseværelse og møtesal. Andersens auksjonslokale i Vangsvegen 33 like i nærheten av Østre torg, ble senere fast visningssted for kinematografen Perfekt, som altså etablerte seg her i løpet av 1907. Bygget ble senere kjent for å huse Bondeheimen i en årrekke. Kinoen lå i første etasje og hadde 90 plasser, men det har ikke vært mulig å finne beskrivelser av Perfekts interiør. I Perfekts annonser reklamerte man imidlertid med å være ”Hamars eleganteste kinematograf”.

Aktuel, som åpnet 2. september 1907 holdt til i Hamars Basarbygning. Denne bygningen lå i motsatt ende av Hamars sentrum, ved Stortorget i byens vestre del. Basarbygningen ble oppført i 1895 for næringsformål. Arkitekten var Engebret Soot, som på denne tiden var stadsingeniør i Hamar. Soot fikk oppført flere bygg i Hamar, blant annet et gravkapell som senere er revet. Basarbygningen er en langstrakt enetasjes bygning i rød teglstein. I en avisartikkel fortelles det om oppussing og innredning av det nye kinoloalet hvor man skal kunne ”tilbringe en og anden ledig time” (*Hamar Stiftstidene* 12. august 1907). Aktuel hadde 150 plasser, og skal ha hatt status som en

<sup>62</sup> [http://da.digitalarkivet.no/ft/bosted\\_by/gf01036392235425/](http://da.digitalarkivet.no/ft/bosted_by/gf01036392235425/) [lastet ned 8.mars 2011]

<sup>63</sup> Oslo byarkiv, Oslo kinematografer, styreprotokoller, boks 1. I branntakstregisteret er det for øvrig registrert en brann på eiendommen 16. desember 1919, men kinoloalet nevnes ikke spesielt i denne branntaksten, se Branntakstregisteret, protokoll O27, side 274a

<sup>64</sup> Opplysningene hentet fra annonser i Hamar stiftstidene 5. og 15. oktober, 9. og 24. november 1906, Bækkelund 1997.



finere kino enn Perfekt til tross for sistnevntes ”elegante innredning” (Høiness 1990:11). Heller ikke for Aktuel har det vært mulig å finne noen beskrivelser av interiøret, og selv om bygningen fortsatt ruver i enden av Stortorget er det ikke mulig å se spor av den tidligere kinematografvirksomheten i dag.



Ill 3.8: Basarbygningen til høyre i bildet. Her drev Norsk Kinematograf AS kinoen Aktuel som åpnet 2. september 1907. Begge foto: Hedmarksmuseets fotoavdeling, udatert.



Ill 3.9: Håndverkerforeningens sal i Østregate Hamar.

Ved inngangen til 1910 fantes det ennå ingen fast kino i Elverum, men fire lokaler ble hyppig benyttet til filmvisninger i regi av ambulerende filmselskaper. Dette var forsamlingslokalene i Lundgaardsalen og Glomvang, samt lokaler i de to hotellene St. Olaf og Central. I tillegg ble det vist film i Graabergsalen og i ”Apothekets gamle gaard”, men disse er enkeltstående eksempler.

Alle lokalene befant seg i sentrum av Elverum, kalt Leiret. Hotel Central ligger fortsatt i Leirets hovedgate som i 1910 het Nyveien, men den originale hotellbygningen ble ødelagt under bombingene i april 1940. Hotel St.Olaf lå i nabokvartalet, i gaten bakenfor. Forsamlingslokalene Lundgaardsalen og Glomvang lå begge langs samme veg i den nordlige delen av sentrum. Glomvang var et stort forsamlingslokale med kafé og teatersal. Bygget var utført i laftet tømmer og sto ferdig tidlig på 1900-tallet.<sup>65</sup> I Hulda Garborgs dagboknotater fra en teaterturne i september 1911 beskrives Glomvang som et sjeldent vakkert lokale.

<sup>65</sup> Alfarheim, årbok for Elverum nr 12, 1997/98:77

Lokalet er noget mindre end Elvarheim, men langt bedre å tale i. [...] Bare de blå, solide kirkebænker i salen er præktige, vakre og gode å sidde på. Og fàrvene ellers, rødt og grønt og gult, friske uden å være påtrængene eller skrikende. Særlig er dørene – som på de fine gamle Hedmarksgårde (Garborg 1962:175).

Hotel St.Olaf var i drift mellom 1875 og 1917. I 1898 fikk hotellet besøk av Christian Krohg under hans reportasjereise for *Verdens Gang*. Han beskriver hotellet slik:

Omtrent midt i byen, mellom alle de andre mektige hus, hvor man utenfra aner svære rommelige saler, ligger Hotellet St. Olaf, som selv er en stor bygning. Gårdsplassen er så stor som et torv, prydet som andre torv med en fontene midt på, en imponerende vannpost. Mellom alle de andre større eller mindre bygninger, låver og ”ytre bekvemmeligheter” rundt torvet, oppdaget jeg et hus med gotiske vinduer, tydeligvis tegnet av en arkitekt. Jeg spurte om det var et bedehus, da jeg syntes det var underlig at hotellet holdt et sådant på egen grunn. Men jeg fikk det svar at det var en kjeglebane. Samlaget er et ølsamlag og opptar nesten hele første etasje. Rommene, tre i tallet, gir tilsammen så stort lokale som Grand kafe i sin tidligere skikkelse (Krohg i Lillevold 1968:11).

Antakeligvis fant de sporadiske filmvisningene på St.Olaf sted i Samlagets lokaler i første etasje av hotellet.<sup>66</sup> Hotel Central ble oppført i 1898 og innviet i 1899. I desember 1910 ble en nyoppført fløy i hotellet tatt i bruk. I første etasje i den nye fløyen lå flere store saler og rom, blant annet en høyhandel ved navn ”Børsen”, en ølstue fordelt over to rom og en egen kinosal. Hotellet hadde også tidligere vært vertskap for omreisende kinoselskaper, men årsaken til at de i 1910 hadde innredet en egen sal for kinovisinger, hadde sannsynligvis sammenheng med etableringen av Elverum kinematograf AS i oktober samme år. Etter flere spredte forsøk, var dette det første selskapet som oppretthold en kontinuerlig drift over tid. Imidlertid hadde ikke dette selskapet faste lokaliteter for sine visinger, men brukte flere av både Leirets og de omkringliggende bygdenes forsamlingslokaler for sine visninger. Opplysninger om interiøret i hotellet eller salen for øvrig er ikke funnet.

Et interessant aspekt ved kinolokalene i Hamar og Elverum, både de som ble benyttet under de ambulerende visningene og senere der man etablerte seg med faste visninger, er at dette i større grad syntes skje i forlengelsen av allmenne forenings- og

---

<sup>66</sup> Øl- og vinsamlaget flyttet i 1905 ut av lokalene i Hotel St.Olaf, og over i sin egen nyoppførte festivitetsbygning, Elvarheim, som også lå i Leirets hovedgate, Nyveien, like bortenfor Central.

forsamlingslokaler. Det nære samkvetet mellom Elverums hoteller og kinodriften er også verdt å merke seg. Jeg skal i det videre forsøke å oppsummere noen hovedtendenser, og kommer i den sammenhengen tilbake til disse to observasjonene.



Ill 3.10: Gateparti fra Elverum 1905. Til høyre ses en del av fasaden på forsamlingslokalet Lundgaardsalen. I enden av gaten skimtes arbeiderbevegelsens lokale Glomvang. Begge lokalene ble brukt til filmframvisninger omkring 1910. Foto: Postkort fra Alfarheim



Ill 3.11: Hotell Central etter utbyggingen. Fløyen på baksiden av bygget ble oppført i 1910 og huset både høyhandel, ølstue og en kinosal hvor Elverum kinematograf holdt til en periode. Foto: E.Syringen, faksimile fra Alfarheim årbok nr 12.

## Tendenser i kinolokalene anno 1910

### *En arkitektonisk form?*

At kinoene ble tatt i bruk uten at det eksisterte en arkitektonisk norm for denne typen funksjon, er en oppfatning som understøttes ved at de tidligste arkitekturfaglige tekstene

som omhandler kinoen som bygningstype dukket opp først ved midten av 1910-tallet. I Tyskland utga Hans Schliepmann i 1914 en liten bok om kinoens utforming. I boken *Lichtspieltheater: Eine Sammlung ausgeführter Kinohäuser in Gross-Berlin* slo Schliepmann fast at det var lønnsomt for den voksende kinobransjen å investere i gode lokaler, og at kvaliteten på lokalene økte ved å involvere kunstnere [les: arkitekter] i utformingen av dem (Schliepmann 1914:35). Han organiserte de ulike kinoene i eksempelutvalget sitt i tre kategorier, hvor hensikten med inndelingen var å foreta en vurdering av lokalenes funksjonalitet. Den første kategorien besto av enkle lokaler, gjerne oppført for forretningsdrift, som var omgjort til kino uten bruk av arkitekt (Schliepmann 1914:8-11). Kategori nummer to omfattet kinoer som var føyd inn i andre bygningskomplekser. Her var det benyttet arkitekter i utformingen av bygget, men kinodelen var underordnet bygningens øvrige formål og premisser, hvilket medførte at det var vanskelig å utarbeide en fullendt kinoløsning (Schliepmann 1914:12-26). Den siste kategorien omfattet bygninger oppført med kino som dens primære funksjon, selv om bygningen gjerne kunne omfatte også kontorer eller forretningslokaler. I denne kategorien fikk arkitekten optimale arbeidsvilkår for å arbeide fram en funksjonell og god løsning for kinolokalet (Schliepmann 1914:27-35). Et viktig element i et funksjonelt kinolokale var ivaretagelse av sikkerheten, mente Schliepmann videre. Dette hadde sin årsak i den veldige brannfaren som fulgte med bruken av nitratfilmen.

Bevissthet rundt sikkerhet er det beste middelet mot slike utbrudd [panikk og hodeløs reaksjon fra mengden]. Denne bevisstheten skulle i dag alle kinobesøkere ha, takket være politiets forskrifter [...] så langt arkitekter som planlegger en ny kino finner det nødvendig (Schliepmann 1914:35).

I 1915, året etter Schliepmanns utgivelse, utkom John J. Klabers artikkel ”Planning the Moving Picture Theater”, publisert i det amerikanske arkitekturtidsskriftet *Architectural Record*. Klabers utgangspunkt var at kinolokalet skulle danne en nøytral ramme som ikke skulle virke forstyrrende på filmen. Han slo også fast at å utforme en kino i seg selv ikke er vanskelig, men at det finnes mange utilfredsstillende lokaler. Dette fordi oppdragsgiverne ønsket å spare penger, og derfor heller ikke lot arkitekter slippe til i utformingene. Klabers tekst er i det hele svært teknisk orientert, med anbefalinger om salens dimensjoner, lerretets størrelse, materialbruk, brannsikkerhet, maskinrom og bildeprojeksjon. Både Schliepmann og Klaber slo et slag for at arkitektene måtte

medvirke i utformingen av kinolokalene dersom de skulle bli gode, funksjonelle rom til sitt bruk. Publikasjonene i seg selv, og anbefalingene i dem, pekte i retning av at kinematografteateret var i ferd med å etablere seg som selvstendig bygningstype.

I dette utvalget er det kun én kino som er oppført spesielt for formålet, og det er ikke kjent om arkitektkompetanse ble benyttet i eksempelet Cordial. Det vanlige var lokaler som tilhørte Schliepmanns første kategori, det vil si lokaler oppført for andre formål som var omgjort til kino uten bruk av arkitekt. Vi må til årene etter 1910 før oppføring av nybygg spesielt for filmvisninger skyter fart. Imidlertid er det enkelte elementer som utpeker seg i disse aller første kinolokalene, og vi kan ane konturene av en utvikling mot kinoen som en selvstendig bygningstype. Stol- eller benkerader i salen foran lerretet, som enten var spent opp eller malt direkte på vegg er knyttet til grunnleggende funksjonelle aspekter. Størrelsen på kinolokalene vokser gradvis og varierer fram mot 1910, fra det første Kinematograftheaterets om lag 130 seter i 1904, til Cirkus Verdensteaters over tusen sitteplasser i 1908. Vi vet forholdsvis lite om interiørene i disse kinolokalene. Gladttvet påpeker imidlertid at interiørene skulle være mørke, da det ble ansett som mest egnet fordi ”bildene kom bedre fram med mørke vegger”, men han tidfester ikke dette idealet eksakt (Gladttvet 1999:31). I Stockholm var imidlertid idealet å skape illusjon av rom, og fargen lyseblått skal ha vært særlig utbredt i takene, mens veggene ble dekorasjonsmalt med landskaper eller fjerne Østen-scenarier (Eklund og Lindström 1979:17). Vi har indikasjoner på at dekorasjonsmalerier også var vanlig i Kristiania. Cordials stjernehimel og dekorasjonsmalerne som eksplisitt nevnes etter oppussingen av Kinematograftheatret i 1912 viser i alle fall at disse kinoene var utsmykket med malte dekorasjoner. Fra svensk hold er det hevdet at dekorasjonsmaleriene i særlig grad ble brukt på brannmuren som ble vanlig for å skille salens publikum fra den brannfarlige filmprojektoren. ”Utanpå denna [brannmuren] målades några fantasifulla pilastrar al fresco på den kalkputsade murytan. Det fanns annars båda solrosor och kinesiska landskap till att fördölja eller framhäva var den ännu rätt attraktiva projektorn befann sig” (Eklund og Lindström *ibid.*). Kinoene hadde ofte et venteværelse, noe som omtales i flere av kildene. Kinematograftheateret hadde to venteværelser, Kristiania Kinematografteater omtaler et butikklokale i første etasje som fungerte som venteværelse mens selve kinolokalet lå i andre, og på fotografiet av

Cordial kan det se ut som om fremre del av bygningen rommer en liten vestibyle med billettsskanke. Om disse trekkene gjaldt for alle kinoene, og om det var ansett som en fast del av denne typen lokalers fasiliteter lar seg vanskelig fastslå. Som bygningstype betraktet er det derfor ikke grunn for å hevde at det fantes en bestemt idé, eller norm for hvordan lokalet skulle utformes. I Kristiania ser vi at kinoene like gjerne lå i andre etasje som i første.<sup>67</sup> Videre fantes det enkelte kinoer innredet i frittstående bygninger som for eksempel Cirkus Verdensteater og Cordial, mens de aller fleste kinolokalene var integrert i større og mindre bygningskompleks. Det finnes ikke kilder som tilkjenner noen entydig oppfatning av selve disponeringen av kinoens areal eller kinosalens dimensjoner. Utgangspunktet var de lokalitetene man hadde tilgjengelig, hvor kinoeierne gjorde det beste ut av det.<sup>68</sup>

### *Beliggenhet og tilhørighet*

I Kristiania utviklet det seg tydelige kinodistrikter. Imidlertid må kinoetableringene ses i lys av underholdningstilbudet for øvrig. Kinoetableringene foregikk i de deler av byen som allerede var kjent som distrikter preget av et rikholdig underholdnings- og forlystelsestilbud. Tivoli i Piperviken og området rundt Nytorvet (nå Youngstorget), byens største torg med sine 6000 kvadratmeter, utgjorde de to tyngdepunktene i Kristianias forlystelsesliv. Også konditorier, konfektforretninger, restauranter og kafeer florerte i disse områdene av byen. Inngangen til Christiania Tivoli lå i samme gaten som Cordial og Kinematografteateret, med det relativt nye Nationalteateret vis-à-vis. Også Brødrene Hals' konsertsal lå i samme gate. I alt seks kinoer var etablert i Stortingsgaten og på Karl Johan. I Storgaten og Torggaten lå flere konsertsaler, dansehaller og varietéteatre, særlig kjent var Bazarhallene på Nytorvet med sine ølstuer under gatenivå. (Hegdal 2005, Alsvik 2005, Røde 2005). Hovedtyngden av Kristianias kinoer lå da også i dette området. Flere av disse forlystelseslokalene fortsatte i perioder å tilby ambulerende filmforestillinger som en del av sitt rikholdige og varierte program, også

---

<sup>67</sup> Dette gjelder for i alle fall seks av hovedstadens kinoer; Kinematografteateret, Eldorado, Casino, Kristiania kinematografteater, London biograf og Grand kinematograf.

<sup>68</sup> Et eksempel på dette er Kronen kinematografteater i Brugata 8, en kino som ble etablert i 1908. Kronen lå i et butikklokale med et vindu og dør mot gaten, og lokalet var angivelig formet i en vinkel som medførte "litt av et problem å få maskin og lerret til å stemme overens" (Gladtvet 1999:31).

etter at egne kinolokaler ble etablert. Som jeg viste innledningsvis i kapittelet ble også nærmere en tredjedel av dem etablert i lokaler som tidligere var brukt til ulike underholdnings- og forsamlingsformål.

Samme tendens ser vi i Hamar og Elverum, om enn i mer fortettet grad, da disse stedene er mindre og følgelig hadde et mer komprimert underholdningstilbud. I Elverum og Hamar har lokalene som var anvendt til både faste og ambulerende filmforestillinger det fellestrekk at de fant sted i respektable forsamlingslokaler som allerede var kjent for å huse andre typer sammenkomster og selskapelighet. Bruken av arbeiderforeningens og håndverkerforenings lokaler forbinder det nye mediet med den eksisterende og framvoksende foreningskulturen i sterkere grad enn tidligere kjent. I Elverum var begge stedets hoteller i bruk i forbindelse med kinodriften. Forbindelsen mellom ambulerende visinger og spesialbygg for midlertidig opphold kan i utgangspunktet synes naturlig. Dette både fordi de omreisende kinematografeierne sannsynligvis søkte til hotellene for overnatting, og fordi mange hoteller hadde større saler og forsamlingslokaler som var myntet på lokale arrangementer. Denne forbindelsen blir imidlertid styrket gjennom at hotell Central i Elverum oppfører en egen sidebygning for kinodrift i 1910. Fra andre norske byer kjenner vi en lignende praksis.<sup>69</sup>

På midten av 1990-tallet pågikk en debatt i tidsskriftet *Cinema Journal* om Manhattans tidlige kinoer. Ben Singer og Robert C. Allen var debattens to motpoler, og den tok utgangspunkt i kinoenes antall og beliggenhet, men impliserte også publikum, visningspraksiser og sosial status. Slik sett kom debatten også til å dreie seg om forståelsen av klassebegrepet omkring forrige århundreskifte, og spørsmål knyttet til sosial kontroll.<sup>70</sup> Begrunnelsen for å trekke denne debatten inn her er noen berøringspunkter mellom New York/Manhattan og Kristianias stilling og praksis i det nasjonale kinolandskapet. New York var, i likhet med Kristiania, et nasjonalt sentrum for handel så vel som kultur, og den tidlige kinohistorien i disse byene har fungert som et referansepunkt for utviklingen i sine respektive hjemland. Allen påpeker imidlertid at

---

<sup>69</sup> Scala kinematograf i Moss var lokalisert i byens hotell med samme navn, og Kongsberg kinematograf holdt til i Hotel Scandinavie, og ble sågar drevet av hotelleieren (Drag 1992:56).

<sup>70</sup> Debatten startet med Ben Singers artikkel "Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors" (*Cinema Journal* 34/no3-95), hvilket avstedkom kommentar- og tilsvarsartikler av Higashi, Allen og Singer i *Cinema Journal* 35/no3-96. Debatten ble avrundet med en kommentar av Uricchio og Pearson *Cinema Journal* 36/no4-97.

utviklingsforløpet til Manhattans nickelodeons ikke kan anses å være representativt for amerikanske forhold som sådan, hvilket jeg vil hevde også gjelder for forholdet mellom Kristiania og landet for øvrig, og spesielt de regionene som er gjennomgått her (Allen 1996:95).

Til tross for at vi har rimelig god oversikt over de faste kinematografene som var etablert innen 1910 er det likevel misvisende å sette likhetstegn mellom faste kinematografer og stedets samlede filmutbud. Det er langt vanskeligere å skaffe oversikt over ambulerende visninger og lokaliteter og underholdningsutbud som kombinerte film og andre formater, for eksempel i varieteen. Her tangerer vi noen av de samme problemstillingene som i Singer/Allen-debatten, for hvor går grensen mellom en ”ren” kino, og en forestilling hvor filmvisinger inngår i programmet? Hva skal til for å kunne defineres som en kino i denne perioden? Jeg har her gått inn på de faste kinematografene, men kompleksiteten i kinoenes virksomhet dekkes ikke uten å ta høyde for de formene for filmvisninger som også skjedde utenfor disse rammene. Det som synes klart er at 1910 representerer en overgangsfase mellom ulike presentasjonsformer, ambulerende og faste selskaper.

Til forskjell fra Manhattan, hvor bydelskinoer i de ulike (etnisk inndelte) boligområdene var utbredt, fantes det i Kristiania kun én kino som med sikkerhet kan sies å ha innehatt en slik karakter i 1910, Grünerløkkens kinematograf på Olaf Ryes plass. I 1911 endret dette seg, da ytterligere to kinoer åpnet utenfor sentrums underholdningsdistrikter i slutten av dette året (Siggerud 2007:103).<sup>71</sup> Imidlertid var sentrumsbosettingen generelt tett, og mange bodde i nær tilknytning til forlystelsesområdene, som for eksempel arbeiderstrøket i Vika like ved Tivoli. Disse områdene var i hovedsak karakterisert som arbeiderstrøk, eventuelt ispedd et lavere næringsborgerskap (Kjelstadli 1990:29ff). Det som er sikkert, er at det ikke fantes bydelskinoer i de vestlige bydelene, hvor borgerskapet og overklassen dominerte (op.cit). For Kristianias vedkommende er det spekulert i om det var et skille i standarden på lokalene i de to kinodistriktene henholdsvis vest og øst i byen. Det eksisterende kildematerialet er for spinkelt til å kunne dra en tydelig konklusjon i retning av et slikt standardskille. De eldste kinoene i øst ser imidlertid ut til å ha vært i

---

<sup>71</sup> Dette gjaldt Folkvang i Maridalsveien som åpnet i november, og Biorama i Seilduksgaten i desember 1911 (Siggerud 2007:100ff).



drift over lengre tid enn tilsvarende lokaler andre steder i byen, selv om det først ble etablert større og muligens også mer komfortable lokaler i vest.

### *Navnepraksis*

Den siste tendensen som jeg vil framheve her omhandler ulike kulturelle perspektiver på filmmediet og dets publikum gjennom kinoenes navnepraksis. Som jeg har pekt på tidligere i kapittelet, var det ikke uvanlig å trekke fram egenskaper ved lokalet i kinoenes egenreklame. Det synes som viktig å trekke fram at filmvisningene forgikk i elegante omgivelser. "[...] alle [hadde] største, eleganteste eller mest luftige kinematograflokale i byen" skriver Siggerud (2007:10). Denne elegansen ble i mange tilfeller videreført også i kinoenes navn, da benevnelsen "teater" var flittig benyttet. Det elegante gjenfinnes også i navn som Cordial, som kommer av latinske *cor* og betyr hjertelig på både engelsk og fransk, eller Grand, som holdt til i den fornemme Tostrupgården nesten vegg i vegg med Grand hotell. Ofte ble "teater" satt sammen med ordene Kinematograf eller Verden. Disse ordsammenstillingene konnoterer også to betydninger: Den første betydningen knytter an til selve apparaturen, et kinematografteater viser til en teknologisk fascinasjon over det nye mediet. Den teknologiske fascinasjonen var tydelig til stede i Hamars Perfekt kinematograf som sannsynligvis hadde hentet navnet direkte fra selve apparaturen. I 1904 begynte Dansk Kinematograf Fabrik å produsere filmframvisere under navnet Perfekt, og denne framvisertypen var også benyttet på Kinematograftheateret i Stortingsgaten, som med sitt navn går rett til kjernen i teknologien.<sup>72</sup> Den andre betydningen er benevnelsen verdensteater som viser det nye mediets internasjonale, brede appell. Navnet Aktuel viser dessuten til en nyhetsfunksjon, at kinematografen formidlet aktualiteter. Disse tre aspektene, det fornemme, den teknologiske fascinasjonen og at mediet knyttet lille Norge til den store verden gjennom filmene, preget de ulike navnekombinasjonene. London, Pariserkinematografen og Central verdensteater er eksempler på dette. Eldorado, Olympia og Casino spilte i enda sterkere grad på det eksotiske og eventyrlige i det nye mediet. At dette er navn som går igjen i flere land underbygger det internasjonale preget

---

<sup>72</sup> Maskinen er nå i Teknisk museums samling, med Identifikasjonsnr.: NTM 8037, avbildet på [digitaltmuseum.no](http://digitaltmuseum.no) med følgende tekst: "Brukt på den første kinematograf i Stortingsgata 12 fra 01.11.1904 [...] Senere solgt til Hønefoss Kinematograf og herfra forært til Hønefoss høyere skole. Deretter kjøpt av maskinmester B. Helgerud, Oslo".

det nye mediet hadde.<sup>73</sup> Likevel pekte navnevalget for flere av kinoene i stikk motsatt retning, nemlig mot et hjemlig og nasjonalt fellesskap. Dette gjelder for eksempel navnene National, Norge, Kronen og Folkekinematografen. Selvsagt kan det ha sammenheng med at kinoene ble etablert like etter unionsoppløsningen, og at slik nasjonal synliggjøring var fremtredende trekk for en ung nasjon. Samtidig er det en rekke kinoer som kombinerer den teknologiske siden med nøkterne, deskriptive navn som viser til beliggenhet. Nytorvets kinematograf, som i løpet av 1910 flytter og endrer navn til det litt mer fornemme Kristiania kinematografteater, Grünerløkkens kinematograf eller Elverum kinematograf AS er eksempler på dette.

### *En foreløpig konklusjon*

Jeg innledet kapittelet med å vise til en rådende oppfatning som har sirkulert i filmhistoriske beskrivelser av de tidlige lokalene som ble benyttet som regulære kinematografer. Evensmo hevdet at de første kinoeierne spekulerte i lave investeringskostnader gjennom dårlige lokaler. Videre har Iversen fremholdt at først etter 1911 da ”finkulturen”, representert ved kulturpersonligheter som ekteparet Fahlstrøm, viste interesse for mediet ble lokalene oppgradert (i Dahl et al. 1996:26).

Helt fra kinoens begynnelse brukes kinolokalenes beskaffenhet som et element i konkurransen om publikums oppmerksomhet. De lokalene som er omtalt ovenfor, indikerer også at det ble vist omtanke for utformingen av kinolokalene. Allerede det første faste kinolokalet i Stortingsgaten 12 la vekt på et interiør og et miljø som skulle virke tiltalende, også på Kristianias mer velstående innbyggere. Flere kinolokaler blir omtalt som ”fine” kinolokaler i erindringsmaterialet. Også Gladtvets anekdotiske beretninger om familiens egne kinoer viser en bevissthet og en intensjon om en viss kvalitet og komfort ved kinodriften. Siggerud påpeker dessuten at det later til at kinolokalene endrer seg fra 1908, og at det som anses som ”egne lokaler for filmfremvisning i Kristiania går over i en ny fase” ved at kinoene blir gradvis større (2007:11). Muligvis kan Evensmos beskrivelser av ”beskjedne krav” til ”alminnelige” forretningslokaler og lagerrom piffet opp med ”billig maling” og trebenker ”hamret sammen” ha gyldighet for enkelte av de aller første kinematografene i hovedstaden før

---

<sup>73</sup> London, Pariserkinematografen, Central og Olympia var alle navn som også ble benyttet i Stockholm i samme periode (Eklund og Lindström 1979:13ff).

1907, men de er ikke representative for situasjonen senere, ei heller i 1910 (Evensmo 1992:53). Dette gir holdepunkter for å stille spørsmål om hvorvidt åpningen av Verdensspeilet i 1911 representerte et markant skifte i kinoeierens syn på viktigheten av kinolokalenes utforming og interiør, slik det tidligere er hevdet. Det er langt mer sannsynlig at etableringen av Fahlstrøms Verdensspeilet i 1911 markerer et punkt på en utviklingslinje, hvor lokalene gradvis hadde blitt større, bedre utrustet og ikke minst, mer tilpasset sitt spesifikke bruksområde.

Jeg stilte også spørsmål om hvorvidt kinolokalene kan sies å avspeile den kulturelle og sosiale praksis som omga kinoen. Dette er for så vidt besvart i gjennomgangen av kinodistrikter, og i drøftingen av noen forbindelser mellom forsamlings- og fornøyleslivet, samt i de tendenser som navnepraksisen tilkjenner. Spørsmålet om kinoens rolle innenfor en kulturell og sosial kontekst skal imidlertid følges og utdypes i de neste kapitlene.



# Kapittel 4:

## Kino i drift

---

**M**ange framstillinger av den tidligste perioden med kinodrift i Norge er farget av det jeg vil kalle et legitimitetsprosjekt, det vil si et implisitt ideologisk eller politisk forsvar for kommunenes overtakelse. Norge framstilles som et kinomessig annerledesland som ”reddet” kinoene ut av de private spekulantenes grep gjennom offentlig inngripen. Det råder en iboende forståelse av at det primært var bransjeinterne forhold som skulle gjøre det nødvendig med offentlig regulering av bransjen. Denne reguleringen er representert ved kinoloven i 1913 og den påfølgende kommunale overtakelsen av kinodriften. Den tidlige kinohistorien har dermed fått preg av anekdotesamling hvor enkeltpersoners bidrag er tillagt større vekt enn strukturelle og kontekstuelle forhold. Omtaler av tilfeldigheter, eventyrlyst og ”Espen Akseladd”-virksomhet er deskriptive markører som går igjen i behandlinger av emnet og perioden (se for eksempel Evensmo 1992, Disen 1997 og Nistad 2002). Solum mener at den kommunalt orienterte historieskrivingen er ”seierherrenes historie” (2004:298). Til denne oppfatningen har igjen Sigurd Evensmo vært en av premissleverandørene, sammen med et utall kommunale jubileumsberetninger. Evensmo framstiller årene med privat kinodrift som preget av enkeltstående, svake aktører med en kynisk innstilling

som handlet om å ta ut størst mulig personlig økonomisk fortjeneste med minst mulig innsats. Hos Evensmo er imidlertid den historiske behandlingen av perioden med privat kinodrift preget av delvis manglende empirisk belegg, og den er tidvis inkonsekvent. Et eksempel er hans framstilling av repertoarpolitikken som ble ført av de private og deres syn på filmen som salgsvare: ”Med det tivolipreg kinoene hadde bevart – og delvis forsterket ved en stadig mer markskrikerisk reklame for tvilsomme produkter, sto bransjen svakt sosialt sett” (Evensmo 1992:68). Evensmo underbygger argumentasjonen sin med et fotografi på motsatt side som skal illustrere en spekulativ og markskrikerisk appell. Fotografiet (se nedenfor) viser hvordan fasaden på Boulevardteatret i Kristiania er bekledd med store plakater for filmen *Murania, det underjordiske keiserrike*, og i billedteksten framheves kinoens usedvanlig fargesterke repertoar. Samtidig er det nettopp filmreklamen som gjør det mulig å tidfeste når fotografiet er tatt. Filmen det reklameres for ble godkjent av Statens Filmkontroll i slutten av august 1937, hvilket sannsynliggjør at fotografiet er tatt samme høst – og i alle fall ikke på noe tidligere tidspunkt.<sup>74</sup> Dette betyr i sin tur at Evensmos visuelle argument ikke forteller om kinoenes reklamepraksis under det private eierskapet, men faktisk viser hvordan Boulevardteatret framsto under det kommunale kinosystemets glansperiode.<sup>75</sup>



Ill. 4.1: Faksimile fra *Det store tivoli* (Evensmo 1992:69). Billedteksten lyder ” [...] den berømmerlige ‘Bulla’ – Boulevardteatret i Stortingsgata 10 – med [...] et usedvanlig fargesterkt repertoar”.

<sup>74</sup> Se Filmtilsynets database. <http://film.medietilsynet.no/Filmdatabase/Soek?SokTekst=murania> [sist besøkt 12. desember 2012]

<sup>75</sup> Fotografiet er gjengitt i flere andre framstillinger av den tidlige norske filmhistorien, blant annet i Braaten og Lindanger 1996, og i OKs jubileumsberetning fra 1951. Det finnes også i Dahl et al 1995:128, men her er ikke fotografiet benyttet som eksempel på stumfilmtidens kinofasader.



















Mitt utgangspunkt er å studere perioden og de bransjeinterne forholdene med et nytt blikk. Jeg vil forsøke å se bort ifra de mer eller mindre idealiserte aspektene ved tidligere framstillinger og løfte fram kontekstuelle og strukturelle sider ved perioden som er av betydning for utviklingen av kinoen som institusjon. Enkeltpersoners bidrag har neppe vært uvesentlige, men de kan likevel ikke ses løsrevet fra de rammene de opererte innenfor, enten dette dreier seg om selskapsstruktur eller kulturelle forhold. Jeg vil belyse de forretningsmessige sidene av kinodriften, og i det samme se disse opp mot samtidige spørsmål om kultur, klasse og sosial praksis.

## Selskaper i Kristiania

I forrige kapittel gikk jeg gjennom de ulike kinolokalene som var i bruk i 1910. Vi skal vende tilbake til Kristiania, nå med vekt på hvem som eide disse kinoene og hvordan de var organisert. I et brev datert 9. januar 1911 påpeker Kristiania politikammer at Teaterloven av 1875 også gir hjemmel til å begrense kinoenes antall, og at ”Dette er for længe tid siden fastsat til 20” (gjengitt i *Værn* 1911:12). Det er en rimelig antakelse at den stabiliseringen av antall Kristiania-kinoer fra om lag 1908 som ble omtalt i forrige kapittel, derfor skyldes politimyndighetens begrensning. Av de 18 faste kinematografteatrene som var i virksomhet i Kristiania ved utgangen av 1910, har det vært mulig å fastslå eierskapet til 16 av dem med relativt stor sikkerhet. Jeg henviser til Figur 4.0 for en fullstendig oversikt over kinoene og deres eiere. For Kinematografen Norge i Badstugaten 1 har det ikke vært mulig å slå fast eierskapet verken før, i eller etter 1910. Norge omtales i Gladtvet uten nærmere opplysninger om eier, men kinoen skal ha vært byens minste med 60 sitteplasser og 70 ståplasser. Den ble senere omdøpt til Fram i 1912. Den var i drift fra 1907 til 1916 (Gladttvet 1999:27, Siggerud 2007:101). I Folketellingen for Kristiania i 1910 var Hilmer Næss oppført som bestyrer av denne kinoen.<sup>76</sup> De øvrige 17 kinoene ble eid av åtte ulike selskaper, og majoriteten av dem var organisert som aksjeselskaper.

---

<sup>76</sup> I Folketellingen i 1900 står Næss oppført som ”Handelsfuldmægtig ved colonialforretning”. Født i Berg 1865. (<http://digitalarkivet.no/cgi-win/WebCens.exe?slag=visbase&a=b&filnamn=f00301> lest 2.juli 2011). Kinoen byttet senere navn til Fram, og kan ha hatt tilknytning til selskapet Framfilm co. og Hr.Berge som omtales i Karlsen 1994:55f.

Fig. 4.0: Kinoeierskapet i Kristiania januar 1910		
Kinoselskaper	Kinoens navn og adresse	
<b>AS Kvinnsland kinematografelskab:</b> 4 kinoer <i>Direktør Andreas Kvinnsland</i>	 Grønlands Torv	 12. I Bruen 12
	Grønland 7	Brugt 12
	 Pløensgt 4	 II, II, Torvgaden II, II
	Pløensgt 4	Torggt 11
<b>AS Tivoli: 1 kino</b> <i>Direktør Harry Randall</i>	 Stortingsgt 20	
<b>Cordial AS: 2 kinoer</b> (Muligvis også ambulerende virksomhet) <i>Direktør Olaf K. Bjerke</i>	Kinematografen  Biogaden 8 Brugt 8	 Stortingsgt 16
	 Folkekinematografen, Biogt. 1, 11, 13 af Biogt. Brugt 1	 Kristiania Kinematograf Theater Torggt 26
<b>Grand AS: 1 kino</b> (Muligvis også ambulerende virksomhet) <i>Direktør Gunnar Knudsen</i>	 Karl Johansgt 25	
<b>Norsk Biografkompagni AS: 2 kinoer</b> <i>Direktør Jens Christian Gundersen</i>	 Stortingsgt 10	 Torvet 9
	 Karl Johansgt 33	 Storgt 26
<b>Norsk kinematograf AS: 3 kinoer</b> <i>Direktør Hugo A. Hermansen</i>	 Stortingsgt 12	
	 Olaf Ryes Plass Olav Ryes plass 11	
<b>To kinoer: Ukjent eierskap og selskapsform</b> Edison muligvis drevet av Fredrik Olsen og Birger Holm <i>Hilmer Næss er bestyrer ved Norge kinematograf jf. Folketellingen 1910</i>	 Storgt. 20	 Badstugt 1
	Storgt 20	Badstugt 1

Fremstillingen er basert på Adressebok for Kristiania 1910, Gladtvet 1999, Disen 1997, Olsen 1925, Siggerud 2007, samt Gundersenarkivet protokoll Norsk kinematograf AS 16-1-1911.



Aksjeselskap var en selskapsform som grep om seg i årene like etter 1900. Forut for aksjeselskapenes framvekst var bedrifter gjerne dannet av en person eller en liten krets av kjenninger (Kjelstadli 1990:180). I slike tilfeller var selskapets gjeld og forpliktelser også eiernes personlige gjeld og forpliktelser, og eierne pådro seg gjeld hvis selskapet gikk konkurs. Dette la naturlig nok en demper på lysten til investeringer og etableringer. Den aller største fordelen ved aksjeselskapsformen var spredning av risiko. Når aksjeeierne ansvar begrenset seg til den kapitalen de selv hadde skutt inn, ble risikoen mindre for den enkelte. På denne måten ble det også enklere å mobilisere større kapital og iverksette nyetableringer. Aksjeselskapsformen muliggjorde også en profesjonell, utskiftbar, ansatt ledelse og spredt eierskap som ikke var enekontrollert av enkeltfamilier. ”[...] det var ikke nødvendig å slite med den udugelige nedkomlingen etter Den Store Grunnleggeren” skriver Kjelstadli (op.cit). Selskapsformen var såpass fordelaktig at også mange av de små familiestyrt bedriftene valgte å gå over til aksjeselskap. Tidlig på 1890-tallet fantes det 350 aksjeselskaper i Norge, og i 1910 var det økt til 1600 (Nerbøvik 1999). Kinosiselskapene fulgte denne utviklingen.

Forlystelsesetablissemeter skulle vise seg å være et ettertraktet investeringsobjekt. Allerede i 1898 ble Christiania Tivoli, som sto for driften av Cirkus Verdensteater fra 1908, omgjort til aksjeselskap, og aksjepostene i Tivoli ble fordelt på minst 30 eiere, blant dem en rekke grosserere, direktører og arkitekter fra øvre borgerskap (Lindanger 1997:62). Samme tendens ser vi også i Trondheim, hvor aksjeselskapet ”Det Thronhjemske TheaterInteressentskab” oppførte og drev byens teater. Dette var imidlertid et eierskap som bar mer preg av mesenvirksomhet enn forretningsdrift (Berg 2002:281). Fra om lag 1900 kom likevel en debatt som utfordret mesen-tenkningen til fordel for et tradisjonelt lønnsomhetsideal hvor kunst og underholdning ble blandet etter kommersielle prinsipper (op.cit 285).

Perioden mellom 1906 og 1911 er den mest ekspansive etablerings- og ekspanderingsperioden for aksjeselskaper innen kinobransjen. Kvinnslands kinematograf A/S og Norsk kinematografelskab AS ble etablert i 1906, i 1907 kom så Grand A/S, Norsk Biografkompagni A/S og National kinematograf A/S. I 1910 ble

International Films A/S etablert som aksjeselskap, mens A/S Biograf kom i 1911 (Disen 1997:30ff). I Elverum ble Elverum kinematograf A/S etablert høsten 1910.

I forrige kapittel gikk jeg gjennom tre ulike lokaler i Kristiania. Disse var eid av tre forskjellige selskaper. Kristiania Kinematograftheater ble eid og drevet av Gladttvet-familien, som også drev Folkekinematografen i Brugaten 1. Gladttvet-familien står som eksempel på det tradisjonelle lille familieforetaket som var vanlig før aksjeselskapene grep om seg. I folketellingen for Kristiania i 1910 er far Carl Otto Gladttvet (født 1863) oppført som ”handelsborger og kinematografbestyrer” og sønnen Alf Ottar Gladttvet (1890-1962) er kinematografeier. Ifølge sistnevnte ble kinoene eiet i kompaniskap mellom ham ”sammen med min far, min onkel og en venn av min far” uten nærmere opplysninger om onkelens og vennens navn (Gladttvet 1999:35). Far og sønn ser ut til å ha hatt ansvar for daglig drift, og samlet gir dette grunnlag for å kalle dette for et familieforetak etter ”gammel” modell. Gladttvet startet sin første kino i juni 1906. Folkekinematografen, hadde adresse Brugata 1, og lå på hjørnet mellom Storgata og Brugata i andre etasje. I 1909 overtok familien Nytorvets kinematograf og omdøpte den til Fix (Siggerud 2007:101). Fix lå på Nytorvet, som i dag er kjent som Youngstorget, i et butikk-lokale i første etasje med venteværelse ut mot gaten. Lokalet viste seg som før nevnt å være uegnet, og kinoen flyttet derfor. I januar 1910 ble den gjenåpnet i lokalet i Torggt. 26 under navnet Kristiania kinematograf-theater.<sup>77</sup> Carl Otto Gladttvet var ”handelsborger”, en gammel betegnelse for borgere innen en kjøpstad med rett til å kjøpe og selge varer for egen regning. Kinodriften kan derfor ses som en tilleggsnærings til, eller en utvidelse av familiens næringsvirksomhet.

Norsk kinematograf aktieselskap ble stiftet i januar 1906, og hadde svenske interessenter på eiersiden. AB Svenska kinematografen etablerte seg med kinodrift i Gøteborg-området i 1904, for øvrig den ledende kinobyen i Sverige på begynnelsen av århundret (Snickars 2001:119). Selskapet utvidet raskt virksomheten til Kristiania hvor de startet Norges første kinematografteater i Stortingsgaten 12. Deretter fulgte i rask rekkefølge Bulls og Olympia.<sup>78</sup> Bestyrer for virksomheten i Norge var Hugo Anker Hermansen (1879-1939). Johnny B. Schubach og Nils E. Sterner var direktører for AB

<sup>77</sup> Torggt 26 har gårds-/bruksnummer 208/747-749 hos Plan- og bygningsetaten i Oslo kommune. Eldste registrerte byggesak på denne adressen er fra 1931.

<sup>78</sup> Fra 1879 var det jernbaneforbindelse mellom Kristiania og Gøteborg, og kort avstand med enkel adkomst mellom byene er en sannsynlig årsak til at selskapet satset hardt i Kristiania.

Svenska kinematografen. Etter et drøyt års drift av de tre Kristiania-kinoene, valgte de svenske eierne å selge ut den norske andelen av selskapet. Det var ikke uvanlig etter unionsoppløsningen at svenske eierinteresser trakk seg ut av norske foretak, men mye tyder på at AB Svenska kinematografen, eller privatpersoner bak dette selskapet, hadde betydelige eierandeler i nyetableringen. Aksjonærene ble ikke offentliggjort, men vi kjenner navnet på de som satt i selskapets ledelse. Foruten Hermansen var ingeniøren Trond Halvor Aamodt Haneborg (født 1877) også en del av ledertrioen, sammen med Nils E. Sterner. Ifølge Hermansen var også ingeniøren Axel Foss med på å stifte selskapet (Tidens Tegn 18.04. 1934).<sup>79</sup> Aksjekapitalen var på 50 000 kroner, hver aksje på 100 kroner. Det er hevdet at Norsk Kinematograf AS i årene før 1909 hadde eierskap i om lag 26 kinoer på ulike steder i landet (Evensmo 1992:32, Dahl et al 1996:24, Nistad 2002: 32).<sup>80</sup> Denne opplysningen stammer sannsynligvis fra GA Olsens filmhistoriske framstilling fra 1925 (Olsen 1925:16). Imidlertid kan det være grunn til å tvile på nøyaktigheten i dette tallet. Bent Nissen hevder selskapet eide 17 kinoer: Foruten de tre nevnte i Kristiania, hadde selskapet to kinoer i både Bergen og Stavanger, samt en kino i Drammen, Kristiansand, Skien, Egersund, Halden, Fredrikstad, Sarpsborg, Tistedalen, Moss og Hamar. Disse er også verifisert gjennom andre kilder (Karlsen 1994, Utne 1994, Gundersen-arkivet protokoll NK AS 16.1.1911). Differansen på hele elleve kinoer er ikke redegjort for noe sted i det omfattende materialet som her er gjennomgått. Uansett var Norsk kinematograf aktieselskab i 1910 landets største selskap i bransjen. 1908 hadde selskapet bygget opp virksomheten til å omfatte filmlager, fotoatelier, filmfabrikk, reparasjonsverksted, fargeleggingsanstalt med mer, og selskapet distribuerte film til 43 byer og hadde 235 personer i arbeid, helt eller delvis (Nissen 1937:207f).

Cordial var nabo med Kinematograftheateret i Stortingsgaten 12, og ble etablert av Olaf Knudsen Bjerke (1863-1931). Cordial AS er det andre familieforetaket vi støter på, men i motsetning til Gladtvett-familiens foretak, så var Cordial med ganske stor

---

<sup>79</sup> I Folketellingen i 1910 er Axel Foss Ingeniør ved A.P.Foss. For øvrig deler han husvære med en annen av kinoaktørene; Gustav Berg-Jæger bor på samme adresse i Gabelsgt. 48. (<http://da.digitalarkivet.no/ft/person/pf01036392084308/> lest 8. juli 2011)

<sup>80</sup> Dahl og Bastiansen hevder sågar at selskapet i 1908 eide 28 av totalt 43 kinoer i landet, men det er grunn til å tvile på riktigheten i dette anslaget (2003:201). Iversen tar forbehold og skriver at selskapet hadde omtrent 20 kinoer (1993:163).

sikkerhet et aksjeselskap.<sup>81</sup> Interessenter utover Bjerke selv er ikke kjent. Bjerke kom opprinnelig fra Voss, og blir i omtaler framhevet som en teknisk begavelse med bakgrunn som fiolinbygger (Ekestrand 1973). Bjerke etablerte seg tidlig som kinoeier med kinoen Regulator som antakelig åpnet i januar 1905. Denne lå i et hjørnelokale i Torggaten 17B. Kinoen ble stengt etter kort tid, og sommeren 1906 åpnet han kinoen La ferme i Tordenskioldsgaten 1. La ferme drev han fram til medio april samme år. I 1907 fikk han bygget den første spesialoppførte kinobygget Cordial i Stortingsgaten 16. 1910 overtok Bjerke også Kronen kinematograf-theater i Brugata 8, en kino som ble etablert i 1908 av Edvin Olsen (Siggerud 2007:101). Videre var Cordial et ambulerende selskap som dro på turneer rundt på Østlandet, blant annet besøkte selskapet Elverum i 1908. I Folketellingen for Kristiania i 1910 er Olaf K. Bjerke oppført som kinematografeier. De to sønnene Olaf junior (født i 1885) står som kinematografbestyrer og Norval (født i 1895) ”hjælper til i Kinematografen”. Dette er noe av bakgrunnen for å kalle også AS Cordial for et familieforetak. Selskapet kan karakteriseres som vertikalt integrert. Ved siden av driften av de to kinoene Cordial og Kronen, var Bjerke også aktiv som distributør og produsent. I 1910 kunne selskapet tilby utleie på om lag 450 filmtitler ifølge Disen (1997:29). Cordial AS var også aktiv som filmprodusent av aktualitetsfilm og fiksjonsfilm. Olaf K. Bjerke var en av dem som dekket kroningsferden i 1906, og i 1911 produserte og fotograferte han sin eneste langfilm *Anny – en gatepikes roman*.

Innen utgangen av 1910 var det flere endringer i Kristiania-kinoenes eierstruktur, samt at flere nyetableringer var i emning. For det første ble direktør Hermansen i Norsk Kinematograf AS rammet av slag i 1909, hvilket antakeligvis var årsaken til at det ble kunngjort et eierskifte tidlig i januar 1911. Oppkjøpet var kunngjort til Christianias Magisterat, 3.afdeling: ”Til nye medlemmer af selskabets Direktion efter Ingeniør T.H. Haneborg og Hugo Hermansen, der fratraadte, valgtes: 1) Overretssagfører Jens Chr. Gundersen, der samtidig ansattes til selskabets administrerende Direktør [...]. 2) Konsul Magnus Blikstad [...]”.<sup>82</sup> Hovedstadspressen omtalte også sammenslåingen. Under overskriftene ”Stor sammenslutning” (*Dagbladet* 6. januar 1911) og ”Norsk kinematografaktieselskab solgt” (*Ørebladet* s.d.) ble det

---

<sup>81</sup> AS Cordial er oppført som eier av tomten i byggesaksdokumentene vedr oppføring av det nye operahuset som ble oppført her i 1917/1918.

<sup>82</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll Norsk Kinematograf AS 16-1-1911, s21.

kunngjort at et nyopprettet aksjeselskap bestående av flere ”kjendte og fremtrædende pængemend” skulle drive ”kinematografvirksomhed i og udenfor byen”. Begge avisene skrev at i alt tolv kinoer skulle inngå i selskapet, og at interessentene etter dette vil ha ansvar for ti av hovedstadens i alt 19 kinoer (*Dagbladet* og *Ørebladet* 6. januar 1911). I realiteten var det ni kinoer som inngikk i oppkjøpet av Norsk Kinematograf AS, og det var heller ikke snakk om en sammenslåing av selskaper.<sup>83</sup> Gjennom dette oppkjøpet kommer vi i berøring med to av landets mest sentrale kinoaktører, Jens Chr. Gundersen (1868 - 1945) og Andreas Kvinnsland (1877-1933).

Gundersen kom inn i kinobransjen gjennom etableringer av flere selskaper i 1907. I juni 1907 etablerte advokatene Gundersen og Carl Emil Gamborg (født 1868) AS Norsk Films kompagni for kjøp, salg og utleie av film. Aksjekapitalen var på 6000 kroner fordelt på seks aksjer som de to delte mellom seg.<sup>84</sup> Samme dag registrertes også AS National Kinematograf Kompagni med formål å drive kinoer i Arendal, Kristiansand og Bergen ”samt øvrig kjøb eller anlæg og drift av kinematografer på forskjellige steder i Norge” (Disen 1997:35). I desember ble så Norsk Biografkompagni AS stiftet som det tredje kinorelaterte selskapet dette året. Også dette selskapet satset på kinodrift gjennom eierskap av en kino i Horten, én i Fredrikstad og to kinoer i Kristiania. Sannsynligvis skjedde det gjennom oppkjøp av allerede etablerte kinoer. Kinoene ved navn Londoner-biografen fantes i både Kristiania og Fredrikstad, og var sannsynligvis etablert av samme person. Det samme gjaldt for National som altså fantes i både Kristiania og i Horten før opprettelsen av det nye selskapet. Både Londoner-biografen<sup>85</sup> og National i Kristiania åpnet før AS Norsk Biograf kompagni ble stiftet. Gundersen kom opprinnelig fra Moss som sønn av en murermester. Ved siden av å være en ihuga forretningsmann, var han også kjent for en interesse for kunst og teater, blant annet skrev han to teaterstykker som i 1905 og 1906 ble framført på Centralteateret. Gundersen skal ha blitt karakterisert som "en charmerende bohem av den gamle skole" (gjengitt i Iversen 2001:103). Imidlertid var det ved Folketellingen for 1910 intet som

---

<sup>83</sup> De tre kinoene i hovedstaden, samt kinoene i Sarpsborg, Hamar, Moss, Halden, Fredrikstad og Kristiansand var med i oppkjøpet. Hvem som overtok de to kinoene i Bergen og Stavanger, samt i Skien, Egersund, Drammen og Tistedalen framgår ikke av mitt kildemateriale.

<sup>84</sup> I mars 1910 ble for øvrig aksjekapitalen i dette selskapet utvidet til 35 000 kroner (Disen 1997:35).

<sup>85</sup> Londoner-biografen åpnet i oktober 1905 i bygningen som nå huser Glassmagasinet, og var etablert av Emil Skousgaard som hadde kontor i Universitetsgt. 6 (Disen 1997:27, Siggerud 2007:100). Emil Rudolph Skousgaard var opprinnelig fra Ålborg i Danmark, født i 1863. Vi finner ham i Bergen som privatlærer i 1891 i Folketellingen for Bergen samme år. Senere finnes ikke spor av ham i norske folketellinger.

tyder på denne delen i Gundersens virke. Som yrke er han oppført som ”Overrettsagfører, Disponent for A/S Axel Wilhelmsens Eft.”<sup>86</sup>

AS Kvinnslands kinematografelskab drev fem kinoer i Kristiania i 1910, og var i antall byens største eier. Det er ikke kjent hvem som var aksjonærer i AS Kvinnslands kinematografelskab, men selskapet ble sannsynligvis etablert i 1906. Central åpnet i juli 1906, og det er dokumentert at selskapets direktør hadde kontakt med Nordisk films kompani AS og Ole Olsen i København samme år (Siggerud 2007:100, Disen 1997:27). Central begynte å annonsere for sine visninger 15. juli 1906, men kan ha åpnet tidligere. Kinoen hadde først tilhold i en påkostet forretningsgård i Karl Johansgate 33, men flyttet i 1908 til Brugaten 12.<sup>87</sup> De øvrige kinoene Grønland, Casino og Eldorado åpnet så i rask rekkefølge i årene 1907 og -08 (Siggerud 2007:100ff). Selskapets direktør var Andreas Kvinnsland. Kvinnsland var født i Avaldsnes i Rogaland, og hadde bakgrunn fra konfeksjon og manufaktur blant annet i Haugesund og Bergen, før han trådte inn i kinobransjen. Foruten drift av selskapets egne kinoer, eksisterte et nært samarbeid mellom Kvinnslands Kinematografelskab og Norsk Biografkompani AS om driften av sistnevnte selskaps to hovedstadskinoer. Ved oppkjøpet av Hugo Hermansens Norsk kinematograf aktieselskab i januar 1911 ble samarbeidet utvidet til å omfatte driften av de tre kinematografene som var lokalisert i Kristiania: Kinematografteateret, Olympia og Bulls. Med dette ble Kvinnsland bestyrer for halvparten av hovedstadens kinoer.

Gundersen var tilsynelatende inne i en ekspansiv periode. Sommeren 1911 etablerte han ytterligere et nytt kinoselskap, A/S Biograf, som drev kino i flere byer utenfor Kristiania. En av byene var Hamar, og derfor kommer jeg tilbake til dette selskapet litt senere.

I mellomtiden hadde en ny aktør meldt sin ankomst blant hovedstadens kinoer. Internasjonalt Films Kompani AS var etablert allerede i 1908 av overrettsakfører Brynjulf Wangen (født 1879) og Gustav Victor Emanuel Olsen (født 1887)<sup>88</sup> med

---

<sup>86</sup> Axel Wilhelmsens Eft. var et rederi som opererte i Kristiania på denne tiden, og de sto blant annet for innkjøp av skipene HANSEAT 1 og HANSEAT 2, som ”var meget små og meget gamle, og kan ikke ha vært annet enn gamle kullfyrte kysttrampere”. Rederiet hadde ikke tilknytning til den mer kjente Wilhelmsen-gruppen. (Kilde: E-post korrespondanse med Bjoern Pedersen i Wilh. Wilhelmsen AS april 2011)

<sup>87</sup> Kinolokalet i Karl Johansgate 33 ble da overtatt av Bulls, som holdt til her fram til 1914.

<sup>88</sup> Olsen er i Folketellingen i 1910 oppført som ”Kontorist i Kinematografbranchen”.

formål å drive filmutleie. Aksjeselskap ble det først i mars 1910 med en aksjekapital på 2000 kroner fordelt på seks aksjer (Disen 1997:52). I oktober 1910 overtok Halfdan Nobel Roede (1877-1963) Internationalt Films Kompani AS, og han utvidet aksjekapitalen til 50 000 kroner. Halfdan Nobel Roede var selskapets administrerende direktør, mens Harald Andersen var disponent. Nobel Roede kom fra en formuende familie, og var ”motekomponist (Chargin d’amour!), kunstner” ifølge Sinding (1972:10). Nobel Roede var velstående og kulturinteressert, og han kom til å bygge seg opp på kinofronten i hovedstaden, som vi skal se i gjennomgangen av 1925. Harald Andersen er et relativt ubeskrevet blad i norsk filmsammenheng, noe som kan skyldes at han døde allerede i 1914. Andersen var jurist, født i 1884, og tok aktivt del i selskapets ledelse, særlig i kinopolitiske spørsmål. Overtakelsen av Internationalt Films Kompani AS var første ledd i en større strategi. 8. januar 1911 åpnet selskapet sin første kino Kosmorama i Stortingsgaten 4, og temmelig nøyaktig ti måneder senere, den 7. oktober var det premiere på selskapets første fiksjonsfilm, et minidrama på livets skyggesider i tre akter, *Fattigdommens forbandelse* (Disen 1997:52, Siggerud 2007:14, Braaten et al 1995:74). De neste fem månedene slapp selskapet fire filmer som alle hadde premiere på selskapets egen kino Kosmorama. Dette selskapet var det som tydeligst og mest offensivt satset på en vertikal integrasjon, men som ga opp satsningen etter relativt kort tid.

Den 1. september 1911 kom nok en nyvinning i kinolandskapet på banen, med Johan Fahlstrøms Verdensspeilet. Kinoen lå Torggaten 9, og hadde tidligere vært varietéteater før Fahlstrøms teater etablerte seg her i 1903. I 1911 valgte skuespilleren og teatersjefen å satse på kino i stedet. *Ørebladet* var en av avisene som dekket åpningsforestillingen, og kommenterte at her ville det antakelig bli mer penger å tjene som kino, enn teater (*Ørebladet* 2. september 1911). Med sine drøyt 800 sitteplasser var kinoen byens nest største etter Cirkus.

I desember samme år fikk byen nok en kino, og denne gang med en rendyrket kulturprofil. Redaktør Henrik Berg-Jæger var en velkjent mann i kristne kretser, og han ønsket å skape en kino for kvalitetsfilm. Dette fikk han til, angivelig også med kristne miljøers støtte (*Folk og Land*, 6. august 1966). Bio-Kino ble innviet 4. desember, og var det første kinolokalet i Kristiania som benyttet en arkitekt i utformingen (Siggerud

2007:15). Til å drive kinoen ble sønnen Gustav forespurt. Han var i Folketellingen i 1910 opplyst å være ”musikkelev”, men andre kilder opplyser at han hadde bakgrunn både som skuespiller hos forannevnte Fahlstrøm, og som journalist i *Morgenbladet* (Disen 1997:54). Åpningen av Bio-Kino ble behørig markert med bankett på Hotel Continental etter åpningsforestillingen, med en rekke framstående kulturpersonligheter og politikere på gjestelisten (Siggerud op.cit.). Som jeg sa i forrige kapittel har Fahlstrøm-parets inntreden i kinobransjen i 1911 blitt framhevet som direkte årsak til bedre og vakrere kinolokaler. Deres tilstedeværelse sammen med kulturpersonlighetene Halvdan Nobel Roede og Henrik Berg-Jæger er også fremhevet som av betydning for en økt anseelse for mediet selv, og for en profesjonalisering av hele kinodriften (Siggerud 2007:17). Jeg vil vende tilbake til dette spørsmålet mot slutten av kapittelet.



Ill: 4.2: Berg-Jægers Bio-kino, byens kulturkino anno 1912.  
Foto: Narve Skarpmoen/ Oslo museum

## Hamar

I Hamar etablerte det seg to kinoer i 1907, Perfekt og Aktuel. Kinematografen Perfekt var i 1910 drevet og eid av de to svenskene Frants Adolf Wallstrøm og Daniel Olson. Wallstrøm og Olson hadde da bygget seg opp en liten kinokjede. Innen 1908 hadde de etablert kinoer i Drammen og på Gjøvik foruten Hamar.<sup>89</sup> Gjøvik Verdensteater leide

<sup>89</sup> Gundersenarkivet, Nasjonalbiblioteket, Protokoll Fra 7.8.1911 til 11.5.1914 A/S Biografen.



lokaler i Gjøvik Arbeidersamfund, mens Perfekt i Drammen ble etablert i et ombygget forretningslokale i Haugesgate 4 i Drammen, og senere flyttet til Engene 1.<sup>90</sup> Daniel Olson var født i 1848, i Föllinge i Jämtland. Han kom til Norge en eller annen gang før 1900, da han i Folketellingen for dette året er registrert som bosatt i Drammen, med yrke skreddermester. Frants Adolf Wallstrøm var født i 1874 i Vänersborg, like ved innsjøen Vänerens sydspiss, i en skomakerfamilie.<sup>91</sup> I 1900 bodde Wallstrøm fremdeles i Vänersborg hvor han da hadde yrket gipsmaker. Wallstrøm og familien kom altså til Norge og Drammen en eller annen gang mellom 1901 og 1906, og sammen med Olson etablerte han seg i kinematografbransjen. I Folketellingen for 1910 er Olson og Wallstrøm oppført som kinematografeiere i Drammen. Sønnen Henry finner vi også igjen, som kinematografeier i Kongsvinger.



Ill 4.3: Annonse i *Hamar Stiftstidene* 16. mai 1907



Ill 4.4: Annonse i *Hamar Stiftstidene* 12. august 1907

Hamars andre kino, Aktuel, ble etablert av Sterner og Hermansens selskap Norsk kinematograf Aktieselskap. Følgende notis sto på trykk 12. august 1907 i *Hamar Stiftstidene*: ”Norsk kinematografelskab aabner om en 8-10 dage fast filial her på Hamar”. Samme dag annonserte selskapet etter pianistinne, kontrollør og kassererske (se ill.4.4). Kinoen åpnet 2. september 1907 med daglige forestillinger. Som bestyrer av Aktuel ble Ansten Lie (1874-1948) tilsatt. Lie hadde bakgrunn som kontorist. Folketellingene viser at han i 1900 arbeidet for stadsingeniøren i Hamar, og i 1910 var

<sup>90</sup> Gundersenarkivet, Protokoll Fra 7.8.1911 til 11.5.1914 A/S Biografen, side 17, samt Sellæg 2000:128

<sup>91</sup> Informasjon fra slaktdata.org, register Födelseregister Vänersborg-F19 (158001)

han kasserer for brannvakten på Hamar. Kinobestyrerstillingen var altså som bierverv å regne. Videre hadde Lie i årene 1890 til 1898 oppholdt seg i St. Paul i USA.<sup>92</sup>

Tidligere har lokalhistoriske arbeider hevdet at Perfekt var Hamars første faste kino, og at den åpnet 17. mai 1907 i Andersens auksjonslokale. Imidlertid hadde Kinematografen Perfekt turnert i distriktet en tid før dette. Blant annet viste selskapet høsten 1906 bilder fra kroningsseremonien i Trondheim og ”Napoleons den Stores Liv” på Lillehammer, Vinstra, Tretten og Ringebu (Trondsen 2009:53). Kroningsfilmer ble også vist i Hamar høsten 1906, men av annonsene fremgår det ikke hvilket selskap som arrangerte disse forestillingene. 4. mai 1907, samt i oktober samme år hadde Kinematografen Perfect visninger på Grønlands torg i Kristiania. Ifølge Siggerud var annonseutformingen lik Grünerløkkens kinematograf, hvilket kan tyde på samme eier, men dette kan ikke slås fast (Siggerud 2007:101).<sup>93</sup> Uansett er det rimelig å anta at Kinematografen Perfekt opprinnelig startet opp som et ambulerende selskap.

Da Perfekt kom til Andersens auksjonslokale i mai 1907 var dette et fast stoppested på en turneliste, og det markerte ikke etableringen av et fast kinolokale i byen. Andersens auksjonslokale var som nevnt brukt til kinematografforestillinger i både 1905 og 1906. En studie av avisannonser og redaksjonelle omtaler viser at Perfekt ga daglige forestillinger kun i den første uken, fra 17. til 23. mai. Deretter ble det gitt forestillinger 25. og 26. mai, mens vi i *Hamar Stiftstidene* den 27. mai kan lese at ”Kinematografen Perfekt avsluttet her igaar sine forestillinger for denne gang. [...] Førstkommende Lørdag og Søndag vil ”Perfekt” atter gi Forestillinger her i Byen” (*Hamar Stiftstidene* 27. mai 1907). Den neste måneden gir Perfekt forestillinger to dager i uken, lørdag og søndag, eller søndag og mandag. Etter visningene 23. og 24. juni var det ingen aktiviteter på kinofronten i Hamar før på sensommeren (annonse i *Hamar Stiftstidene* 22. juni 1907). Det er på bakgrunn av disse opplysningene at den lokale kinohistorien må skrives om. Hamars Perfekt var ikke byen første permanente kinolokale, og driften i mai og juni markerer snarere faste stoppesteder på en turneliste.

<sup>92</sup> Høiness 1991, Folketellingen 1900 (<http://digitalarkivet.no/cgi-win/WebCens.exe?slag=visbase&sidnr=2&filnamn=f00401&gardpostnr=337&personpostnr=1888&merk=1888#ovre> sist lest 2. juli 2011) Folketellingen 1910 (<http://digitalarkivet.no/cgi-win/WebCens.exe?slag=visbase&sidnr=2&filnamn=f00401&gardpostnr=337&personpostnr=1888&merk=1888#ovre> sist besøkt 2. juli 2011)

<sup>93</sup> Dersom dette stemmer, betyr det at Gerhard Schive til å begynne med var involvert i driften sammen med herrene Wallstrøm og Olsen. Muligens solgte Schive seg ut på samme tid som han overdro Grünerløkkens kinematograf til Bio-film compagni omkring 1908/09.

Aktuell var først ute med daglige visninger og fast tilhold. Innen 1910 var utvilsomt både Aktuell og Kinematografen Perfekt etablert seg som faste kinoer med daglige visninger.

I 1911 ble det endringer i eierstrukturen for begge Hamars kinoer. I januar 1911 ble det bekjentgjort at Norsk kinematograf AS skiftet eiere, da Hugo Hermansen solgte seg ut til Jens Chr. Gundersen og nye aksjonærer. Selskapet overtok de ni kinoene som Hermansen på dette tidspunktet rådde over, blant dem Aktuell i Hamar. Sommeren 1911 solgte Wallstrøm og Olson sine kinoer i Hamar og Gjøvik til Jens Chr. Gundersens nyetablerte selskap, AS Biograf. Fra dette tidspunkt ble Ansten Lie bestyrer for begge kinoene, tilsatt gjennom begge selskapene, og Gundersen var direktør for det hele.

## Elverum

Ved inngangen til 1910 fantes det ennå ingen fast kino i Elverum. Frekvensen på de ambulerende kinoselskapene i Elverum økte kraftig fra omtrent 1906. Det har ikke lyktes å finne spor av filmvisinger i Elverum før 1905, men fra 1906 var ambulerende kinematografer jevnlig på besøk. De ambulerende kinoselskapene Nordlys, Verdensteateret, Kristiania Verdensteater, Kordial Kinematograf [sic!] og Nordisk Biografcompagni var særlig aktive i årene 1906 – 1910. Kordial besøkte Elverum under markedsuka i mars 1908 med ”Syngende og talende levende Billeder” (*Østlendingen* 6. mars 1908). Vi kan gå utfra at dette var Bjerkes Cordial i Kristiania som var på turné, da Bjerke skal ha eksperimentert med lydfilm svært tidlig (Disen 1997:29). Kinematografen Nordlys var særlig aktiv i distriktet, med visinger i Leiret, Hernes, Sørskogbygda, Heradsbygda og Rena fra 1908 (se ill. 4.5-7).<sup>94</sup>

Høsten 1910 skjedde endringer i kinosituasjonen i Elverum. I *Østlendingen* 3. oktober dette året kunne man lese følgende: ”Et fast kinematografteater vil med det første bli aapnet av et nyt interessentskap her paa stedet. Lokale er leiet i hotell Centrals nye tilbygning.” Drøyt to uker senere ble det annonsert etter ”Billett dame og Kontrollør” i samme avis (se ill. 4.8). Kinoetableringen i Elverum skjedde også i form av et aksjeselskap, hvor vi kjenner navnet på tre av interessentene. Disse tre utgjorde

---

<sup>94</sup> Ifølge Buvik skal Wallstrøm og Olsen også ha drevet kino i Elverum før 1910, men det er ikke spor av et fast etablissement her i denne tiden (Brunvand 1967:7). Det har ikke vært mulig å slå fast om Nordlys var et selskap med lokal tilknytning, eller Wallstrøm og Olson, eller noen helt andre.

selskapets ledelse, men om det fantes flere aksjonærer, og hvem de eventuelt var vites ikke (Lillevold 1968:26). Finn Heiberg (1879-1948) var opprinnelig fra Trondheim, og kom til Elverum omkring 1906/1907 som farmasøyt ved stedets apotek. Han etablerte sammen med sin kone firmaet Heiberg og Heiberg som drev en blekkfabrikk på eiendommen Lia i sentrum.<sup>95</sup> Aksel Hansen (f.1867) var Elverums postmester og sentralt medlem av blant annet Elverums mandskor hvor han i en periode også var leder (Enger et al. 1997:137). Den mest sentrale personen var imidlertid Magnus Hamlander (1877-1951) som også ble kinoens bestyrer. Hamlander ankom Elverum i 1901 for å tiltre redaktørstillingen i *Østlendingen*, som på denne tiden var partiorgan for Venstre. Hamlander hadde bakgrunn som journalist fra avisa Fjell-ljom på Røros, hvor han vokste opp, og som redaktør i Fredriksten avis i Halden. Før ankomsten til Elverum bodde han en periode i Kristiania. Han startet også ungdomsbladet Breidablikk på Røros i 1894, hvor flere forfattere hadde sin debut, blant dem Johan Falkberget. Hamlanders katalog over kulturelt engasjement er omfangsrik. Han var leder og medlem av mannskor, formann i Elverum Folkeakademi, leder av fondet som sto bak opprettelsen av Elverum folkehøgskole, ivrig teatermann og selv skuespiller, og ikke minst er han kjent for å stå bak opprettelsen av Glomdalsmuseet, fremdeles landets tredje største friluftsmuseum, som han også ledet fram til sin død. Hamlander hadde en stor kontaktflate innen norsk kulturliv rundt århundreskiftet. Sven Moren, Johan Falkberget, Hulda Garborg med flere hørte til omgangskretsen, og han var hybelvert for Haldis Moren, senere Vesaas, mens hun gikk på skole i Elverum. Hamlander var dessuten i slekt med skuespilleren Johan Fahlstrøm på morssiden. Noen måneder etter Hamlander ga også Fahlstrøm seg i kast med kinobransjen gjennom etableringen av kinoen Verdensspeilet i Kristiania.<sup>96</sup>

Elverum kinematograf annonserte med fire åpningsforestillinger ”med et smukt og interessant program” i Lundgaardssalen fredag 21. oktober 1910 (se ill.4.9). Det faste kinematografteateret som ble omtalt i *Østlendingens* spalter i begynnelsen av oktober 1910 var ikke realisert de første månedene kinoen var i drift, og visningene var heller ikke knyttet til hotell Central før det den 16. desember ble annonsert

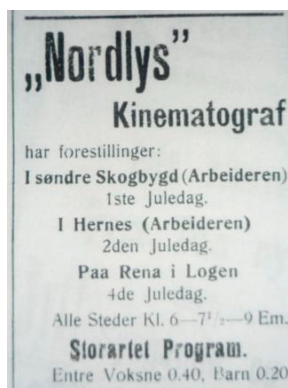
---

<sup>95</sup> Heiberg bodde i Elverum til ca 1920, da familien flyttet til Oslo. Alle Heibergs seks barn er født i Elverum, deriblant sønnen Sverre (1912 – 1991) som senere ble en anerkjent fotograf.

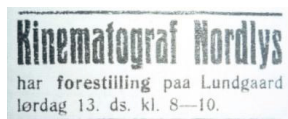
<sup>96</sup> Skrede 1958, Falkberget 1952, Engen et al. 1997, Evensen 2001



III 4.5, over: Bjerkes Cordial, eller Kordial for anledningen, på Elverumsvisitt med lydfilm. Østlendingen 6. mars 1908.



III 4.8 over: Østlendingen 19. oktober 1910



Kinematografen Nordlys turnerte jevnlig og ofte i Elverumsdistriktet. III 4.7 over t.v: Annonse i Østlendingen 21. desember 1908. III 4.6 under t.v.: Østlendingen 12. februar 1909.

”Aapningsforevisning i det nye lokale (hotell Central) med et utsøkt program”. I samme annonse går det likevel fram at det heller ikke nå var tale om en permanent lokalisering, da neste forestilling to dager senere foregikk i et annet lokale (se ill 4.11). Det tok tid før Elverum kinematograf etablerte seg i hotell Centrals nye tilbygg, og selskapet fortsatte den ambulerende virksomheten i nabobygdene i de påfølgende årene. Elverum kinematograf var ikke alene om å bygge opp kinodriften på denne måten. At det var vanlig å tenke seg en driftsform som kombinerte faste lokaler og ambulerende visninger, understrekes også ved at nabokommunen Åmot nøyaktig ett år etter åpningsforestillingen til Elverum kinematograf, godkjente en søknad om kinodrift for et selskap lokalisert på Rena. I protokollen fra herredsstyremøtet 21. oktober 1911 finnes følgende referat:

E. Owrenn og Knut Bolstad andrages om bevilgning til at drive et kinematograftheater paa Rena og enkelte forestillinger i annekterne.

Enstemmig beslutning;

Herredsstyret finder at bevillingen kun bør meddeles for et aar ad gangen saaledes at programmet undergives politiets kontrol.<sup>97</sup>

<sup>97</sup> Fylkesarkivet i Oppland: A-003 Møtebøker formannskap/herredstyre i Åmot, sak 1911/131. Knut Bolstad var malermester og kafeieier, han drev kafé på Sændbæk i Rena sentrum. Erik Owrenn var lokal kjøpmann (<http://da.digitalarkivet.no/ft/person/pf01036413001279/> sist lest 2.juli 2011).



Ill 4.9: Første annonse for Elverum kinematograf AS, Østlendingen 21. oktober 1910



Ill 4.10: Østlendingen 11.november 1910.



Ill 4.11: Østlendingen 16.desember 1910.

Elverum kinematograf var heller ikke alene om kinovirksomheten i distriktet høsten 1910. For de ambulerende kinoselskapene Nordlys, Verdensteateret, Kristiania Verdensteater og Nordisk Biografcompagni som vi vet gjestet distriktet denne høsten, er det imidlertid lite informasjon å finne. Kordial var, til tross for skrivemåten, sannsynligvis det Kristiania-baserte selskapet tilknyttet O.K. Bjerke, men vi kan bare spekulere om eierforholdene bak Nordlys.<sup>98</sup> Ingen av de øvrige selskapene er registrert i Kristianias handelsregister. Disen viser til at et selskap kalt Nordisk Biograf og Film AS annonserte i Handelskalenderen i 1909/1910, men dette er eneste spor etter selskapet og han konkluderer derfor med at selskapet aldri ble noe av.<sup>99</sup> Særlig aktive var Kristiania Verdensteater, som for øvrig også ga forestillinger på Rena i lokalet Fjeldvang.<sup>100</sup> Også Verdensteateret var offensive i Elverum og omegn, men på grunn av navnelikheten kan dette dreie seg om ett og samme selskap (se ill 4.12).

<sup>98</sup> Blant annet behandlet Elverum herredsstyre en søknad om nedsettelse av avgift til kommunen fra Nordlys i 1909.

<sup>99</sup> Imidlertid brevvekslet Jens Chr Gundersen med Nordisk Biograf Co i Trondheim i forbindelse med filmtuleie på varietéscenen Hjorten. Den samme Gundersen stiftet også selskapet Norsk Biograf Kompagni, men det skjedde først i desember 1907 (Disen 1997:33ff). Nordisk var også et dansk selskap som hadde norsk kontakter, og kan ha drevet turnevirksomhet på denne tiden.

<sup>100</sup> Ifølge avisannonse i Østlendingen 5.november 1910.

Tre kinoer i Kristiania benyttet benevnelsen ”verdensteater” i navnet fra 1908; Central og Casino, som begge var knyttet til Kvinnsland kinematografelskap, og Cirkus. Det er derfor mulig at det ambulerende selskapet Kristiania Verdensteater og Verdensteateret hadde tilknytning til enten Kvinnsland, eller Harry Randall, som drev Cirkus Verdensteater fra 1908 (Lindanger 1997:68).

**Elverum kinematograf.**  
 Fredag 23. ds. kl. 5—10  
 i det nye lokale (hotel Central):  
 Fra Kinas storbyer, interessante virkelighetsbilleder. — Det skæbnesvangre haitemaal — Bertelsen vil duellere, latternum.c. samt den storartede serie Manden med de hvite hansker.  
 Entre 30 øre, barn 15 øre.  
 Onsdag 28. dec. kl. 5—10  
**barneforestilling**  
 med utvalgt program.

**Verdensteatret.**  
 Forestillinger paa **St. Olaf**  
 2den juledag kl. 5—10.  
**Det store juvellyveri.**  
 Barfotdanserinden Saha Rita — Den mystiske mand. — Kapridt paa Etterstad. — Da Petersen faldt blandt røvere.  
 Entre 30 øre, barn 15 øre.

**Rena.**  
**Verdensteatret**  
 gir to **store forestillinger** med et utsøkt flot program tirsdag 27de (3de juledag, i **goodtemplar**lokalet kl. 7 og 8 1/2 em.  
 Benyt anledningen!  
 Entre: voksne 40 øre, barn 20 øre.

III 4.12:Annonser for kinoforestillinger i Elverum og distriktet, julen 1910 (*Østlendingen* 23. desember 1910).

Noen trekk kan altså avleses i forholdet mellom faste og ambulerende selskaper i Kristiania, Hamar og Elverum i tiden rundt 1910. I Kristiania var det flere faste kinoer enn ambulerende, selv om lokaler for vekslende kinoselskaper fremdeles var vanlig, som Dovrehallen og Turnhallen. Det er imidlertid ikke urimelig å anta at selskaper som drev faste kinoer i hovedstaden og i andre byer, i tillegg drev ambulerende virksomhet i flere regioner. På Hamar var Perfekt i utgangspunktet et omreisende kinematografelskap, og selve lokalet, Andersens auksjonslokale, ble jevnlig benyttet til ambulerende filmforestillinger i flere år før Perfekt etablerte seg her. Denne etableringen skjedde gradvis, da det ved oppstarten ikke var snakk om faste, daglige visninger, men snarere turnéaktivitet på en fastlagt rute. Å kombinere ambulerende og faste kinoforestillinger later til å ha vært normen i disse årene. Etableringen av faste kinoer kan ha bremsert opp konkurransen fra øvrige ambulerende selskaper. Etter at Perfekt og Aktuel etablerte

seg som faste aktører i Hamar, ble det så godt som slutt på at andre kinoselskaper gjestet stedet i Elverum, hvor kinoselskapet manglet et fast tilholdssted, fortsatte konkurransen fra andre omreisende selskaper selv etter at Elverum kinematograf AS var etablert. Dette endret seg først etter at selskapet fikk oppført et eget kinobygg i 1914. Å etablere seg med en fast kinematograf i en by eller et tettsted synes som et sentralt grep når det gjaldt å sikre seg andeler i dette voksende underholdningsmarkedet. Dette gjorde det mindre attraktivt å besøke stedet for omreisende kinematografelskaper. På et sted som Elverum ser det heller ikke ut til å ha betydning om selskapet var lokalt drevet eller om

det kom utenbys fra, så lenge virksomheten ikke var knyttet til et bestemt lokale identifisert som kino. Større Kristiania-baserte selskaper drev en kombinert virksomhet med faste lokaler i hovedstaden og ambuleringende turneer i distriktene, mens lokale selskaper altså opererte i konkurranse med disse på småstedene.

### Funksjoner og roller

”Hvor var *kinoeierne*”? Spørsmålet stilles av Evensmo i forbindelse med de private aktørenes tilsynelatende manglende kamplyst for egen virksomhet da kommunaliseringsspørsmålet kom på dagsorden gjennom Kinoloven av 1913 (1992:68). For å kunne besvare spørsmålet må man først vite *hvem* de var. Det finnes ingen systematisk kartlegging av bakgrunnen til de tidlige norske kinoeiere på nasjonalt nivå. Evensmo viser selv til en dansk kartlegging av ”de menn som fikk bevilling til å drive kino i Danmark i årene 1905-1910. Så å si alle tenkelige yrker er representert – bakermestere, sirkusartister, skomakere, sakførere, dyrleger, stabssersjanter, stasjonsmester osv” (ibid.71). Han slutter at tilstanden antakeligvis var likedan her hjemme. Å kartlegge de private aktørene i kinobransjen omkring 1910 krever først en avklaring av selskapsstruktur og ulike roller i bransjen. I tidligere framstillinger av denne ”pionertiden” innenfor kinobransjen har de ulike rollene innen for bransjens organisering i liten grad vært vektlagt. ”Kinoeiere” benyttes ofte som en sekkebetegnelse, enten det dreier seg om en lokal kinobestyrer, direktøren for en større forretningskjede, eller et lite familiedrevet kinoforetak. Einar Nistads forenkling er uttalt og symptomatisk:

Vi velger å kalle dem kinosjefer, for de hadde i hvert fall det til felles at de inviterte publikum til offentlige visninger av film mot betaling [...] de så nok heller på seg selv som forretningsmenn, bestyrere eller direktører. Men realiteten var jo at deres funksjon, hva enten de selv sto som eier av kinoene eller bestyrte den på vegne av andre, var temmelig lik den en kinosjef nær 100 år senere opplever som sin (Nistad 2002:33)

Som vi har sett var majoriteten av kinoselskapene organisert som aksjeselskaper, hvilket medfører minst to implikasjoner: For det første må vi ha klart for oss at kinoeierne i denne organiseringen var *aksjonærene*. For det andre var det ikke bare direktørene som ”helst så seg selv” som forretningsmenn. De *var* forretningsmenn.



### *Kinodirektørene*

Hvem var så de ledende personene i kinobransjen? Hvor kom de fra, og hvilken bakgrunn hadde de? Var de ”bakermestre, sirkusartister, skomakere, sakførere, dyrleger, stabssersjanter, stasjonsmester osv” som i den danske undersøkelsen Evensmo viste til?

Det må først presiseres at de ulike benevnelsene og funksjonene synes å variere mellom selskapene, for eksempel var Haneborg ”formand” i Norsk Kinematograf AS, men Hermansen var administrerende direktør, og her later det til at det var Hermansen som hadde den ansvar for den daglige driften. I International Films AS var Harald Andersen ”disponent”, mens Nobel Roede hadde tittelen administrerende direktør, men det var juristen Andersen som undertegnet brev og virker å ha et overordnet ansvar for, og engasjement i kinodriften. I Elverums Kinematograf er Hamlander benevnt som bestyrer, men han synes også å inneha direktørfunksjonen, hvilket selvsagt kan skyldes at dette var et mindre selskap. Kvinnsland later imidlertid også til i praksis å inneha begge funksjoner, selv om han er direktør for et større selskap, men sannsynligvis fikk Kvinnsland administrativ og finansiell støtte gjennom alliansen med Gundersens selskaper.

Skillet mellom direktør og bestyrer er dermed ikke alltid like klart, men det var en klar rollefordeling mellom topp- og mellomledere uavhengig av tittel. Bestyreren tok det daglige ansvaret for den praktiske, daglige driften av den enkelte kinoen og hadde ansvar for ansettelse, annonsering, løpende utgifter også videre. Direktøren satt med det overordnede ansvar og oversikt på vegne av selskapet, og utformet strategier, inngikk større avtaler og sto ansvarlig overfor aksjonærene. Denne organiseringen med en kinobestyrer som mellomleder som tok seg av selve kinodriften, virker å ha vært en vanlig løsning da det var snakk om kinoer med en geografisk avstand til hovedkontoret. I både Hermansens og Gundersens kinoselskaper finner vi gjennomført organisering med slike mellomledere som bestyrere.

En forsøksvis sammenstilling av disse lederne, enten de kalte seg disponent eller direktør, viser at de var alle menn, og majoriteten av dem var innflyttere og født i tiåret mellom 1858-1868. Blant ledelsen i de åtte selskapene i Kristiania i 1910, var Carl Gladtvet, Hugo Hermansen og Harry Randall født i byen, men sistnevnte utvandret til USA og bodde der i nær 30 år før han i 1907 vendte tilbake. Kvinnsland, Bjerke,

Knudsen, Gundersen og Lund var innflyttere, og det samme var Hamlander i Elverum. Dersom vi tar med etableringene i 1911, med Berg-Jæger, Fahlstrøm, Andersen og Nobel Roede, bedres ”hjemmestatistikken” noe. Blant disse var kun Fahlstrøm innflytter. Dette er i og for seg ikke merkverdig, da Kristiania hadde lang tradisjon som innflytterby.<sup>101</sup>

Når det gjelder bakgrunn er ikke spredningen fullt så stor som kartleggingen Evensmo viser til. Kvinnsland og Gladtvet hadde bakgrunn i handel, Knudsen kom fra Frelsesarmeen, Lund var opprinnelig typograf, og både Andersen og Gundersen var som kjent jurister. Overraskende mange av dem hadde bakgrunn fra medie- og kulturfeltet. Berg-Jæger og Hamlander var redaktører for hver sin avis, også Hermansen skal ha hatt bakgrunn som journalist (Nissen 1937: 128). Bjerke var instrumentmaker, Nobel Roede var utdannet musiker og komponist, Fahlstrøm var skuespiller og teatersjef, mens Harry Randall var impresario. Som nevnt var dessuten også jurist Gundersen involvert i slik virksomhet, gjennom teaterstykkene han skrev. Dersom vi skulle konstruere et tverrsnitt av dette materialet, kan vi si at den typiske kinodirektøren omkring 1910 var en mann i midten av førtiårene, han var sannsynligvis innflytter og hadde bakgrunn fra eller sterk interesse for kunstfeltet eller kreative yrker. Innenfor det klassedelte samfunnet på 1910-tallet i Kristiania, kan denne herren plasseres innenfor ”den nest-beste vestkant” i nordvest og sentrumsområdet, innenfor det lavere sjiktet i det stadig voksende næringsborgerskapet.

## **Vekststrategier og daglig drift**

Gjennom Jens Chr. Gundersens etterlatte korrespondanse er det mulig å få et innblikk i bransjen og hvilke prinsipper som var framtreddende. Jeg vil i det videre ta utgangspunkt i materialet etter Gundersen, for å vise hvordan de ulike selskapene var organisert. Det økende antall kinoetableringer i årene etter 1904 kan ses som en organisk vekst, styrt ”nedenfra” av en stadig økende etterspørsel. Fra om lag 1906-1907 kan veksten i alle fall delvis ses som et resultat av forretningsstrategiske grep. I tillegg til den kapitalen som tilkom bransjen gjennom organisk vekst, var den økte tilgangen på kapital som ble tilført gjennom overgangen til aksjeselskaper et fundamentalt premiss for bransjens

---

<sup>101</sup> I hele perioden 1875 – 1930 var mer enn annenhver hovedstadsborger født et annet sted. I 1875 var hele 58 prosent av byens innbyggere født utenbys (Kjeldstadli 1990:97).

nyetableringer. Muligheten som denne økte kapitaltilgangen ga må også ses i sammenhengen med investeringene i egne, mer komfortable lokaler.

Gjennom en avgrensning av risiko, ikke bare for den enkelte aksjonær, men også gjennom avgrensning til det enkelte selskapet, kunne det bygges ut en rekke forskjellige selskaper som gjensidig styrket hverandre ved å bidra til hverandres virksomhet i en form for sirkeløkonomi mellom kinodrift og filmutleie, eller gjennom stordriftsfordeler. De fleste aksjeselskapene benyttet seg av akkvisisjoner, det vil si oppkjøp, i sin vekststrategi. Vi vet for eksempel at Londoner Biografen ble startet opp av Emil Schousgaard i oktober 1905, men fra 1907 tilhørte denne kinoen Norsk Biografkompagni AS som ble etablert dette året (Siggerud 2007:100). Gerhard Schive etablerte Grünerløkkens kinematograf i Markveien for så å selge videre til Gustav Lund, som i sin tur flyttet den til Olav Ryes plass. Lund etablerte senere Biorama i samme område, og var inne på eiersiden i flere andre kinoer samt at han drev filmutleie og egen filmproduksjon (Disen 1997:55).

Denne utviklingen gjorde det antakelig attraktivt for mindre foretak å selge virksomheten. Da Jens Chr. Gundersen i løpet av våren og sommeren 1911 planla etableringen av det nye selskapet A/S Biograf, takket han nei til flere kineieres tilbud. 13. juli 1911 skrev han et avslagsbrev til ”Herr hoteleier Guttormsen” som drev kino i Kongsberg. Gundersen tilbød ham i stedet en filmleieavtale.<sup>102</sup> Også Arnt Aanonsen i Stavanger fikk nei fra Gundersen. ”Kinematograferne i Stavanger er nok umulig at kjøpe til så vanvittige priser” skrev Gundersen i svarbrevet.<sup>103</sup> De kinoene som kom til å inngå i AS Biografen var Grand i Arendal, Central i Kristiansund, Verdensteateret i Gjøvik, Perfekt i Hamar og en kino i Drammen i samarbeid med Wallstrøm og Olson (Sellæg 2000: 128f).<sup>104</sup> Olson og Wallstrøm var eiere av de faste kinematografene i Gjøvik og Hamar. Disse to ble i sin helhet kjøpt opp av AS Biografen for til sammen 11 000 kroner i august 1911.<sup>105</sup> Den aller største enkeltstående akkvisisjonen i oppbyggingen av Gundersens selskaper var oppkjøpet av Norsk Kinematograf

---

<sup>102</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll Biografen AS 1911 – 1914, s 11. Se for øvrig Drag 1992 for mer om Kongsberg kinematograf i Hotel Scandinavie.

<sup>103</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll Biografen AS 1911 – 1914, s 12. Se Utne 1994:15 for mer om Aanonsens kinovirksomhet.

<sup>104</sup> I tillegg nevnes også en kino i Moss – uten navn, men denne ser ut til å utgå av selskapet.

<sup>105</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll Biografen AS 1911 – 1914, s 10.

aktieselskap, med ni kinoer i sju ulike byer, som ble gjennomført i januar 1911. Oppbyggingen medførte at Gundersen ble direktør for flere kinoer i en og samme by gjennom ulike selskaper. Hvordan han regulerte denne virksomheten følger jeg opp senere i kapittelet.

Allianser er, ved siden akkvisisjon framhevet som den andre sentrale veien til forretningsmessig vekst (Kourdi 2003:112). En forretningsallianse defineres som et langsiktig partnerskap mellom to eller flere enheter. Allianser kan være relativt løse og taktiske, eller forpliktende og strategiske. Strategiske allianser innebærer gjensidige forpliktelser fra de medvirkende partene og involverer felles bruk av ressurser. Disse ressursene kan være av kapitalmessig art, eller de kan bety tid og oppmerksomhet (Grundy 2003:23). De aller fleste alliansene i Gundersens selskaper må betegnes som strategiske. Et eksempel er Wallstrøm og Olsons avtale med AS Biografen i forbindelse med kinodriften i Drammen. Kinovirksomheten skulle flyttes over til Drammen Theater fra årsskiftet 1912-1913, og framgikk av samarbeidsavtalen de undertegnet 8. august 1912.

Aktieselskabet Biograf vil lade Wallstrøm og Olson faa Halvdelen af Nettoudbytte i denne periode [i leieavtalens første to år, fra 1. januar 1913] på betingelse af at de arbeider paa bedste maate for at drive theateret - økonomisk og fordelaktig. Av den forlangte Bankgaranti stiller Wallstrøm og Olson Kr. 2000,-.<sup>106</sup>

En annen form for allianse var samarbeidet mellom Andreas Kvinnsland og Gundersen. Kvinnsland drev sine fire kinoer i hovedstaden gjennom AS Kvinnsland kinematografelskab. I tillegg hadde han altså bestyreransvar for samtlige av Kristiania-kinoene i Gundersens selskaper. Det later til at denne ordningen har vært gjeldene helt fra starten i 1907.<sup>107</sup> Da Kvinnsland kjøpte gården i Stortingsgaten 10, hvor National kinematograf hadde tilhold, var det Gundersen som gjennom opprettelsen av et eget aksjeselskap skaffet til veie den nødvendige kapitalen som muliggjorde ombygging og renovering, slik at kinoen kunne gjenåpne under navnet Boulevardteatret.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll Biografen AS 1911 – 1914, s 284. I Drammen var det etablert en ordning som direkte motivert oppbygging av kjeder, og derfor ble Gundersen koblet inn på eiersiden av Biografen i Drammen teater. Wallstrøm og Olson eide allerede kinoen Perfekt i Drammen (Sellæg 2000:130).

<sup>107</sup> *Haugesunds avis* 19. august 1931, omtale av Kvinnslands karriere i nekrolog.

<sup>108</sup> Stortingsgaten 10 var i sammenhengende drift som kino fra 1906 til 1940, fra 1913 under navnet Boulevardteatret.

Gundersens virksomhet var i det hele gjennomsyret av allianser, ikke minst i forholdet mellom kinodrift og filmutleie. Norsk Films AS opprettet han samme dag som han etablerte sitt første kinoselskap. Antakelig var det gjennom Norsk Film kompagni AS at han fikk agenturet for danske Nordisk Film kompagni AS i 1908-1910. Han ble i tillegg generalagent for hele Skandinavia for det amerikanske filmselskapet The Vitagraph Company, samt var agent med enerett for det norske markedet for en rekke filmselskaper; italienske Ambrosio, amerikanske Edison og franske Eclair (Disen 1997:33, Iversen 2007). Disse avtalene var svært viktige allianser, da markedets etterspørsel etter nye filmer var større enn hva distributørene maktet å fylle.

Det later også til at såkalt "benchmarking", eller prestasjonsmåling var innebygget i Gundersens kinodrift. For å vurdere prestasjonene til en virksomhet, må man sammenligne med noe. Begrepet kan defineres som en kontinuerlig prosess hvor målet er å se egen praksis i forhold til andre det er rimelig å sammenligne seg med (Grundy 2003).<sup>109</sup> I korrespondansen til Gundersen på vegne av de forskjellige selskapene, framgår det at han drev en kontinuerlig måling av prestasjonene til de ulike kinoene. Det kommer til uttrykk i hvordan han presset kinobestyrer Lie i Hamar da inntektene til Perfekt, eid av AS Biograf, ga dårligere resultat enn Aktuel, eid av Norsk kinematograf AS. "Da jeg – Gang på Gang – af resultatene ser, at Perfekt er langt daarligere end Actuel, må jeg bede Dem paase at Perfekt ikke på nogen maade tilsidesættes" var en av beskjedene Lie fikk i oktober 1912.<sup>110</sup> "Er der noget at sige på Programmerne?" spurte Gundersen i et annet brev.<sup>111</sup> Gundersen drev kontinuerlige prestasjonsmålinger i de to ulike selskapene i en by hvor han hadde overordnet ansvar for det totale kinotilbudet. På denne måten sørget han også for at eierne fikk presentert så gode resultater som mulig.

Hvilke resultater kunne Gundersen presentere for sine aksjonærer? Jeg vil ta utgangspunkt i eksempler fra Hamars to kinoer, Perfekt og Aktuel. I ligningen som ble rapportert til Hamar kommune for Perfekt i 1912, var kinoen oppført med en

---

<sup>109</sup> Det finnes flere underkategorier og -strategier knyttet til begrepet avhengig av hva man ønsker å måle. For mitt bruk finner jeg basisdefinisjonen tilstrekkelig.

<sup>110</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll AS Biografen 1911-1914, s312.

<sup>111</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll AS Biografen 1915, brev datert 26.februar 16

nettoinntekt på 3539 kroner.<sup>112</sup> Her kom 1400 kroner i fratrukk for administrasjon og kostnader til hovedkontoret i Kristiania, slik at det endelige resultatet var 2139 kroner. 1912 var første hele driftsår for Perfekt under AS Biografs eierskap. Denne nettoinntekten forteller imidlertid ikke så mye om den reelle pengestrømmen. I en regnskapsrapport for perioden 12. august til 24. september 1912, viser det seg at Perfekts ukentlige bruttoinntekter lå på mellom 317 og 431 kroner i denne seks uker lange perioden, med et gjennomsnitt på 365 kroner.<sup>113</sup> Bruttoinntekten i disse seks ukene er på drøyt 2190 kroner, og overgår altså kinoens samlede nettoinntekt for hele året. Dersom disse ukene er representative, kan vi anslå at den samlede bruttoinntekten i 1912 var på mellom 18 000 og 19 000 kroner.

Detaljerte regnskapstall for Perfekt i 1912 har jeg ikke funnet, men en oversikt fra 1917 vedrørende Aktuel kan gi en indikasjon på hvordan kinoens utgifter var fordelt.<sup>114</sup> Aktuel hadde i 1917 et overskudd på 5058 kroner. Dette er om lag 11 prosent av bruttoinntekten på kroner 45.039, hvorav drøyt 2600 kroner kom fra salg av programmer og det øvrige fra billettsalg.<sup>115</sup> Utgiftene beløp seg til 39.981 kroner, og de fordelte seg på poster som vist i tabellen nedenfor. Drøyt 74 prosent av utgiftene er knyttet til tre kategorier: Filmleie 28 prosent, lønn 26 prosent og politiavgift på 20 prosent.

En filmleie som utgjorde mellom 25 og i enkelte tilfeller opp til 35 prosent var vanlig gjennom 1910-tallet, ifølge Gundersens korrespondanse. G.A. Olsen beskriver en sterk konkurranse mellom utleiebyråene. ”Prisene var [...] meget lave og meget varierende; i de færreste tilfælder benyttet man sig av procentsystemet, men til gjængjæld [...] maatte [kinematografene] binde sig til aarelange kontrakter” (Olsen 1925:18). Filmdistribusjonen var i en overgangsfase i årene mellom 1907 og 1916, fra enkeltstående agenter med rettigheter for videresalg fra produsentene, til etableringen av et byråbasert nettverk. Hele denne perioden drev Gundersen en utstrakt distribusjonsvirksomhet til sine egne og andre norske kinoer (Iversen 2007).

---

<sup>112</sup> Hvilket tilsvarer om lag 185 000 kroner i dagens verdi (kilde for utregning: Statistisk sentralbyrås inflasjonskalkulator). AS Biografen 1911-1914, brev datert 23. februar 1913.

<sup>113</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll AS Biografen 1911-1914, s62

<sup>114</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll NK AS 16-1-1911, s421

<sup>115</sup> Dette øker sannsynligheten i utregningen for 1912, da 11 prosent av nettoinntekt er 18500 kroner.

Beløp	Beskrivelse	I prosent
45039,40	Aktuels brutto inntekt	100 %
39981,12	Samlede utgifter	89%
12775,24	Filmleie og reklame	28 %
11672,13	Lønninger og administrasjon	26 %
9331,43	Politiavgift	20 %
1998,78	Annonser	4,5 %
1733,33	Husleie	4 %
1084,75	Vedlikehold og reparasjon	2,5 %
879,50	Elektrisitet	2 %
505,97	Omkostninger	1 %
5058,28	Overskudd	11 %

**Fig 4.1: Utgiftsfordeling, Aktuel kinematograf for driftsåret 1917.**<sup>116</sup>

Politiavgiften på om lag 20 prosent av bruttoinntekt, var en avgift til Hamar kommune. Teaterloven av 1875 påla, som omtalt i kapittel 2, at man måtte søke bevilling til kinodrift, og den ga videre adgang for den enkelte kommune til å kunne pålegge en avgift på offentlig underholdning. Avgiften ble først innkrevd med en fast sum per kveld, men ble senere omgjort til prosent av brutto omsetning (Dahl og Helseth 2006:148).<sup>117</sup> Lønnsutgiftene utgjorde også en viktig del av utgiftene med sine 26 prosent, og detaljer om lønnsutbetalinger gir samtidig innblikk i sammensetningen av kinoens personale.

### *Personalet*

Regnskapstall satt sammen med opplysninger fra folketellingen i 1910 gir innblikk i hva salgs type arbeidsplass kinoen var. Foruten kinobestyreren, var kinoens faste funksjoner maskinist, samt ”maskingutt” eller lærling, kontrollører, billettseiger, også kalt ”kassererske” og musikere, i tillegg til renholds- og vedlikeholdspersonale. Antallet ansatte var forskjellig utfra kinoens størrelse. Musikerne kunne variere fra en person på piano eller fiolin og i noen tilfeller trekspill, til en duo eller et større, fast orkester. En eller to fast ansatte musikere synes å ha vært vanlig i Hamar, men på spesielle forestillinger kunne man også hyre inn musikalske forsterkninger i form av byorkesteret eller musikere satt sammen for anledningen (Høiness 1990:23f). En annen yrkesgruppe

<sup>116</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll NK AS 16-1-1911, s421

<sup>117</sup> Eksempelet 1917 viser tall etter at kinoloven er innført, og avgiftens størrelse kan avvike fra tidligere år.

som ofte omtales som et kuriosum fra denne tidlige perioden, er rekomandørene. De hadde som oppgave å gå omkring i gatene, eller stå utenfor kinoen å reklamere for forestillingene. Den mest omtalte rekomandøren, er Anton Andersen (f.1860) som gikk under tilnavnet Kalke-Lava. Han skal ha arbeidet ved Norsk kinematograf AS sin Olympia i Kristiania, hvor han i uniform med høylydte utrop og trekkspillmusikk lokket publikum til lokalet (Dahl et al. 1996:27). Vi kan anta at Andersens yrkesutøvelse skilte seg ut fra de andre, siden han i ettertiden er blitt stående så sterkt i folkeminnet. Det som muligvis var en mer representativ måte å utføre jobben på, beskrives av senere statsminister Einar Gerhardsen som en kort periode arbeidet ved Grünerløkkens kinematograf.<sup>118</sup> Hans skildring gir også et lite innblikk i hvordan arbeidet på kinoen kunne arte seg for en unggutt.

Jeg hadde noen småjobber for en kino nederst i Markveien, likeved Ankerbrua. Jeg skulle gå fram og tilbake i Markveien og Torggata med en reklame-plakat på en lang stang. Noen store gutter tok fra meg stanga og brakk den i to. Jeg tok med meg de sørgelige restene tilbake til kinoen. De hadde ingen ny stang, men jeg fikk en snor over skuldrene med en plakat foran og en bak. Om det hjalp noe på kinobesøket, vet jeg ikke, men jeg fikk da noen ører for jobben. Seinere fikk jeg en mer fast jobb i kinoen på Olaf Ryes plass. Der skulle jeg ta inn billettene. En lett jobb, men det ble seint hver kveld, og jeg ble trett og søvnig. Verst var det de dagene det kom lite folk. Da hendte det at jeg sto opp mot veggen og sov. En gang måtte jeg vaske gulvet etter en full mann som hadde kastet opp. Det likte jeg dårlig, heldigvis forstod mor snart at dette ble for mye for meg, og jeg fikk lov til å slutte (Gerhardsen 1974: 37).



Ill 4.13: Ansten Lie, til høyre, sammen med Kinematografen Perfekts øvrige personale. Foto: Hedmarksmuseet

Også på Hamar var rekomandøren representert. En minneberetning forteller ”utenfor døren sto det en ’utroper’, han gjentok og gjentok: Ramla på nå godtfolk, det er 25 øre for voksne og 10 øre for barn”.<sup>119</sup> På fotografiet til venstre ser vi personalet ved Perfekt kinematograf. Fotografiet må ha blitt tatt mellom høsten

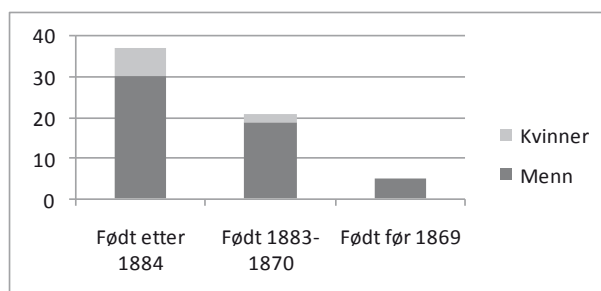
<sup>118</sup> Gerhardsen omtaler i sitatet dette som to ulike kinoer. I realiteten var det samme kino. Grünerløkkens kinematograf holdt til i Markveien fra senhøsten 1906, og flyttet til Olaf Ryes plass i april 1907 (Siggerud 2007:100).

<sup>119</sup> Arkivboks GMD 28, minner 1964/326.



1911 og høsten 1917, da dette var perioden hvor Lie var kinoens bestyrer. Kinobestyrer Anstein Lie flankerer ytterst til venstre, fulgt av to menn, to kvinner og to yngre gutter som vi kan anta gikk i lære. Hvem disse personene på fotografiet er, vet vi ikke. Likevel kan de stå som et konkret bilde på de ansatte i kinobransjen generelt når jeg i det videre skal ta utgangspunkt i materialet fra folketellingen.

Først til noen generelle demografiske trekk. Av de som har oppgitt å arbeide i kinobransjen i 1910 i Kristiania og på Hamar, er hele 69 prosent innflyttere, det vil si at de er født et annet sted. Dette understreker en generell tendens ved hovedstadens befolkningssammensetning. Innflyttingen særlig til hovedstaden var svært stor. Nærmere 74 prosent av alle over 15 år var født utenfor byen ved Folketellingen i 1900 (Kjeldstadli 1990:11). Et annet fremtredende trekk ved Kristiania var at byen hadde en svært ung befolkning (op.cit. 10). Også dette gjenspeiles i kinopersonalets sammensetning. Nedenfor har jeg satt opp en aldersfordeling for kinopersonalet i Kristiania og Hamar utfra data i Folketellingen i 1910.



**Fig. 4.2:** Aldersfordeling for kinopersonalet 1910 i Hamar og Kristiania samlet.  
Kilde: Folketellingen.

Som vi kan se av fig. 4.2, var nærmere 59 prosent av personalet yngre enn 26 år i 1910. Videre var bare i underkant av åtte prosent mer enn 40 år, mens om lag en tredjedel av personalet var i aldersgruppen 26 til 40 år. Det unge kinopersonalet kommer tydelig til uttrykk i Hamar, hvor den 21 år gamle kvinnelige kinokassereren var den eldste blant dem. Drøyt 14 prosent av kinopersonalet var kvinner, hvilket jeg skal utdype nedenfor. En skjematisk framstilling av funksjonsfordeling viser fordelingen mellom kinoens yrkesgrupper som omtales i folketellingen for 1910. Kategorien ”uspesifisert”

inneholder opplysninger om jobb ved kinoen uten at spesifikk funksjon er oppgitt. I kategorien ”ledelse” har jeg samlet oppføringene ”eier” (tre personer), ”bestyrer” (fire personer) og ”direktør” (fire personer).

I folketellingen har i underkant av 260 personer i hele Norge oppgitt at de har et yrke i tilknytning til kinovirksomhet.<sup>120</sup> I Kristiania oppgir om lag 60 personer å ha yrkestilknytning til kinoen, for Hamar er tallet fire, og i Elverum er det ingen. Antallet er åpenbart for lite, blant annet ved at lønnsutbetalinger tilsier at kinomusikerne var den desidert største yrkesgruppen, men ifølge folketellingen i Kristiania utgjør denne gruppen kun fire personer, et tall som er altfor lavt også med tanke på byens 20 kinoer. Heller ikke 13 maskinister er tilstrekkelig til å fylle dette behovet. Å arbeide på kino ble ofte kombinert med andre jobber. Siden kinoens aktiviteter foregikk på ettermiddags- og kveldstid var den velegnet som ekstrajobb, og dette kan være noe av forklaringen på hvorfor yrkestilknytning til kinobransjen åpenbart er underrapportert i Folketellingen.

Vi kan slå fast at kinoen var arbeidsplass for både kvinner og menn, selv om mannsdominansen var sterk og kjønnsdelingen mellom de ulike oppgavene var temmelig skarp (se fig.4.3). Også dette er i tråd med arbeidsmarkedet generelt slik det framsto tidlig på 1900-tallet. Tradisjon og mannsmotstand skapte et smalt arbeidsmarked for kvinner, og til tross for at Kristiania hadde et stort kvinneoverskudd så fantes langt færre yrker og ledige poster for kvinner enn for menn (Kjeldstadli 1990:170). Det later til at kontrollør og maskinistoppgavene var typisk besatt av menn, mens billettsalget var en foretrukket kvinneoppgave. Kvinnelige kinokasserere var normen, og føyer seg inn i bildet av funksjonæryrket som et betydelig alternativ til industriarbeid og hustjenere for kvinner fra lavere klasser (op.cit.171). Kvinnelige kinomusikerne var også vanlig, i alle fall så lenge det ikke var tale om større orkestre. Dette viser oss et bilde av kinopersonalet som på mange måter er sammenfallende med noen sentrale kjennetegn ved det generelle arbeidsmarkedet tidlig på 1900-tallet. Samtidig medførte kinobransjen også nye yrker, eller en tillemping i eksisterende virksomhet. Også dette føyer seg inn i utviklingen av arbeidsmarkedet i Kristiania, fram

---

<sup>120</sup> Tallet er framkommet ved søk i databasen for folketellingen 1910, med en sammenstilling av to trunkerte spørreord: ”kin\*” og ”bio\*” i kategorien ”yrker”. Jeg har deretter gjennomgått listene og luket ut ikke-relevante treff (som for eksempel Kinamisjonen). Listene er sortert etter kommune, og det er således enkelt å få oversikt over registrerte personer som har oppgitt yrkestilknytning til kinematografene innen avhandlingens geografiske nedslagsfelt.

mot det som i mellomkrigstiden blir kalt *distribusjonsbyen*. I dette ligger en vekst innenfor forretnings- og transportvirksomhet som kom til å toppe seg i mellomkrigstiden (op.cit.169).

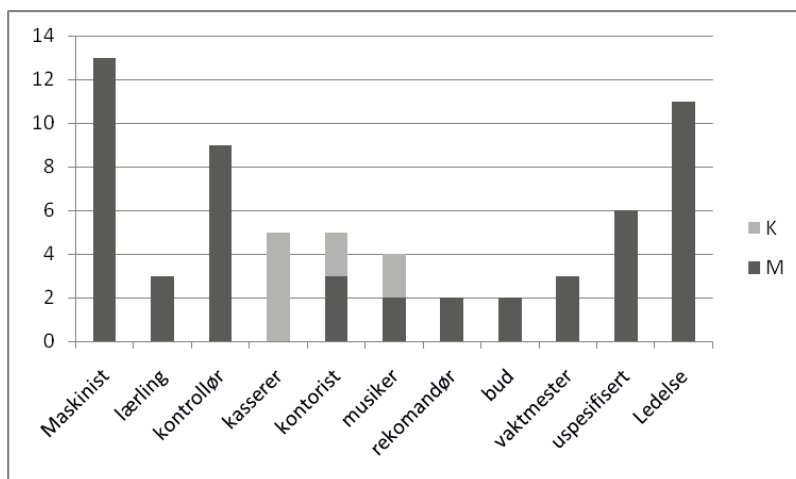


Fig 4.3: Ulike yrkesgrupper på kino i 1910, etter oppføring i Folketellingen i søkekategori "yrke".

### *Aksjonærene, de egentlige eierne*

Etter gjennomgangen av kinoens ulike yrkesgrupper skal jeg nå tilbake til spørsmålet om kinoenes eierskap. Kildematerialet på aksjonærsammensetningen er sparsomt for de aller fleste av kinoselskapene, og begrenser seg ofte til hvem som ble valgt inn i selskapets direksjon. Det kan antas å ha vært vanlig at den som ble utstedt som administrerende direktør også satt med en aksjepost, men denne andelen var ikke nødvendigvis særlig stor. Det var, og er fremdeles vanlig at de største aksjonærene blir representert i ledelsen av selskapet. På denne bakgrunn kan vi for eksempel anta at da Norsk kinematograf aktieselskap ble stiftet i januar 1906, hadde AB Svenska kinematografen, eller privatpersoner bak dette selskapet, betydelige aksjeposter i Norsk kinematograf aktieselskap. Dette fordi Nils E. Sterner, en av grunnleggerne av AB Svenska kinematografen ble valgt inn i selskapets styre. (Disen 1997: 22). Av samme grunn kan vi anta at danske interesser var involvert i opprettelsen av National Kinematograf kompagni A/S i 1907, hvor Frede Skaarup satt med en betydelig

eierandel.<sup>121</sup> At en betydelig del av kapitalen kom fra utlandet var også i tråd med hva som var vanlig ved andre industri- og forretningsetableringer ved 1900-tallets begynnelse, både i hovedstaden og ellers i landet (Kjeldstadli 1990:209). For øvrig kan vi slutte at Elverum kinematograf AS i all hovedsak var et lokalt basert selskap i 1910, fordi samtlige av de tre i selskapsledelsen hadde lokal forankring, og samtidig vet vi at Elverum var en av landets rikeste kommuner på denne tiden. Dermed hadde man neppe behov for å dra utenbygds for å reise nødvendig kapital (Lillevold 1968: 26). På spørsmål om hvem kinoeierne i realiteten var, er svaret altså at dette i all hovedsak var et spredt eierskap fordelt på en lang rekke aksjonærer. Imidlertid gir korrespondansen i Jens Christian Gundersens arkiv verdifull detaljinformasjon om aksjonærenes sammensetning i de selskapene han var involvert i.

Aksjonærlistene til A/S Biograf og National kinematograf A/S er ført slik sammensetningen var i 1911, da henholdsvis etableringen og oppkjøpet fant sted. Aksjonærlisten for AS Biograf er fullstendig. Norsk kinematograf AS er ufullstendig. Disen sier at aksjekapitalen i selskapet etter 1911 var på 100 000 kroner og det samme sier Gundersen selv i et senere brev, mens aksjonærlisten i Gundersens protokoll NKS AS 16.1.1911 viser som ovenfor en aksjekapital på 75 500 kroner, men da jeg ikke har funnet Gundersens egen aksjepost i materialet er det knyttet usikkerhet til tallet.<sup>122</sup> På bakgrunn av aksjonærlistene i Gundersens protokoller har jeg foretatt søk i den digitaliserte folketellingen for 1910. Etter hvert som den enkelte aksjonær er lokalisert, har jeg undersøkt i ulike leksika og annet materiale for å finne flere biografiske opplysninger om personene som investerte i kinematografbransjen. I det følgende presenterer jeg en håndfull av de største aksjonærene.

---

<sup>121</sup> Sammen med Ulla og Axel Damman hadde Skaarup en andel på 21 000 kroner. Opplysningen framkommer i Gundersen-arkivet, protokoll merket Norsk kinematograf 16.1.1911, side 438, Nasjonalbiblioteket. Frede Skaarup drev distribusjonsselskapene Fotorama og Nordisk Films Kompagni i København, og var antakelig inne på eiersiden i flere av selskapene knyttet til Gundersens virksomhet.

<sup>122</sup> Materialet i Gundersens arkiv er ikke alltid like systematisk organisert, og oversikten er laget på bakgrunn av aksjeinvitasjoner og innberetninger til likningsmyndighetene. Korrespondanse angående de ulike selskaper "sniker" seg inn i protokoller som angår annen virksomhet. Der jeg har funnet materiale av relevans for å forstå selskapsstruktur og aksjonærenes krysseierskap har jeg selvsagt valgt å ta dette med.

**Fig. 4.4: Liste over aksjonærer i de to største kinoselskapene i 1911**<sup>123</sup>

		A/S Biografen	Norsk kinematograf AS
Navn	Status/bosted	Aksjekapital	Aksjekapital
Axel Dammann	Grosserer, Kristiania	7 000	
Johannes Dammann	Grosserer, Kristiania	5 000	
Oscar Heiberg	Forstkandidat, Kristiania	10 000	
Jens Christian Gundersen	Overrettsakfører, Kristiania	3 000	?
Jens Amundsen	Skipsreder, Fredrikshald	3 000	5 000
Mads Wiel	Godseier, Fredrikshald	5 000	5 000
O. Amundsen	Fru, Fredrikshald	1 000	
K. Amundsen	Frøken, Fredrikshald	1 000	
Fr. Jahrmann	Grosserer, Kristiania	1 000	5 000
Carl og Fritz Rieker	Herr/grosserer, Kristiania	4 000	2 500
O. Christofersen	økonomidirektør, Kristiania	2 500	10 000
B.T. Halvorsen	Agent, Kristiania	1 500	2 500
Hakon Solem	Agent, Kristiania	1 500	
Nils Heiberg - Lexow	Agent, Kristiania	1 000	
Trygve Jacobsen	Grosserer, Kristiania	1 000	
Severin Jacobsen	Grosserer, Kristiania	1 500	
Anth. Johansen	agent, Kristiania	500	3 000
Olaf M. Bye	Herr, Arendal	500	
Martin Wiig	Instrumentmaker, Kristiania		5 000
Peter Normann	Direktør, Kristiania		5 000
Einar Wettre	Grosserer, Kristiania		4 000
Martin Blikstad	Konsul, Kristiania		10 000
J. A. Vraalsen	Fabrikkeier, Kristiania		3 000
Severin V. Houge	Artillerikapt. Kristiania		2 000
C.E. Gamborg	Advokat, Kristiania		2 500
Einar Voss	Overrettsakfører, Kristiania		3 000
Hans A. Halvorsen	Konsul, Kristiania		2 000
Alette Boyesen	Frøken, Kristiania		1 000
Frithjof Rasmussen	Grosserer, Kristiania		1 000
Samlet aksjekapital		51 500	75 500?

<sup>123</sup> Listen er konstruert på basis av opplysninger og korrespondanse i protokollene merket NKS A/S 16..1.1911 og Biograf.

I AS Biografen var det tre konstellasjoner som til sammen satt med om lag 64 prosent av aksjene: Dammann-familien, ved brødrene og forretningspartnere Axel (1868-1953) og Johannes (1864-1939) satt med aksjer for 13 000 kroner.<sup>124</sup> Familien drev selskapet Dammann og Balterzen Vine og Spiritousa.<sup>125</sup> Forstkandidat Oscar Heiberg var sønn av Axel Heiberg, grunnlegger av Det norske skogselskap, en av hovedsponsorene til flere polekspedisjoner og mesen for blant andre Edvard Munch.<sup>126</sup> Oscar Heiberg var den største eneaksjonæren med om lag 20 prosent av aksjene. I folketellingen for 1910 finner vi Heiberg i 4. etasje i fasjonable Bjørn Farmandsgate 12 på Skillebekk hvor han bodde alene med egen tjenestepike. Jens Amundsen og godseier Mads Wiel var kompanjonger i rederiet Wiel & Amundsen, som ble dannet høsten 1895 i Fredrikshald. Rederiet drev vare- og godstrafikk på østasiatiske farvann.<sup>127</sup> Wiel og Amundsen hadde aksjer for 5 000 kroner hver i både AS Biograf og i Norsk Kinematograf.<sup>128</sup>

Konsul Magnus Blikstad opptrer på aksjonærlistene til Norsk Kinematograf AS hvor han også satt i styret, foruten at han hadde eierinteresser i Victoria AS og Boulevardteateret AS. Blikstad var tungt inne i enda flere av selskapene som Gundersen administrerte (se Iversen 2001). Blikstad var tidligere norsk konsul i Spania, der han bodde på 1890-tallet. Etter hjemkomsten i 1900 bosatte han og familien seg i Villa Fjeldstrand på Lysaker sammen med et større tjenerskap.<sup>129</sup> Fra 1911 hadde Blikstad aksjemajoriteten i Nydalens Compagni. Sønnen Eduardo begynte som disponent i 1914, og var fra 1915 til 1944 dessuten også fabrikkbestyrer. Nydalens Compagni var på denne tida Kristianias største industribedrift med over 1000 ansatte.<sup>130</sup>

Martin Viig (født 1851) var ”optisk instrumentmager” og drev optikerforretning i Kirkegaten i 1935. Han var muligvis også forretningspartner med en annen aksjonær; fabrikk-eier Vraalsen (født 1852) i selskapet Viig og Vraalsen. Selskapet Viig og

---

<sup>124</sup> I tillegg er ekteparet Axel og Ulla Dammann aksjonærer i selskapet National kinematograf A/S, som ikke inngår i framstillingen her.

<sup>125</sup> Etter innføringen av brennevinsforbudet ble firmaet innløst av staten. Axel Dammann fikk oppført Villa Dammann i 1932 etter tegninger av Arne Korsmo (Harby 2011:78)

<sup>126</sup> Slektskap bekreftes blant annet i Munthe 1988:80 (punkt 1084). Opplysninger om Axel Heiberg hentet fra snl.no. Edvard Munch malte også et barneportrett av søsknene Oscar og Ingeborg.

<sup>127</sup> <http://www.haldens.net/SeilSkuter/saeroppgave.htm> (lastet ned 5. juli 2011)

<sup>128</sup> Amundsen- familien har fordelt aksjene i AS Biograf på husfar, hans kone og en datter.

<sup>129</sup> Kilde: <http://www.byarkivet.oslo.kommune.no/OBA/gallerier/nydalen/nydalen.asp> (lastet ned 14. april 2011)

<sup>130</sup> Kilde er folketellingen i 1910. For øvrig fikk Blikstad oppkalt en gate etter seg i den spanske byen Gijón i 1909, og han var også æresborger av samme by (Piñera Luis M.: Las calles de Gijón. Historia de sus nombres. Gijón, 1999).

Vraalsen ble grunnlagt i 1879 og drev produksjon av vekter, navigasjonsutstyr og lignende.<sup>131</sup> De to hadde aksjer for til sammen 8 000 kroner i Norsk kinematograf AS.

Økonomidirektør O. Christofersen (1866-1922) satt med en middels stor aksjepost i AS Biograf, men var til gjengjeld den største eneaksjonæren i Norsk kinematograf AS med 20 aksjer. Christofersen var en ledende presseman, som i perioden 1906-1913 var økonomidirektør i *Aftenposten*. Christofersen hadde tidligere vært Nansens privatsekretær, og fra om lag 1900 skal han ha vært en av Amandus Schibsteds fremste rådgivere. Christofersen overtok da også redaktør-stolen i *Aftenposten* etter Schibsteds død i 1913.<sup>132</sup>

Klassemessig kunne vi plassere aksjeselskapenes direktører i det lavere sjiktet av det stadig voksende næringsborgerskapet. Som vi ser av denne oversikten tilhørte de sentrale aksjonærene i all hovedsak det høyere, for ikke å si det høyeste, laget av befolkningen. Aksjonærene og etter hvert også enkelte av direktørene tilhørte landets overklasse. Dette var ikke et særnorsk fenomen. I Sverige hadde ”änkedrottningen, prins Eugen, nationalmuseichefen, en rad statsråd, landshövdingar, generaldirektörer och andre av det dåvarande samhällets toppar” aksjer i kinovirksomhet (Eklund og Lindström 1979:13). På 1910-tallet var dette miljøet kjennetegnet ved at det tidligere adskilte dannelses- og næringsborgerskapet i stigende grad dannet en enhetlig krets som delte den samme brede borgerlige kulturen og var standsmessig like gjennom livsførsel og æresbegreper. Innenfor denne gruppen trådte også disponentene og direktørene fram som en følge av økningen i antall aksjeselskaper (Kjeldstadli 1990:76). Nærings- og dannelsesborgerskapet ble også forenet gjennom ”sin felles motsetning til arbeiderklassen både i interesser og verdier” (ibid 77).

---

<sup>131</sup> I 1919 ble selskapet fusjonert med A.P. Foss, hvor en tidligere aksjonær og grunnlegger, ifølge Hermansen – Axel Foss – var i ledelsen. ([http://zopedev.bouvet.no/portal/bedrifter/viig\\_vraalsen\\_a\\_p\\_fossa\\_s](http://zopedev.bouvet.no/portal/bedrifter/viig_vraalsen_a_p_fossa_s) lest 16.juli 2011).

<sup>132</sup> Kilde Store norsk leksikon ([http://snl.no/nbl\\_biografi/Ola\\_Christofersen/utdypning](http://snl.no/nbl_biografi/Ola_Christofersen/utdypning), lest 16.juli 2011)

#### Sentrale aksjonærer i kinematografbransjen



Ill.4.14: Mads Wiel, 1909 Foto: Gustav Borgen, Norsk Folkemuseum



Ill 4.15: Ulla og Axel Dammann, 1909, Foto: Gustav Borgen, Norsk Folkemuseum



Ill 4.16: Magnus Blikstad, maleri Foto: ukjent, Oslo byarkiv

## Kino i drift

### *Forretninger først...*

Utgangspunktet for dette kapitlet har vært å studere kinobransjen og de bransjeinterne aspektene med vekt på kontekstuelle og strukturelle forhold. En hovedårsak til at den forretningsmessige siden av bransjen utviklet seg fra 1906/1907 er aksjeselskapsformen. Aksjeselskapenes betydning var imidlertid ikke utelukkende begrenset til kino- eller underholdningsbransjen, men den var avgjørende for veksten i hele næringslivet i samme periode. Oppblomstringen av aksjeselskaper innen kinobransjen faller da også sammen med veksten i denne selskapsformen generelt. Innen 1910 var kinobransjen en etablert og profesjonell forretning drevet etter vanlige, moderne forretningsprinsipper. Nyetableringer, oppkjøp og den strategiske byggingen av kinokjeder som jeg her har beskrevet, henger nøye sammen med den økte kapitaltilgangen som aksjeselskapene sto for. Dette understøttes av sammenfallet mellom utviklingen i kinolokalene og eierskapsformen i denne perioden. Vi så i forrige kapittel at kinolokalene fra om lag 1907/1908 gikk over i en ny fase og ble både større og bedre. Forbedringen i lokalene skjedde altså kort tid etter at aksjeselskapsetableringene grep om seg. I dette perspektivet er det rimelig å anta at den økte kapitaltilgangen som aksjeselskapene representerte, hadde direkte sammenheng med investeringen i bedre lokaler. Påstanden



om at det nye mediet nøy større anseelse som følge av respektable kulturpersonligheter som Fahlstrøms, Nobel Roede og Berg-Jægers inntreden i kinobransjen bør også nyanseres. Det er hevdet at før disse tre aktørene kom på banen i 1911 var kinobransjen preget av ”vanlige lønnsarbeidere med liten eller ingen utdanning” som ”tilfeldigvis [hadde] dumpet borti bransjen” (Siggerud 2007:17). Bransjens utvikling i årene fra 1906 og framover var med på å etablere kinodrift som en attraktiv bransje hvilket bidro til å øke interessen for kinobransjen som respektabel forretning. Det er snarere slik at disse forholdene var avgjørende for at kinoene også tiltrakk kulturpersonligheter som Nobel Roede, Berg-Jæger og Fahlstrøm.

Videre har jeg ønsket å øke presisjonsnivået i forståelsen av de ulike funksjonene knyttet til kinodriften. Nederst i hierarkiet sto kinopersonalet. Som vi har sett gjenspeiler den nye virksomheten sentrale kjennetegn for arbeidsmarkedet tidlig på 1900-tallet med hensyn til kjønnsdeling og alderssammensetning samtidig som kinoen tilbyr nye yrker. Kinobestyreren fungerte som oftest som en mellomleder som ledet den daglige driften av enkelte kinoer samtidig som han sto ansvarlig for selskapets direktør. Kinobransjens ledere var en sammensatt gruppe, selv om jeg har påpekt noen felles, dominerende karakteristika. Når den enkelte kinobestyrer, kjededirektør og de ulike eierne omtales under ett, mister vi viktige grunnpillarer i forståelsen av hvordan bransjen var bygget opp, hvordan den fungerte og ikke minst det handlingsrommet som var tillagt den enkelte funksjonen. Dersom vi ser denne gruppen i en større kontekst, så inngår de i en utvikling mot et stadig voksende næringsborgerskap. Eiersiden, representert ved aksjonærene tilhørte på sin side landets overklasse. Etter hvert som nærings- og dannelsesborgerskapet ble tettere, kom de også til å dele felles verdier og interesser i skarp motsetning til hva arbeiderklassen var opptatt av.

### *... og fornøyelser siden*

Kinodrift var først og fremst forretning i 1910. Forretningsideen var salg av fornøyelser, og kinoopplevelser føyde seg inn i et voksende utbud av folkelig populær underholdning. Med aksjonærer og ledelse fra middelklasse og næringsborgerskapet kan vi ane et kulturelt gap mellom dem som formet kinoene og kinoenes kjernepublikum slik det er beskrevet i filmhistoriske kilder: Arbeiderklasse, kvinner og barn. Hvilke muligheter hadde publikum til å oppleve kinoforestillingene som et

opposisjonelt og potensielt alternativt offentlig rom? Årene før 1910 begynte oppbyggingen av norske kinokjeder, og med denne kjedevirksomheten økte sannsynligvis også en strømlinjeforming av programtilbudet som reduserte den enkelte bestyrers valgfrihet i komponeringen av programmer og sammensetningen av repertoar. Kinoer som ble eid og drevet av mindre familieforetak burde derfor ha hatt et større handlingsrom med hensyn til variasjon og påvirkning i sine programpresentasjoner. Spørsmålet kan besvares ved å se på de ulike kinoenes programmer. Kinoprogrammene er i 1910 er også interessante på bakgrunn av den moraloffensiven som begynte nettopp dette året. Evensmo er blant dem som har forklart ”utglidningene i repertoaret” som årsak til moraloffensiven (1992:68).

# Kapittel 5:

## Programpolitikken anno 1910

---

**T**il tross for at kinobransjen innen 1910 ble eid av et respektabelt borgerskap, og drevet som respektabel forretning, så hindret ikke det den moraloffensiven som på samme tid som skjøt fart. Denne moralske panikken rettet seg verken mot eierskapet eller lokalene, eller andre sider ved bransjens organisering. Kinoenes programmer sto i sentrum for forargelsen. Jeg skal i dette kapitlet undersøke hvordan de enkelte kinoene markedsførte seg og sine underholdningstilbud gjennom avisannonserne i 1910. Kapitlet konsentrerer seg om det repertoaret som ble vist i et utvalg Kristiania-kinoer, samt kinoene i Elverum og Hamar i månedene mai og november i 1910. I forrige kapittel ble de forretningsmessige sidene ved kinoenes virksomhet belyst. Dette materialet viser oss blant annet at kinoinstitusjonen først og fremst var drevet og forstått som forretningsvirksomhet. Ideer om film som en kunstform, eller kinodrift som en del av et kulturpolitisk landskap utgjorde ingen vesentlig del verken i kinobransjens selvforståelse, eller offentlighetens oppfatning av det nye mediet i den første tiden.

1910 er framhevet som en overgangsperiode hva angår kinoenes repertoarpraksis. Både nasjonalt og internasjonalt markerer 1910 en begynnende overgang fra sammensatte forestillinger med flere korte filmer, til lengre forestillinger hvor filmene øker i lengde, og enkeltfilmer fremheves som et hovednummer i programmet (Haller 2004, 2005 og 2012, Jernudd 2007 og Blom 2007). Begrepet ”kunstfilms” var lansert i markedsføring av kinoprogrammene før 1910 (Siggerud

2007:16). Samtidig som kunstfilms ble introdusert i kinoenes programmer, startet moraloffensiven for alvor mot filmene. I norsk sammenheng blir dette året framhevet som begynnelsen på slutten for den private kinodriften. Forskningsinteressen for den tidlige filmen har de siste tiårene vært betydelig, og før jeg går inn på repertoarundersøkelsen vil jeg redegjøre for noen generelle trekk ved den tidlige filmen samt oppbyggingen av den enkelte kinoforestillingen.

### **Attraksjoner og programkomposisjon**

Et kinobesøk i 1910 var en ganske annerledes opplevelse enn hva vi i dag forbinder med slik aktivitet. Forestillingen besto av flere sammensatte enkeltfilmer med begrenset lengde, fra et par minutter opptil et kvarter, hvilket tilsvarte standardlengden på en filmrull. Slike sammensatte forestillinger gjorde oversittingsbilletter praktisk, hvilket betød at de besøkende kunne komme når som helst i løpet av forestillingen og sitte over i den neste. Hele programmets varighet i 1910 var om lag 30-40 minutter og var akkompagnert av levende musikk, hvorav piano og fiolin var de vanligste instrumentene. Forskning på den tidlige filmen fokuserer på to områder: Sammensetningen av *programmene*, hvordan de var bygget opp, varighet og deres variasjon i de ulike innslagene, samt selve *filmene* med vekt på hva de forteller og hvordan det fortelles.

Generelt fremtredende aspekter ved de aller tidligste filmene var fascinasjonen over selve teknologien, samt selve bevegelsen som denne teknologien frambrakte (Iversen 2008). Antonia Lant framhever også den sterke interessen for å utforske den romlige dimensjonen i filmbildets flate i den tidlige filmhistorien, og interessen for det romlige finner hun også i arkitektur og billedkunst i samme periode (Lant 1995). Filmene tilhørte for en stor del sjangre som ikke lenger forbindes med kinolerretet. Vi kan skille mellom to hovedsjangre: Virkelighetsbilder, eller aktualiteter og fortellende film, eller fiksjoner. Innenfor virkelighetsbildene kom sjangre som togfilmer, reisefilmer eller panoramaer fra nær og fjern, samt boksefilmer. Tidlig begynte mediet å formidle nyheter, hvilket rettferdiggjorde begrepet aktualitetsfilm som for øvrig ble innført som en samlebetegnelse på disse filmene (Sørensen 2001:30ff).

Aktualitetsfilmene var viktige innslag i kinoprogrammene sammen med de fiksjonaliserte fremstillingene. Den tidlige fortellende filmen hadde komedien, westernfilmen og kriminalfilmen som foretrukne sjangre (Iversen 1993), sammen med filmer med sterkt melodramatisk preg. Melodrama var en velkjent sjanger fra teaterscenen gjennom hele 1800-tallet. Sjangeren var kjennetegnet ved sterkt følelsesladde situasjoner som som regel hadde utgangspunkt i en moralsk eller etisk konflikt. Melodramaet var emosjonelt engasjerende, preget av enkle karaktertegninger og store gester. Filmmediet var raskt ute med å overta for det melodramatiske teateret, og vant tidlig publikums gunst (Kolbjørnsen 2008: 142 f). Mens komedien er kjennetegnet med sin komikk, westernfilmen gjennom sted- og tidstilhørighet og kriminalfilmen gjennom forbryterske handlinger, er den melodramatiske sjangeren mer åpen, og melodramatiske elementer kan vi finne vi igjen i de aller fleste sjangrene.

Begrepet attraksjonsfilm er brukt for å forklare de tidlige filmenes estetikk. Begrepet ble introdusert av Tom Gunning og André Gaudreault, for å markere et skille forut for etableringen av den klassiske filmfortellingen, eller "cinema of narrative integration" slik den utvikles gjennom særlig D.W. Griffiths produksjon. Gunning hevder at perioden før 1908 preges av en distinkt estetikk som er båret oppe av et ønske om "å vise seg fram". Gunning tar utgangspunkt i den russiske filmskaperen Sergej Eisensteins attraksjonsbegrep fra 1923, og han benytter attraksjonsfilm som et slags samlebegrep om den tidlige filmen. For Gunning er disse filmenes direkte henvendelsesform et sentralt aspekt, da han finner at attraksjonsfilmen har en ekshibisjonistisk uttrykksform som gjennom blikk, bilder og gester skal vekke publikums oppmerksomhet og nysgjerrighet. Gunning oppsummerer det slik: "the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exiting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself" (Gunning 1997:58).

I forbindelse med omtalen i kapittel 2 av det samlede underholdningsutbudet som filmen ble introdusert i, anvendte jeg begrepet *attraksjonskultur* som en forlengelse av Gunnings attraksjonsfilm. Forbindelsen mellom den tidlige filmen og dens kulturelle kontekst er ikke tilfeldig, og adresseres eksplisitt av Gunning. Han påpeker at attraksjonen var noe som tilhørte markedsunderholdningens område, og videre at det

var en underholdningsform som Eisenstein var god kjent med.<sup>133</sup> Gunning anvender nettopp de populære folkeforlystelsene som bakgrunn for attraksjonsfilmens dominante kjennetegn (Gunning 1991:69). Mens perioden før 1903 er utelukkende dominert av rene attraksjoner, hevder Gunning at perioden mellom 1903 og 1908 representerer en overgangsfase i retning av den mer fortellende filmen. Filmer i denne overgangsfasen forteller historier, men disse historiene tjener ofte som påskudd til å fremvise ulike sett av attraksjoner og de mangler for eksempel karakterer med psykologisk dybde.

Noël Burch anvender på sin side en binær modell som skiller mellom et ”primitive mode of representation” som kjennetegner den tidlige filmen, og et ”institutional mode of representation” som viser til den ”klassiske” fortellende filmen. Et primitivt modus forbindes med arbeiderkultur og ”utvendighet” (*exteriority*), mens det institusjonelle modus preges av borgerlige estetiske verdisett og fremmer koherens og subjektivitet (Burch 1990). I en studie av overgangen mellom det primitive og institusjonelle modus sier Burch videre at overgangen kjennetegnes ved en endring fra ”strictly external ’behaviorism’” til ”the continent of *psychology*”, og at det mest iøyenfallede karistika ved den primitive filmen er fraværet av den klassiske persona (Burch 1997:224). Poenget med denne todelingen var å synliggjøre hvordan den senere ”borgerlige” visningsformen var en historisk konstruksjon, i stedet for en teknologisk styrt utvikling. Med dette utfordret Burch den såkalte apparaturteoriens teknologiske determinisme, og stilte seg i en revisjonistisk historieposisjon som han deler med blant andre Gunning.

Blant amerikanske filmhistorikere synes det råde en bred enighet om et gradvis skifte fra attraksjonsfilmene til den klassisk integrerte fortellende filmen, men denne stilistiske overgangen utfordres av tyske Corinna Müller.<sup>134</sup> Hun tar til orde for en annen periodeinndeling som er styrt av sosioøkonomiske forhold. Müller foreslår en periodeinndeling basert på filmenes dominerende lengde, fra kort til lengre spilletid, og å analysere endringer i filmens fortellermåte og representasjon på dette grunnlaget. Hun viser at kinokjeder etablerte seg tidlig i Tyskland med en påfølgende eierkonsentrasjon.

---

<sup>133</sup> Berg-og-dal-banen var Eisensteins favoritt, og skal ha hatt betydning for utviklingen av hans attraksjonsmontasje (Gunning 1991:59).

<sup>134</sup> Min fremstilling er gjort etter Ivo Blom 2007. Originalteksten er Müller, Corinna 1994: *Frühe deutsche Kinematografie. Formale wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*. Stuttgart, Weimar: JB Metzler.

Priskriger og hyppige programskifter fulgte i kjølvannet, og bransjen kom inn i en nedadgående, devaluerende spiral som nådde sitt kritiske punkt i årene 1907-1909. "The solution turned out to be the long film. The need arose for a special business sector capable of guaranteeing weekly or twice-weekly changes of programs", skriver Ivo Blom (2007:141f). Dette ga støtet til en blomstrende distribusjonsbransje, som raskt gikk over fra salg til utleie av film. Konsekvensen ble at "the renting of individual films got underway in Germany, bringing to an end the era of the autonomous short film" (ibid.).

Mitt siktemål er imidlertid ikke en studie av den tidlige filmens estetikk, men en undersøkelse av kinoenes repertoarer. Dette krever en nærmere avklaring av begrepet *program*. Program viser til presentasjonsformater innenfor en stor gruppe performative, og senere kringkastede, underholdningsformater, ifølge Nico De Klerk (2005:533). Andrea Haller tar til orde for å bruke kinoens programmer i forskningen på tidlig filmhistorie, også fordi kinoprogrammet representerer et samlingspunkt, et møte mellom alle leddene langs linjen produksjon, distribusjon og resepsjon:

[...] it can be very significant because developments previously thought to be autonomous on the production side (that is, films as media products), on the distribution side (which films were delivered by whom) and the reception side (exhibition and audience) converge in the concrete programs as well as in their changes. So the approach which may be called programming history is capable to transcend previous approaches, and it is able to merge different aspects regarding changes in film form and gender. The empirically substantiated analysis of the cinema program is able to supplement existing research and to provide new ways of doing research on early cinema (Haller 2005: upaginert).

Programmet er et samleformat, da det består av flere ulike attraksjoner organisert i sekvenser med den hensikt å skulle regulere publikums involvering og oppmerksomhet, for eksempel i varigheten av et kinobesøk. Termen programformater refererer videre til den måten disse presentasjonene settes sammen på. Her skiller man mellom to hovedgrupper i organiseringen av programmene. Et program kan settes sammen av heterogene elementer, hvilket betyr at formatet er konstruert omkring selve arrangementet, som for eksempel kontraster, rytme, variasjon, balanse. Den andre organisasjonsmåten består av homogene elementer; i et koherent, homogent format trer så vel funksjonelle som innholdsmessige relasjoner fram, komponert slik at det gir en overordnet kunstnerisk, tematisk, symbolsk og narrativ mening.

Ifølge De Klerk var de homogene filmprogrammene svært begrenset i filmens aller første år, som regel var filmene integrert i andre formater med vitenskapelig, underholdende eller utdannende formål. Noen visninger kunne være rene tekniske demonstrasjoner. Selve filmformatet var ikke en autonom form, og hele programmet varte sjelden mer enn 15 minutter (op.cit). Etter oppsvinget i ambulerende kinematografer og etableringen av faste kinoer, utvidet filmprogrammet sin radius til å bli ”mainstream” underholdning i full-lengdeformat. Det kunne være både rene filmprogrammer, eller program i kombinasjon med andre underholdningsformer som illustrerte sanger, lanterna magica-projeksjoner eller andre typer sceneunderholdning.

### *Om undersøkelsen*

Jeg vil basere meg på avisenes omtaler av programmene og annonser for visningene, samt andre samtidige omtaler. Undersøkelsen dekker mai måned i vårhalvåret, og høstmånedene november i 1910. Den følger opp de samme kinoene som ble gjennomgått i kapittel 3. Tidspunktene er valgt med tanke på å favne mest mulig regulær drift, hvilket vil si at sommerstengning, andre ferieperioder, markedsuker og lignende er forsøkt unngått. Hensikten med å gjennomgå kinoenes programmer er *ikke* i første rekke å danne *en ekstakt rekonstruksjon* av dem, eller gjøre en nøyaktig optelling av forskjellige kategorier av programelementer. Til dette er da også de metodiske utfordringene store. For det første kan det være vanskelig å kategorisere de ulike filmene på bakgrunn av titler og omtaler alene. Få av filmene som sto på kinoprogrammene i 1910 er tilgjengelige i dag. Mens noen filmer følges av forklarende beskrivelser, som for eksempel ”rasende morsomt” hvilket indikerer at vi sannsynligvis har å gjøre med en komedie, står andre titler alene, som eksempelvis *Pierrots mandolin*. Her kan vi ikke like sikkert slå fast at denne filmen hører inn under samme sjanger. Det var dessuten vanlig at den enkelte kinoen selv navnga filmene som inngikk i programmet, hvilket tilsier at faren for dobbeltregistreringer til stede. Videre er det for enkelte annonser et problem å kategorisere filmene ut fra omtaler alene, da kinoenes annonsepraksis varierte. For en del av materialet gir programmene ganske detaljert informasjon om det enkelte element med både tittel og beskrivelse, men andre kinoer velger å framheve enkeltfilmer og ellers henviser generelt til et ”utmerket”, ”storslagent” eller ”fornøyeelig” program. Hensikten med denne undersøkelsen er både å fremme



detaljert innsikt i kinoens programpolitikk i 1910, samtidig som profileringen av den enkelte kinoen i materialet kartlegges. Det overordnede målet er å bringe kunnskap om hvordan kinoene markedsførte seg og sine underholdningstilbud gjennom avisannonser i 1910, og hvordan de ”viste seg fram” i offentligheten.

Perfekt i Hamar og Kristiania kinematografteater annonserte ukentlig med informasjon om hele sitt program, og hvert av elementene ble omtalt. Disse kinoannonserne gir en god oversikt over programmets karakter. Aktuel, Cordial og Kinematografteatret annonserte hyppigere, men uten å gjøre rede for fullstendige programmer hver gang. Det later til at annonserne i slutten av uken var grundigere, med en større presentasjon av programmet. Ukens øvrige annonser løftet fram enkeltelementer i programmene, enten det var nye ekstranumre eller anbefalinger av et spesielt spektakulært element. Det er av den grunn knyttet noe usikkerhet til det eksakte i tallmaterialet nedenfor. Imidlertid gir det samlede materialet en temmelig god indikasjon på programmets art. De overordnede kjennetegnene for programorganiseringen gjenspeiles i hvordan programmene artikuleres, og det er mulig å avlese hvorvidt det enkelte repertoaret domineres av ”primitive attraksjoner” eller ”institusjonaliserte” fortellende filmer.

Jeg har valgt å skille programmene i to hovedkategorier; aktualiteter og fortellende film. Innenfor aktualiteter skiller jeg mellom norsk- og utlandsk produserte ”virkelighetsbilleder”. Innenfor de fortellende filmene har jeg gjort et skille i fire hovedsjangre på bakgrunn av kinoenes egne omtaler. Spenningsfilm, som inneholder kriminal- eller forbryttematikk, komedie og westerns, samt melodrama. Sistnevnte kategori omfatter fortellende programinnslag som framstilles som ”emosjonelt engasjerende” ved omtaler som for eksempel ”gjennemgribende”, eller har titler som *Den fattige Mors Anger*. I tillegg vil jeg også berøre andre elementer det reklameres for i forestillingene. Fordelingen mellom disse ulike typene av programelementer vil kunne si oss noe om hvordan de enkelte kinoene framsto innenfor forlystelsesutbudet i Kristiania, Hamar og Elverum i 1910. Jeg har valgt å framheve hovedtrekk og løfte fram enkelte eksempler fra programmene som kan illustrere hovedlinjene. For et detaljert oppsett av programmene og elementene som inngår her, henviser jeg til avhandlingens vedlegg 3.

## Kinoprogrammene i mai 1910

I Elverum annonseres ingen kinoforestillinger i mai måned, hvilket viser at kinematografen på ingen måte var et etablert innslag i hverdagslivet i Elverum på denne tiden.<sup>135</sup> For Hamars kinoer Perfekt og Aktuel, samt for de tre kinoene Kinematografteatret i Stortingsgaten 12, Kristiania Kinematografteater i Torvgaten 26 og Cordial i Stortingsgaten 16 i Kristiania vises det filmprogrammer så å si daglig. Ut fra hva som er mulig å lese ut av kinoenes programannonser later det til at programmene ble skiftet ut ukentlig, og for noen kinoer to ganger hver uke. I disse tilfellene skiftet programmer mellom ukedager og i helgene. Programmene later til å ha en varighet på mellom 30 – 45 minutter avhengig av antallet programelementer og tilleggsattraksjoner. 17. maifeiringen kom i forlengelsen av pinsehelgen i 1910. Kinoene holdt stengt pinseaften og 1. pinsedag, men flere hadde til gjengjeld egne programmer for 2. pinsedag (16. mai) og nasjonaldagen.

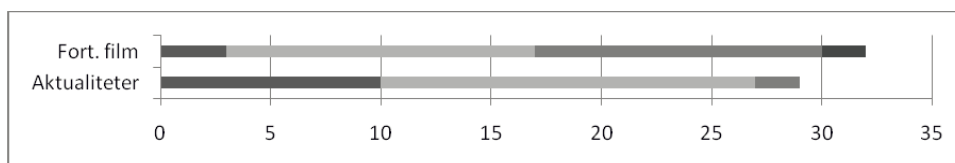
For Hamars vedkommende ble det annonsert for om lag 60 enkeltelementer fordelt på sju ulike programmer på Perfekt og fem programmer på Aktuel. I tillegg annonserte Perfekt med tre ekstranumre, Aktuel hadde i samme periode fire. Standardsammensetningen på Perfekt later til å ha vært seks elementer i hvert program, mens det på Aktuel kan ha vært noe lavere. Dette er imidlertid vanskelig å fastslå da kinoens annonser ofte løfter fram en til tre av elementene, og for øvrig kun henviste generelt til et ”1.klasses Program” eller ”et meget godt Program”. Hva gjelder de to kinoenes annonsepraksis framstår Perfekt som mer fiksert og mindre dynamisk enn Aktuel. Perfekt praktiserte det heterogene organisasjonsprinsippet med et arrangement preget av kontraster, rytme, variasjon og balanse. Det typiske programformatet var bygget rundt seks elementer som kontrasterte hverandre gjennom å oppfordre til ulike typer tilskuerrespons. Aktualitetsfilmer, gjerne to forskjellige, samt ”latterstykker” og spenningsfilm eller melodramatiske stykker som i omtale later til å ligge innenfor et begynnende narrativt paradigme, og rene attraksjoner veksler om hverandre. Som vi ser

---

<sup>135</sup> En annonse henviser til spesialvisning på Aktuel i Hamar (*Østlendingen* 6. mai 1910). Andre steder kjenner man til sommeropphold i kinodriften i denne perioden, men dette er sannsynligvis ikke tilfellet i Elverum da det ennå ikke fantes fast kino på stedet, og de omreisende kinematografene synes operere stedet med større opphold mellom hvert besøk.

er dette organisasjonsprinsippet tydelig også i Perfekts annonsepraksis. Perfekt later også til å være noe mindre aktualitetsorientert enn Aktuel, som må sies å bære navnet med rette. Perfekt hadde et spesialprogram i forbindelse med pinse- og nasjonaldagen. Annonsene i Hamar tilkjenner ikke åpningstider eller spilletid, men vi kan anta at kinoen åpnet om ettermiddagen/tidlig kveld. Vi kan også anta at kinoene praktiserte oversittingsbilletter, hvilket betød at publikum kunne komme i midten av en forestilling og sitte over og inn i den neste.<sup>136</sup> Nedenfor følger en sammenstilling som viser fordelingen av det totale filmtilbudet som ble vist på Hamar i mai 1910.

**Fig 5.1: Total fordeling av annonsert filmprogram i Hamar, mai 1910**



Fortellende filmers fordeling i fire ulike sjangre er markert som følger; Spenningsfilm (mørk grå), melodrama (lys grå), komedie (mellomgrå) og western (mørk grå). Aktualitetsfilmer er delt inn etter nasjonalitet; norsk (mørk grå), utenlandske, (lys grå) og ukjent nasjonalitet (mellomgrå). Den totale fordelingen mellom aktualitetsfilm og fortellende film er i Hamar ganske jevn med en liten overvekt av fortellende elementer (51,6 prosent). Innholdet i de fortellende elementene domineres av melodrama og komedier med henholdsvis 13 og 14 elementer, de to øvrige er sjeldnere; tre elementer innen kriminal- og krigsfilmsjangeren, samt to filmer innen westernsjangeren. Innslaget av aktualitetsfilm er noe høyere enn hva vi kjenner fra andre undersøkelser (se Karlsen 1994:38ff, Dahl et al. 1996:31).<sup>137</sup> Ved å se på hver av de to Hamar-kinoenes annonser for seg trer det imidlertid fram to ganske ulike profiler: Aktuels annonser har en spesiell vekt på aktualitetsfilmer, mens Perfekts program viser en relativt sterk overvekt av fortellende film.

<sup>136</sup> Dette blant annet på grunn av korrespondanse mellom Lie og Politimesteren omtalt i kapittel 6: Lokalt opprør [...]

<sup>137</sup> Karlsen 1994 hevder at fordelingen i Bergen i 1907 var 65,8 prosent fortellende film/fiksjonsfilm.

Fig 5.2 Fordeling av programelementer i Aktuels filmprogram, mai 1910

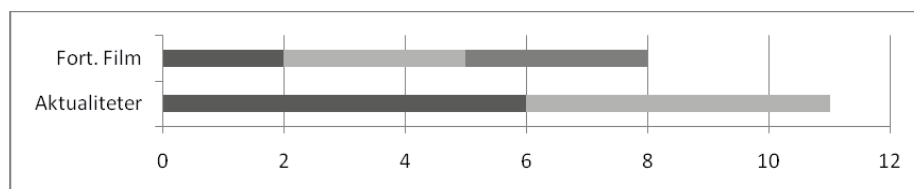
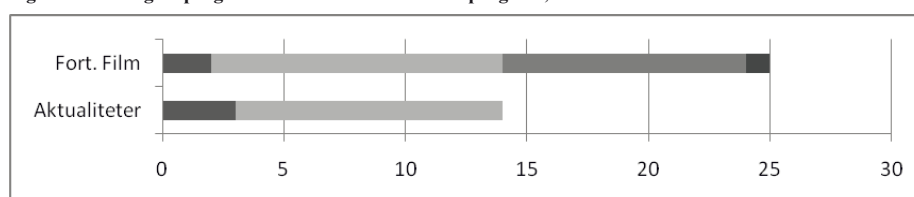
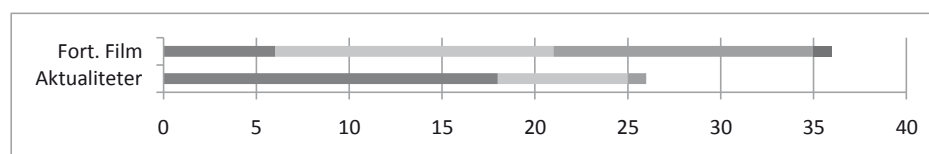


Fig 5.3 Fordeling av programelementer i Perfekts filmprogram, mai 1910



Hvordan ser det tilsvarende bildet ut for de tre undersøkte Kristiania-kinoene? Vi kan først se på en samlet framstilling av fordelingen mellom aktualiteter og fortellende film i de tre undersøkte Kristiania-bedriftene. Det totale antallet elementer som omtales er ikke så veldig mye høyere på disse tre kinoene enn hva tilfellet var på Hamar. Likevel er innslaget av fortellende film her høyere enn hva vi fant på Hamar. Aktualitetsfilm eller virkelighetsbilder utgjør om lag 42 prosent av programmene i Kristiania.

Fig 5.4: Total fordeling av annonsert filmprogram i tre kinoer i Kristiania, mai 1910.

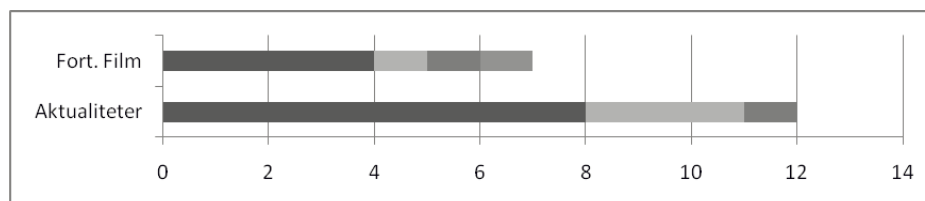


Som vi så på de to Hamar-kinoene var det imidlertid forskjeller i fordelingen av typer programelementer. Hvordan fordeler dette seg når vi ser på den enkelte kino i Kristiania? Kinematografteatret i Stortingsgaten 12 har en annonsepraksis som er svært lik Aktuels hvilket selvsagt kan skyldes et felles eierskap. Likheten består i at det ofte løftes fram enkeltelementer på programmene, og ofte refereres heller ikke alle innslagene. Kinematografteatret hadde fem ulike programmer i mai måned, men to av

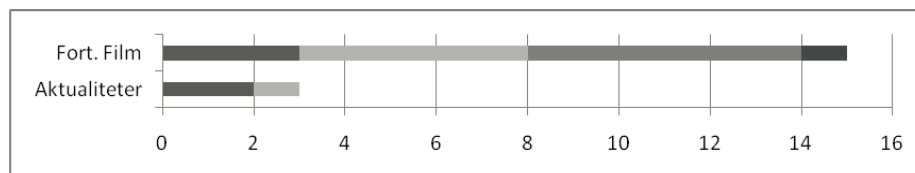
ekstranumrene var så omsegripende at de kan tolkes som egne programmer. Mandager later til å være premieredagen, men kinoen hadde en fleksibel programpolitikk og reklamerte ofte for ekstranumre eller nyheter. I de to ukeprogrammene i mai måned som gir detaljert informasjon om de ulike innslagene, later det til at programmet består av fire elementer. Av enkeltelementer som inngår i programmene finner vi 19 filmer spesielt omtalt, og hele 12 av dem er aktualiteter, en stor overvekt av aktualitetsfilm.

Både Aktuel på Hamar og Kinematografteateret i Kristiania ble eid av Norsk kinematograf Aktieselskap som på denne tiden var en av landets dominerende kinoselskaper. Hva med de mindre kinoselskapene? Familieforetaket til Gladtvat drev Kristiania kinematografteater som annonserte fire ulike programmer i mai måned.<sup>138</sup> Annonsene framhever fire elementer i hvert program, men unntak av programmet fra 30. mai 1910 hvor seks elementer ble presentert. Kristiania kinematografteater hadde et spesielt program for 2. pinsedag og 17. mai. Profilen på disse programmene er ganske forskjellige fra Kinematografteatret i Stortingsgaten 12, ved at det her legges en langt større vekt på fortellende film. I likhet med Hamars Perfekt var det en sjangermessig vektlegging av komedier og melodramatiske innslag i programmet, 11 av 15 omtalte elementer faller i disse to kategoriene.

**Fig 5.5 Fordeling av programelementer i Kinematografteatret i Stortingsgatens filmprogram, mai 1910**



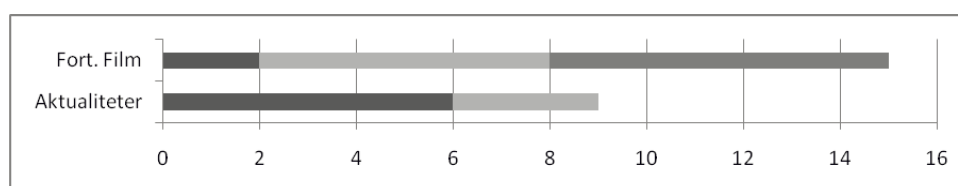
**Fig. 5.6 Fordeling programelementer i Kristiania kinematografteaters filmprogram, mai 1910**



<sup>138</sup> Det har ikke lyktes å finne noen annonser for denne kinoen i perioden mellom 2. og 12. mai. Det er derfor mulig at det totale antallet programmer var fem, eller at et av programmene gikk over to uker.

Som figur 5.5 og 5.6 viser hadde disse to kinoer en svært ulik profil med hensyn til fordelingen av aktualitetsfilm og fortellende elementer. Det siste eksempelet er Cordial som annonserte med fem programmer, og hvert av dem omtaler fire til seks elementer. Her ser vi en noe jevnere fordeling med i underkant av 40 prosent aktualiteter. Samtidig er det blant fortellende filmer en stor overvekt av melodrama og komedier, et trekk som deles med alle de undersøkte kinoene.

Fig 5.7 Fordeling av programelementer i Cordials filmprogram, mai 1910



Denne undersøkelsen viser to overraskende funn. For det første er variasjonen i fordelingen av programelementer mellom de ulike kinoene svært stor. Dette skal jeg kommentere avslutningsvis i kapittelet. For det andre er andelen av aktualitetsfilmer generelt høyere enn hva de to øvrige repertoarundersøkelsene som er gjort i Norge tidligere har kommet fram til (Drag 1992:62, Karlsen 1994:38f).<sup>139</sup> Disse to undersøkelsene fra Bergen og Kongsberg er utført på programmer i årene 1907/1908. Det skulle derfor snarere være en motsatt tendens, det vil si en enda høyere andel fortellende film i 1910. Når det ikke forholder seg slik, skyldes dette antakelig at mai måned var preget av en rekke store nasjonale og internasjonale nyhetshendelser.

### *Kinoen som nyhetsformidler*

Bjørnstjerne Bjørnsons død, president Roosevelts Kristiania-besøk og Kong Edward VII av Englands død. Dette var tre store hendelser som påvirket kinoenes repertoar i mai 1910. Kinoen løftet nasjonale og internasjonale hendelser fram: Bjørnstjerne Bjørnsons død 26. april preger repertoaret de tre første ukene av mai. Både "ligfærden" fra Paris,

<sup>139</sup> Da kriterier og inndeling varierer i undersøkelsene, er det ikke helt enkelt å sammenligne. Karlsen gjør ingen inndeling av ulike typer fortellende film, men viser at andelen av aktualitetsfilmer var 32 prosent, Drag skiller mellom fem ulike kategorier; 1) eksotiske virkelighetsbilder (37), 2) komedie (43), 3) drama (21), 4) norsk (8) og 5) andre (5).

via Berlin og København til Kristiania, ankomsten til Kristiania og selve bisettelsen ble behørig dokumentert i tillegg til at tidligere aktualitetsfilmer som viste "Bjørnson som folketaler" ble satt sammen i nye serier. Bjørnsons død var en hendelse av både nasjonalt og internasjonalt format. I to dager, fra 28. til 30. april, ble Bjørnsons bære fraktet med tog fra Paris til København. Her var det en stor markering, og et folkehav tok farvel med Bjørnson. Båren ble overført til panserskipet Norge. 1. mai seilte Norge inn i Kristianiafjorden. På Honnørbygga ventet hele det offisielle Norge med kong Haakon og statsminister Wollert Konow i spissen. Det hele er beskrevet slik:

Hans hjemreise til Norge foregikk med tog fra Gare du Nord, jernbanestasjonen i Paris den 28. april, til Berlin og videre med tog opp til København. Her var en "uhyre menneskemengde" møtt fram for å ta avskjed med den store Danmarksvennen den 30. april. Kansellipresidenten talte da båren nede ved havnen ble brakt om bord i panserskipet "Norge". Søndag den 1. mai ankom "Norge" Kristiania, der en armada av småbåter tok imot [...]. Fra Akershus lød en kongesalutt med 21 skudd da båren ble brakt i land på Honnørbyggen. Titusenvis av mennesker fulgte etter kisten fra Pipervika og opp gjennom byen. Den 3. mai foregikk begravelsen fra en mer enn fullsatt kirke, Trefoldighetskirken, pyntet med bannere og medaljonger, med dikterens initialer BB, årstallet 1832 for hans fødsel og 1910 for hans død. Her var palmekvister, girlandere og flere hundre kranser med begravelsessløyfer, herunder også ni kranser i sølv støttet opp mot kisten. Etter seremonien i kirken ble kisten ført inn i den svartbeprydede begravelsesvognen trukket av fire hester og med Bjørnsons trofaste kusk, Petter Smehus, ved tømmene. "Likvognen" rullet over mengder med utlagt granbar i gatene opp til Vår Frelsers Gravlund der man senket kisten "i klippens mytekammer" som Olaf Bull sier det i diktet *De hundrede år* (Hauglid 2009).

Nationaltheatret hadde en stor minnefest for Bjørnson onsdag 4. mai og i Hamar ble det arrangert Bjørnson-minnefest i ungdomslaget lørdag 7. mai (annonser i *Aftenposten* 2. mai og *Hamar Stiftstidene* 4. mai 1910), avisene var fulle av Bjørnson-stoff og bare tre dager etter bisettelsen var postkort med bilder herfra i omløp (Hauglid op.cit). Aktuell innledet mai måned med å vise en Bjørnstjerne Bjørnson-serie i påvente av mer aktuelle bilder. "Denne Serie viser os den store Digter som Folketaler" opplyste annonsen. To dager etter at Bjørnsons lik ankom Kristiania kunne likferden bivåens på kino, og tre dager etter begravelsen viste Aktuell bilder fra hendelsen. Dette var imidlertid ingenting mot hva Kinematografteatret i Kristiania kunne varte opp med: "Altid først! Altid bedst! Bjørnsons Ligfærd forevises I dag 2 Timer efter Ankomsten." lød annonsen (*Aftenposten* 1. mai 1910).





En tredje hendelse av internasjonalt format var Edvard VII av Englands død 6. mai. Han ble bisatt den 20. mai, og under overskriften ”Alltid først!” satte Kinematografteatret opp ”Glimrende Fotografier” som viste ”Kong Edward VII’s Ligfærd” allerede 21. mai. 25. mai kom en større serie som viste kongens besøk i Kristiania, likferden og bisettelsen. Fra 28. mai kunne Hamarfolk se bilder fra begravelsen på Aktuel.

Med bakgrunn i disse spesielle begivenhetene i mai 1910 kan det hevdes dette ikke er en representativ måned. Samtidig demonstreres det her at kinoen besatte en posisjon som uovertruffen nyhetsformidler hvor aktualitetsfilmen sto i en særstilling. Også konkurransen mellom Cordial og Kinematografteatret illustrerer hvor viktig det var at disse programelementene var nye og gode. At publikum hadde ønske om å oppdatere seg på disse store hendelsene med kinematografen som fortrukken nyhetsformidler gjenspeiles også i annonsene. Det ble advart mot trengsel, samt at programmet ble forlenget ”paa Talrike Opfordringer” over flere dager enn først annonsert (*Hamar Stiftstidene* 9.mai 1910).

Det var ikke bare Aktuel, Cordial og Kinematografteatret som viste aktualitetsfilmer fra disse hendelsene, samtlige av kinoene hadde dem innebygd i programmene. Imidlertid skiller særlig Aktuel og Kinematografteatret seg ut ved å gi dem en framskutt plass i annonseringen. I andre enden av skalaen ligger Kristiania Kinematografteater som i overveiende grad vektlegger de fortellende elementene i annonseringen av programmene.

Av de ulike sjangrene som kan leses ut av annonsene, er det særlig to som dominerer: Melodramatiske og komiske elementer utgjorde tyngdepunktene. Hele 13 av 15 annonserte fortellende film på Cordial, 11 av 15 på Kristiania Kinematografteater, seks av åtte på Aktuel og 21 av 25 på Perfekt tilhørte disse to sjangrene. Unntaket var Kinematografteateret i Stortingsgaten hvor bare ett melodrama og en komedie ble løftet fram av totalt sju annonserte fortellende filmer. De øvrige fem fortellende filmene kan plasseres som fire spenningsfilmer og en western. Samtidig later det til at enkelte av disse fortellende filmene gis en framskutt plass i programmet. Den ”kunstkollorerte kjæmpeserie” *Cleopatra* (hvor benevnelsen kunstfilm fremheves både på norsk og fransk), den ”nydelige”, ”rørende” og ”vakre serie” *Adoptivbarnet*, samt *Fullmektig Fagerlund* ble markedsført gjennom egne annonser i Aktuels maiprogram.

Hvilke andre tilleggselementer markedsføres det gjennom programmene? I Kristiania kinematografteater og på Cordial reklameres det flittig med trekkspillmusikk. Førstnevnte hadde sikret seg ”Skadnaviens yngste trækspillvirtuos” Ernst Dahl, mens på Cordial stilte man med sin egen ”udmærkede” Nicolay Steffensen. Begge steder var det som underholdning i pausene at disse innslagene forekom. Kinematografteatret annonserte ingen slike tilleggsattraksjoner, og heller ikke på Hamar synes dette å ha vært et regulært innslag. Eneste sted hvor musikken framheves spesielt er i tilknytning til visningen av serien med Bjørnstjerne Bjørnson, hvor Aktuel presiserte at Chopins ”sørgemarch” var forestillingens tonefølge.

Kinematografteatret i Stortingsgaten 12 var regnet som en ”finere” kino, noe som ble understreket av kongefamiliens kinobesøk. Cordial var en ”ganske fin” kino, men Kristiania Kinematografteater ble løftet fram som eksempel på den typiske østkantkinoen. I Hamar var Aktuel regnet som bedre enn Perfekt. Det viser seg at de fem kinoene som her er undersøkt hadde til dels svært ulike profiler og ulik markedsførings- og programpraksis. Det er et interessant sammenfall mellom mengden av aktualitetsfilmer som markedsføres og kinoenes ulike sosiale status. Jo høyere innslag av aktualitetsfilmer, desto høyere status. Det er også verdt å merke seg hvordan melodrama og komedie dominerer de fortellende elementene som det annonseres for. Dette vil jeg komme tilbake til etter gjennomgangen av november måned i 1910. Gjentas denne dominansen i november, og er de ulike profilene fremdeles like framtreddende?

### **Kinoprogrammene i november 1910**

November måned var ikke like preget av store nyhetshendelser, slik som mai måned hadde vært. To begivenheter sto fram gjennom kinoprogrammene. Den svenske ”flygbaron” Cederström gjennomførte i midten av oktober dette året de første motoriserte flyvningene på norsk jord. Begivenheten fant sted på Etterstadsletta i Kristiania, hvor travbanen var omgjort til flyplass for anledningen. En tribune, et restauranttelt og et hangartelt var satt opp for å huse henholdsvis publikum og baronens eget fly som gikk under navnet Bil-Bol. Flyvningene fikk bred oppmerksomhet både i presse og på kino. På oppvisningenes siste dag, søndag 23. oktober, skjedde så den

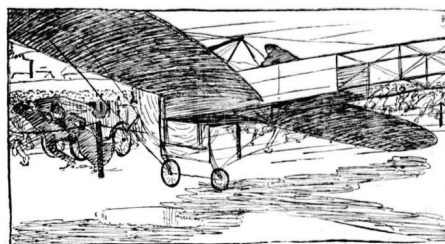
**Cordial**  
16 Storthingsgd 16.  
**Ingen Kinematograf-humbug.**  
(Se Morgenbladet Tirsdag Aften 26de Oktober).  
**Cordials Fotografier er den eneste, der har optaget Baron Cederstrøms skjæbnesvangre Start Søndag 23., ligesom Maskinen rusede afgaarde ind i Folkemassen til de sørgelige Ruiner af Bil-Bol.**  
Gaa derfor i **Cordial** og overbevis Dem om, at De faar se **ægte Serie** og ikke Humbug.  
Ved Næsten heraf det øvrige store Slags Program, saasom **Fiskerens Søn — Rigadin skal med Tøget Kl. 5.55 — En Søndagskjører — Ungdommens Blomst — Søndag Cordial Kl. 1.**

**Kristiania Kinematograf Theater**  
Torgvægen 26. I & II Etg.  
fronviser fra Lørdag 29. Octbr. et **kolossalt Nyheds-Program.**

**Nytt!** Direkte fra Fabrikken **Nytt!**  
**Sammenlægningen**  
eller  
**Den lille Krøbling**  
Simonsen Slagsnummer. Enestaaende spændende.

**Ekstranummer**  
**Baron Cederstrøms Flyvning paa Etterstad**  
og Katastrofen Søndag.  
**Kunstfilm** **Nytt!** **Kunstfilm**  
**Den keltede Frler**  
eller  
**Den Innevalde Nøkke**, forfattet og spillet af den berømte Skuespiller- og Forfatter Max Lindor Overordentlig morsomt. **Nytt!**  
**Billeder fra Kongsberg og Omegn** Storlagt og interessante Billeder. **Nytt!**  
**Klodshans' Lidelser** **Nytt!**  
eller  
**Den trygtelige Hæl**  
Simonsen Slagsnummer. Enestaaende.  
Dette enestaaende Nyhedsprogram er det kolossalste og største Program, der bliver fremvist denne Uge. Alle maa komme og se Cederstrøms, der nu er det skæbneløse i Bryn, og den kjæmpestore Serie Sammenlægningen, og man vil la sig kigget af Klodshans, i Kristiania Kinematograftheater. For idag af spiller Norges største Trøksplilskjører, **Nicolaus Steffensen**, i Theatret.

## Flyveugens Afslutning. En Katastrofe paa Etterstad. "Bil-Bol" ødelagt.



En "Bil-Bol" førte ind i Mennefemmen.

Ill. 5.4 – 5.5: Kinoannonser i *Morgenposten* 29. oktober for programmet i begynnelsen av november 1910.

Ill. 5.6: Faksimile av *Aftenpostens* førstesideoppslag 24. oktober 1910 etter flyulykken på Etterstad.

første flyulykken på norsk jord. ”Marken var sleip. Luften var fugtig graa, Vinden var ustadig, og af og til kom et lidet Regndryp. Men Baronen sad ferdig; med et Smil gav han Signalet. Propelen suste, og Bil-Bol for udover Sletten med en vældig Hastighed” (*Aftenposten* 24. oktober 1910). Plutselig skar maskinen ut av banen med kurs mot menneskemengden. I siste sekund klarte baronen å bøye av, maskinen skiftet retning og kolliderte i stedet med et gjerde. ”Gjerdet blev revet overende, Aeroplanet brukket tvers over, Propelvingene gikk ogsaa af og Bil-Bol laa der som et Vrag” (op.cit). Flyulykken fikk massiv oppmerksomhet, og preget derfor kinoprogrammene i Kristiania den første uken i november.

Den andre nyhetshendelsen som kom med på kinoprogrammene denne måneden var Leo Tolstojs død den 20. november. Fra 24. november annonserte Aktuel med ekstrainummeret ”Siste levende bilder av den store Digter”.<sup>140</sup> Til tross for disse to eksemplene, var kinoprogrammene i november for øvrig ikke preget av massive nyhetshendelser og vi kan derfor gå ut fra at fordelingen av programelementer er

<sup>140</sup> Jeg har for øvrig ikke funnet at noen av Norsk Kinematograf AS sine Kristiania-kinoer annonserte med ekstrainummer eller på annen måte viet dette dødsfallet oppmerksomhet.

nærmere en ”normalfordeling” mellom fortellende film og aktualitetsfilmer enn hva tilfellet var for den undersøkte vårmåned.

Figur 5.8 til 5.12 viser fordelingen av programelementer ved de fem kinoene i Hamar og Kristiania. Programelementene er fordelt etter samme kriterier som tidligere, altså med hovedkategoriene aktualiteter og fortellende film. Aktualitetene er inndelt i tre mulige grupper; norsk, utenlandsk og ukjent nasjonalitet. Fortellende film er som tidligere inndelt i de fire sjangrene spenningsfilm, melodrama, komedie og westerns. Her har jeg også lagt til kategorien ukjent sjanger, da kinoannonsene for november hos enkelte kinoer er mindre deskriptive enn hva tilfellet var for mai måned. Etter at jeg har sett på hvorvidt kinoenes ulike profiler holder stand, vil jeg gå nærmere inn på de fortellende programelementene og se spesielt på sjangerdominans av melodrama og komedie. Videre vil jeg omtale utviklingen i Elverum spesielt. I november var nemlig kinoforestillinger med en viss, fast frekvens kommet som en del av underholdningsutbudet her.

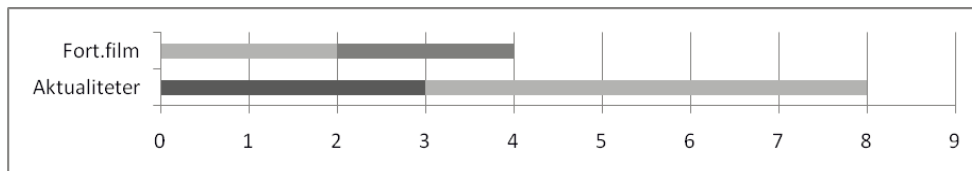
Hver av kinoene satte i november opp fem ulike programmer, og markedsførte samlet sett mellom 12 og 29 enkeltelementer fordelt innen disse.<sup>141</sup> De store forskjellene i antallet elementer som den enkelte kinoen annonserer for, viser i første rekke til ulikheter i annonsepraksis. Selv om Kinematografteatret løftet fram et enkelt element for noen av sine ukeprogrammer, så henviser annonsene til ”det øvrige udmerkede program” hvilket altså indikerer at det inneholdt flere elementer, antakelig fem eller seks, slik de øvrige kinoene hadde. Samlet sett viste kinoene en større andel av fortellende film i november enn i mai, hvilket styrker antakelsen om en direkte sammenheng mellom nyhetsfunksjonen som kinoene ivaretok, og andelen av store, spesielle begivenheter.

Samtidig kan økningen leses som en generell tendens i retning av at en stadig stigning i fortellende elementer fortrenge ”virkelighetsbildene”. Imidlertid er ikke dette nødvendigvis en klar og avgrenset tendens innenfor dette begrensede tidsrommet. Det som imidlertid er klart, er at kinoenes ulike profiler med hensyn til forskjellig vektlegging av aktualiteter og fortellende film i markedsføringen, gjentas også i

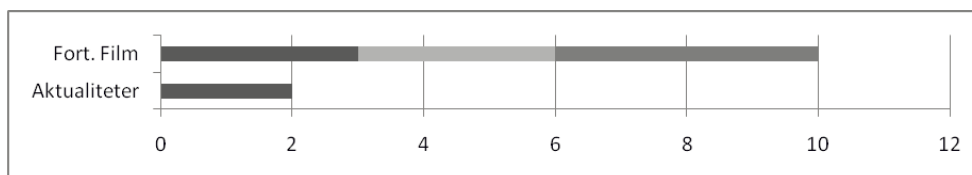
---

<sup>141</sup> Jeg har ikke funnet annonser for Kristiania Kinematograf-Theater i uken 3.-11. november, hvilket delvis forklarer et lavere antall enkeltelementer i november sammenlignet med mai. Enten hadde denne kinoen samme program over to uker, eller den viste et program som det ikke ble annonsert for.

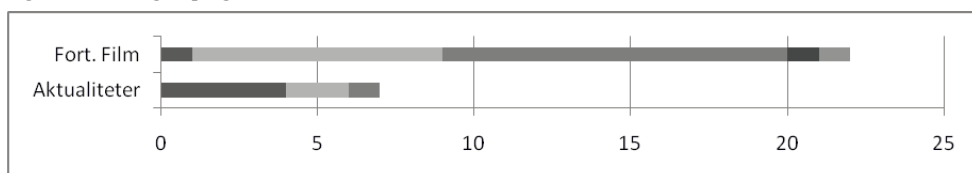
**Fig 5.8 Fordeling av programelementer i Kinematografeateret , november 1910,**



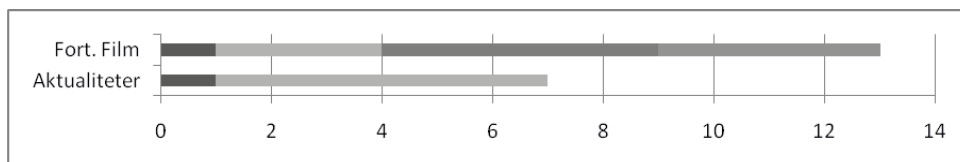
**Fig 5.9 Fordeling av programelementer i Kristiania kinematografeater, november 1910,**



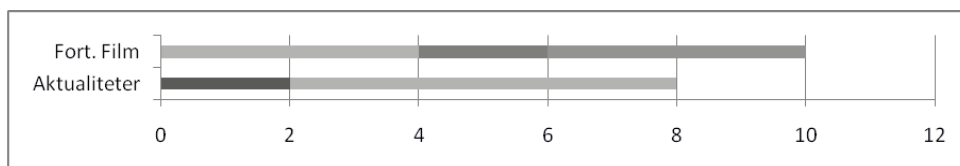
**Fig 5.10 Fordeling av programelementer i Cordial, november 1910,**



**Fig 5.11 Fordeling av programelementer i Perfekt, november 1910,**



**Fig 5.12 Fordeling av programelementer i Aktuel, november 1910,**



materialet for november. Fortsatt står Kinematografteatret i Storningsgaten og Kristiania Kinematograf-Theater ved Nytorvet (Youngstoget i dag) for ytterpunktene. For førstnevnte kino er fordelingen på 33 prosent av fortellende elementer og 67 prosent aktualiteter. Tilsvarende er for sistnevnte 83 prosent fortellende film og 17 prosent aktualiteter. Tallene tyder altså på at de ulike profilene ble opprettholdt over tid.

Et annet aspekt som blir gjentatt i gjennomgangen av novemberprogrammene er den dominerende plassen som gis til melodramatiske og komiske elementer blant fortellende filmer. Dominansen er gjennomgående, og støttes også av Drags repertoarundersøkelse fra 1907/1908 (Drag 1992).

### *Den lengre spillefilmen*

Komiske elementer lar seg ganske enkelt kategorisere da de følges av beskrivelser som ”meget fornøielig”, ”sæconens lattersuccess” og lignende. Enkelte av karakterene er gjennomgangsfigurer og er omtalt andre filmhistoriske arbeider, som for eksempel Fullmektig Fagerlund, Lehmann og etter hvert Linder (Dahl et al. 1996:37). Melodramatiske elementer er mer noe vanskeligere å identifisere. For det første er melodrama en mer sammensatt sjangergruppe, da den inneholder romantiske kostymedrama som ”kunstfilmen Hovmod, fantastisk Legende fra Middelalderens Tid” (inngikk i programmet på Cordial fra 26. november), så vel som samtidige sosiale melodrama – eller ”folkelivsbilleder” med et moralsk tilsnitt, for ikke å snakke om det som ble kjent som ”sensasjonsdrama”, hvor blant andre det danske produksjonsselskapet Nordisk Film var en fortropp. Disse sensasjonsdramaene utgjorde også et ledd i utviklingen mot stadig lengre spilletid, og således bidro til å styrke de fortellende elementenes stadig mer framskutte posisjon i programmene. Med referanse til Haller kan disse middels lange filmene kalles for *lengre spillefilmer*, for å skille dem fra kortfilmene som fram til nå hadde dominert programmene, og den senere langfilmen (Haller 2005:9 [min paginering]). Lengre spillefilmer fantes på programmene i november 1910, og det er et tydelig sammenfall mellom lengre spillefilmer og de to kinoene som hadde den tydeligste fortellende profilen. Perfekt i Hamar og Kristiania kinematograftheater brakte dem til torgs.

Perfekt satte opp Urban Gads *Avgrunden* (1910) mellom 21. og 28. november, og kinoen annonserte bredt både i forkant av premieren og premieredagen (*Hamar Stiftstidene* 19. og 21. november 1910).<sup>142</sup> Dette var sannsynligvis den første av det vi kan kalle de *lengre* spillefilmene, som med 37 minutters spilletid var mye lengre enn hva som var vanlig i de heterogene programmene.<sup>143</sup> I *Avgrunden* hadde Asta Nielsen sin filmdebut som den unge og uskyldige spillelæreren Magda. Hun forelsker seg i prestesønnen Knud (Robert Dinesen), men faller deretter for storsjarmøren og sirkusstjernen Rudolph (Poul Reumert), og hun velger å rømme sammen med ham. Livet med Rudolph blir langt fra lykkelig, da han utnytter og bedrar henne. Når Magda oppdager at Rudolph forsøker å selge henne tilbake til Knud, så dreper hun ham i affekt. I filmens siste bilde illustreres Magdas sosiale fall. Hun føres vekk fra åstedet flankert av to politimenn. Filmen inneholder også en særlig dristig dansescene, den såkalte Goucho-dansen, hvor Magda illuderer å forføre og fange Rudolph.

”Den samlende norske og danske presse er fulde av overstrømmende Lovord om dette berømte Drama og Kinematografiens Mesterverk”, lød annonsen, som også siterte flere aviser, blant dem Verdens Gangs omtale av filmen: ”Det er i det hele et dypt Drama som gir Livet, trist og uavvendelig som det er, og som alle bør se”. Annonsen opplyste også at filmen ”vinder en tilstrømning som man ikke tidligere har set Make til på nogen Kinematograf”. Annonsen gjorde også et poeng av at utleiebyrået, Gundersens Norsk Filmskompagni AS, hadde betalt hele 4 000 kroner for eneretten – ”den kostbareste film som hittil er utkommet” – hvilket medførte at billettprisen steg til 35 øre for denne filmen (*Hamar Stiftstidene* 21. november 1910). Markedsføringen var voldsom sammenlignet med annonseringen for de øvrige programmene, og Aktuell gikk til det mottrekk å sette opp filmen *Livets Avgrund*, en ”Gripende amerikansk Kunstfilmserie” samme uke, sannsynligvis i håp om at tittelen skulle forvirre og forveksles tilstrekkelig til at noen av Perfekts publikummere fant veien til konkurrenten.

---

<sup>142</sup> I Kristiania ble *Avgrunden* vist på to av Kvinnslands kinoer i oktober 1910.

<sup>143</sup> Spilletid i henhold til opplysninger i den danske nasjonalfilmografien:

<http://www.dfi.dk/faktaofilm/nationalfilmografien/nffilm.aspx?id=18667> [sist lest 12.juni 2012]

III 5.7: Kristiania Kinematograf Theaters annonse for *Faldgruben*. Annonsen løfter frem filmens litterære forelegg og er i det hele tatt langt mer prangende og omfattende i sitt innhold enn hva som var vanlig annonsepraksis i november 1910.

Fra 26. november viste Kristiania Kinematografteater Albert Cappellanis film *Faldgruben* eller *L'Assommoir* (originaltittel 1909) etter Emil Zolas roman.<sup>144</sup> Også denne filmen ble det gitt ekstra oppmerksomhet i annonseringen og den kan med sine 36 minutters spilletid kategoriseres som en lengre spillefilm. Filmen ble i annonsen omtalt som ”den store verdensberømte Sensationsfilm”. Alle filmens sju akter ble redegjort for i annonsen, og omtalen av siste og sjuende akt avsluttes som følger: ”Forbudet. Fristelsen. Delirium tremens. Død”. Filmen gir inntrykk av å være en pamflett mot alkoholisme, med flere referanser til absint, tidens gift. Der *Avgrunden* hadde sin dristige dansescene, er det i *Faldgruben* sluttscenen med sin skildring av delirium tremens som visuelt står fram i filmen. Annonsen avsluttes med å si at: ”Dette storslagne Verdensdrama, der er spillet av Verdens dygtigste Skuespillere, følger Spillets Gang og Handling fra først til sidst og noget saa menneskelig gripende har aldrig været fremvist på noget Kinematografæppe, en Afholdstale saa kraftig og gripende at det aldrig har været hørt noget bedre fra en Talerstol. Som Skuespill har det gaaget hundrevis af Gange over alle Europa store scener og alltid med usvækket interesse” (*Morgenposten* 26. november 1910). Disse filmene, *Avgrunden* og *Faldgruben*, var begge sensasjonsdramaer som

**Kristiania Kinematograf Theater**  
 Torvgaden 26, I & II  
 fremviser fra Lørdag 26de Novbr.  
 den store verdensberømte Sensationsfilm  
**Faldgruben**  
 Drama i 7 Akter av

**Emile Zola.**  
 Personerne i Dramat er:  
 Lantier . . . Herr Arquisliere  
 Gervaise . . . Fru Eugénie Nau  
 Coupeau . . . Herr Grenibat  
 Virginie Fru Chaterine Foutenoy  
 Førmanden Herr Varonhes  
 Foruden ovennævnte Kunstnere medvirker Herrerne Mabsuglle, Bazin, Læck og Fruerne Jma Perrot, Marie Louise Roger m. fl.

1ste Akt: Lantier forlader Gervaise for Virginias Skyld Mai 1872.  
 2den Akt: Coupeaus og Gervaises Forlovelse Septbr. 1872. Foran Faldgruben, Coupeaus Ed.  
 3de Akt: Gervaises Bryllup Mars 1873.  
 4de Akt: Virginias Hævn. Faldet fra Stillaaget.  
 5te Akt: Coupeau frikøbt til Gervaises Fødselsdag Juni 1879. Den første Absinth.  
 6te Akt: Faldgruben Novbr. 1882. Coupeau vædler med Lantier om at drikke 8 Glas Brændevin medens Klokken slår 8.  
 7de Akt: Coupeau indskrives af Sygehuset St. Anne Decbr. 1884 Forbudet. Fristelsen. Delirium tremens. Død.

**Dette storslagne Verdensdrama,** der er spillet af Verdens dygtigste Skuespillere, følger Spillets Gang og Handling fra først til sidst og noget saa menneskelig gripende har aldrig været fremvist på noget Kinematografæppe, en Afholdstale saa kraftig og gripende, at den aldrig har været hørt bedre paa nogen Talerstol. Som Skuespill har det gaaget hundrevis af Gange over alle Europas store scener og altid med usvækket Interesse.  
 Kom derfor i  
 Kristiania Kinematograftheater hvor det kun fremvises i 7 Dage.

<sup>144</sup> Il Cinema Ritrovato, den årlige filmfestivalen for tidlig film som arrangeres av Cineteca Bologna viste i 2009 Cappellanis *Faldgruben*, eller *L'Assommoir*. Bordwell har kommentert filmen slik på sin blogg: ”I managed to see most of the 1909 programs but obviously can mention only a sampling. Undoubtedly the highlight for me and others I talked to was Albert Capellani’s *L'Assommoir*, notable for its skillful and intricate staging and splendid performances. It looked more like a film from 1912 or 1913.” [http://www.davidbordwell.net/blog/2009/07/07/back-in-bologna/ lest 25.juli 2011]



med en spilletid på drøyt 35 minutter kvalifiserer for mellomposisjonen ”lengre spillefilmer”. Mens *Avgrunden* var basert på et originalmanus skrevet spesielt for Asta Nielsen, var *Faldgruben* basert på et litterært forelegg – noe som også løftes fram i markedsføringen gjennom bruk av både Zolas navn og portrett. *Avgrundens* handling foregikk i nåtid, mens *Faldgrubens* handling var lagt til Paris på 1870- og 1880-tallet. Imidlertid hadde begge disse sensasjonsdramaene det til felles at de proklamerte et moralsk budskap til skrekk og advarsel, enten det handlet om eksesser i retning av erotisk rus eller den rusen som absinten ga. Begge filmene hadde også sine respektive sensasjonsscener knyttet til nettopp karakterenes moralske overskridelser, Asta Niensens erotiserte dansenummer og Alexandre Arquillières framstilling av hovedkarakteren Coupeau som ravende gal deleriker, scener som muligvis var så ”sterke” at de kunne bidra til å overskygge filmenes grunnleggende moralske budskap. Disse filmene peker framover mot en internasjonal tendens som forsterkes i de påfølgende årene. Stadig flere ”lengre spillefilmer” som opptar stadig mer av kinoenes programflate med samtidige sensasjonsdramaer av dansk og tysk opprinnelse, dukker opp omkring 1911 og blir publikums foretrukne sjanger (Altenloh 2001:259, Haller 2004:10).



III 5.8: Scene fra *Avgrunden*: Den dristige Gouchodansen hvor Magda frister, fanger og forfører Ruldolph. Foto: [www.dfi.dk](http://www.dfi.dk)

### *Programmer i Elverum*

Det siste aspektet ved kinoprogrammene som jeg skal kommentere her, angår et helt annet forhold. Som jeg viste til i kinoprogrammet for mai måned 1910 ble det ikke arrangert noen kinoforestillinger i Elverum og omegn. Dette er i seg selv interessant, da det illustrerer ganske store lokale variasjoner i spredning og implementering av filmen som fornøyelsestilbud. I november later det til at kinotilbudet i Elverum var i ferd med å

etablere seg med en relativt fast frekvens. Likevel fantes det ikke egne kinolokaler på stedet og visningene ambulererte mellom ulike arbeiderlokaler og forsamlingshus. Kinoforestillinger var heller ikke et tilbud på hverdager, men foregikk kun i helgene. Den økte frekvensen hang sammen med etableringen av Elverum kinematograf AS i oktober dette året. Samtidig turnerte selskapet også i bygdene utenfor Leiret. I hele november måned hadde Elverum kinematograf AS sju dager med forestillinger, og bare fire av disse var arrangert i Leiret, og forestillingene fant sted på hotell St. Olaf. Dette lokalet hadde tidligere vært benyttet til filmforestillinger av andre ambulerende selskaper. Bygdene Heradsbygd, Øksna, og Hernes fikk hvert sitt besøk av Elverum kinematograf AS i november 1910.<sup>145</sup> Dette var planmessige oppsett, hvor visninger fant sted i en av bygdene utenfor sentrum på lørdag og i Elverum sentrum på søndag. Totalt tyder det på at Elverum kinematograf AS hadde tre ulike programmer. Visingene ble annonsert med et felles program, noe som understreker det systematiske i turneoppsettene. Elverum kinematograf AS var heller ikke alene om å tilby film til folket. Også Kristiania Verdenstheater gjestet distriktet med tre forestillinger i november, én i Leiret i Lundgaardssalen, én på Øksna og én på Rena. Kinotilbudet i Elverum og omegn besto altså av totalt ti dager med forestillinger besørget gjennom to ulike selskaper. Det vi ser her understreker hvordan den faste og den ambulerende kinovirksomheten var knyttet tett sammen på bygdene i tiden omkring 1910.

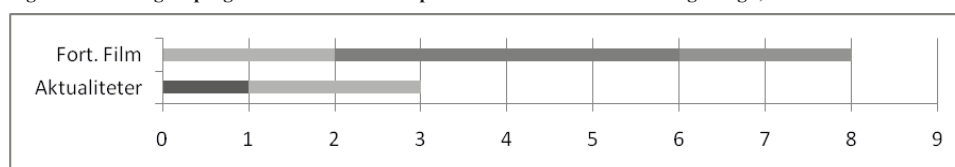
Hva angår programmene som ble vist i Elverum, annonserte Elverum kinematograf AS sine første visninger i november med den enkle oppfordringen ”Flot og spennende program” eller ”Se Plakaterne!”. Det opplyses intet om programmenes innhold, hvilket kan tyde på at kinematografen i seg selv var en så pass sterk attraksjon at informasjon om programmene ble ansett som overflødig. Kristiania Verdenstheater hadde samme praksis for forestillingene som ble annonsert ute i bygdene Øksna og Rena. ”Utsøkt storslagent og elegant program” lød annonsen her. For de tre programmene som Elverum Kinematograf AS viste i Leiret 13., 20., og 27. november ble det annonsert med omtale av fem programelementer som føyer seg inn i en ”normalfordeling” mellom aktualiteter og fortellende film hvor komiske og

---

<sup>145</sup> Dersom vi legger til desember måned, ser vi at turnevirksomheten også dekket bygdene Sørskogbygda og Nordskogbygda. Videre ble flere lokaler benyttet i selve Leiret; både i Glomvang og på Lundgaardssalen ble det vist film i regi av Elverum kinematograf AS.

melodramatiske elementer dominerte. Et typisk eksempel er programmet for søndag 20. november, som inneholdt følgende numre: ”*Brudfærden i Hardanger* storslagne bilder fra norsk natur og folkeliv, *Høiforæderi* (kunstfilm) spennende drama, *De vidunderlige blomsterkranse* – kunstkolorert fantasiserie, *En forfulgt svigersøn*, *Pølsemakeren og skøierguttene* – latternumre” (annonsert i *Østlendingen* 18. november 1910). Samme dag kunne publikum velge mellom to kinoforestillinger i Elverum, da også Kristiania Verdenstheater annonserte for sitt helgebeseøk (annonse i *Østlendingen* 16. november).

Fig 5.13 Fordeling av programelementer i selskaper uten fast lokale i Elverum og omegn, november 1910



Ill 5.9: Faksimiler fra tekstheftet til *Den hvide Slavehandel*; Første bilde (fra venstre) viser Anna som presenteres av bordellvertinnen for en potensiell kunde, deretter en scene inne fra bordellet, og til sist den lykkelige gjenforeningen med Georg og foreldrene.<sup>146</sup>

Filmen som sto på programmet til Kristiania Verdenstheater var ”Verdenssensationen” *Den hvide Slavehandel*, og med dette fikk også Elverum en smak av de lengre sensasjonsdramaene. *Den hvide slavehandel* - et Sosialt Skuespill i 40 Afdelinger - var produsert av danske Fotorama og hadde en spilletid på om lag 33 minutter. Filmen omhandler det som i dag er kjent som ”trafficing”, eller menneskehandel i prostitusjonsøyemed, og forteller historien om den unge Anna (Ellen Diedrich) som blir

<sup>146</sup> Tekstheftet ligger ute på hjemmesidene til Det danske filminstituttet.

[<http://www.dfi.dk/~media/Nationalfilmografien/Press%20Material/20811/DEN%20HVIDE%20SLAVEHANDEL.ashx> lastet ned 1. juli 2011]

fristet av en annonse i avisen hvor det søkes etter unge piker med ”et fordelaktig ytre” til tjeneste i et herskabelig London-hjem. Det viser seg at herskapshuset er et bordell, og at Anna skal tvinges ut i prostitusjon. Anna får til slutt sendt et brev hjem til foreldrene, som varsler Scotland Yard. Anna får hjelp til å flykte, bordellvertinnen og hennes medhjelpere blir arrestert, og Anna kan lykkelig gjenforenes med foreldrene og ungdomskjæresten Georg (Lauritz Olsen). I motsetning til *Avgrunden* og *Faldgruben* ser vi her et sosialt samtidsdrama med en lykkelig utgang, til tross for at filmen for øvrig innehar den samme dype, moralske grunntonen.

Det generelle kinotilbudet i Elverum lå etter utviklingen i for eksempel Hamar og Kristiania i både forestillingenes frekvens og etableringen av faste kinolokaler. Likevel var Elverum på linje med de nevnte stedene når det kommer til programmenes innhold og den økende andelen av lengre, fortellende elementer.

### **Programmene under ett**

Jeg vil spesielt framheve tre funn i programmateriale fra mai og november 1910. Det første omhandler kinoenes ulike profilering med hensyn til vektleggingen av henholdsvis fortellende film og aktualiteter. Selve organiseringen av programmene, fem til seks heterogene elementer organisert med tanke på rytme, variasjon og kontrast ser ut til å ha vært et vanlig strukturingsprinsipp i 1910 som vi kjenner igjen fra nasjonale og internasjonale arbeider. Også fordelingen mellom aktualiteter og fortellende film er omtalt i andre arbeider. Imidlertid har disse arbeidene i liten grad gått inn på den enkelte kino, men konsentrert seg om det samlede kinotilbudet i en by eller et område (se for eksempel Drag 1992 og Karlsen 1994). I denne undersøkelsen, som følger tilbudet ved enkelte kinoer mer enn å kartlegge byens samlede tilbud, trer de ulike kinoenes svært forskjellige profil tydelig fram. Forskjellene mellom ytterpunktene, Kinematografteatret i Stortingsgaten og Kristiania Kinematograf-Theater ved Nytorvet, er signifikante og gjennomgående. De viser et sammenfall mellom kinoer med høy andel av aktualitetsfilm og høy(-ere) sosial eller kulturell status, og tilsvarende lav andel av aktualitetsfilm og lav(-ere) status. Dette er viktige nyanser i forståelsen av kinoens offentlige sosiale og kulturelle funksjoner. Vi finner igjen den samme tendensen i

eksemplene fra Kristiania og ved Hamars to kinoer, selv om forskjellen prosentvis er mindre mellom dem enn for de to forannevnte, hvilket styrker antakelsen om et sammenfall.<sup>147</sup> Samtidig må det presiseres at en undersøkelse av programpolitikken ved seks kinoer er et for spinkelt utvalg for å generalisere på hele det nasjonale kinoutbudet.

For det andre vil jeg løfte fram andelen av norskproduserte elementer i programmene. I mai reklameres det for totalt 55 virkelighetsbilder eller aktualiteter på de undersøkte kinoene, hvorav 28 er norske. I november er tallet noe lavere, totalt 35 aktualitetsfilmer hvorav 13 er produsert i Norge. Forskjellene kan forklares ved de store nasjonale begivenhetene som fant sted i mai 1910. Samlet sett sto aktualiteter for 40 prosent av programelementene. Nesten halvparten av aktualitetene som ble vist i mai og november var norske. Dette utgjorde 18 prosent av det totale filmtilbudet (se fig.5.14). Å løfte fram den norske andelen av programmene er viktig i lys av påstander om manglende nasjonal produksjon. Det var et rikt utbud av norskproduserte elementer, men de besto utelukkende av aktualitetsfilmer. Sett sammen med aktualitetsfilmens sosiale status impliserer dette noen nye perspektiver på den filmhistoriske diskusjonen om en manglende nasjonal produksjon av lengre spillefilm innenfor det samme tidsrommet.<sup>148</sup>

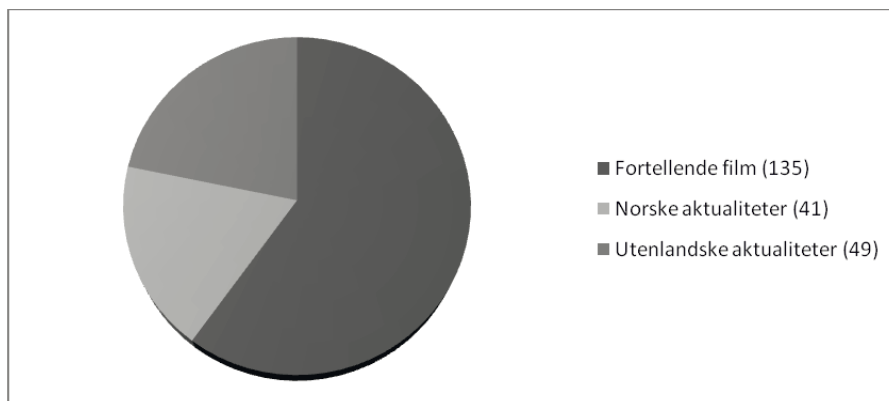


Fig. 5.14: Total fordeling av programelementer, mai og november 1910

<sup>147</sup> Som før nevnt var forskjellene mellom Kinematografteatret i Storingsgaten og Kristiania Kinematograf-Theater henholdsvis 67 prosent aktualiteter mot sistnevntes 17 prosent aktualiteter. For Hamars to kinoer, er fordelingen 34 prosent aktualiteter på Perfekt og 45 prosent aktualiteter på Aktuel.

<sup>148</sup> Andelen norske aktualiteter ligger i denne undersøkelsen om lag ti prosent høyere enn Karlsens undersøkelse av fordelingen mellom utenlandske og norske aktualitetsfilmer i Bergen 1906/07 (1994:41).

Mitt tredje funn, som for så vidt ikke kan ses helt løsrevet fra de øvrige, omhandler det økende innslaget av fortellende filmer og de lengre spillefilmene som dukket opp i programmene i november 1910. At vi finner eksempler på slike formater i både Kristiania, Hamar og Elverum understøtter funn fra internasjonale studier. Særlig *Avgrunden* er tillagt betydning i filmhistoriske arbeider. Ikke minst var bransjefolk så vel som publikum klar over at *Avgrunden* representerte noe nytt og helt spesielt. ”Det er [...] overensstemmelse mellom en række vidnesbyrd om, at *Afgrunden* i samtiden blev betragtet som en skelsættende, ja revolutionerende film”, skriver Casper Tybjerg som har studert filmens mottakelse og stil (1995:44). Også i Tyskland er *Avgrunden* tillagt vekt. Martin Loiperdinger har beskrevet hvordan filmen traff det tyske markedet etter en kriseperiode hvor blant annet mangel på nye filmer satte kinobransjen i en vanskelig økonomisk situasjon, og de lengre spillefilmene fylte programformatene på en måte som bötet på filmmangelen (Loiperdinger 2012).

I Mannheim er det foretatt programundersøkelser innen for det samme tidsrommet som vi oppholder oss i her. Andrea Haller finner at kinoprogrammene i Mannheim på begynnelsen av 1910-tallet gikk over fra å være sammensatt av mange korte, likestilte ”filmnummer” som tilbød variasjon og divergens, til å gi forrang til programmer med en lengre og dermed dominerende, fortellende film. Kinoprogrammet fikk dermed et mer konsistent innhold. Haller viser til Altenlohs studie fra 1914. Hun påpeker at Altenloh selv var bevisst på de endringene som kinobransjen og programpolitikken var inne i fra omkring 1908 og fram til 1912, hvor ”the fictional and narrative film form of the drama around 1912 is the most frequent and the most favoured genre within the program” (Haller 2004:7). Disse melodramatiske sensasjonsfilmene som etablerer seg omkring 1910 er særlig populære blant et kvinnelig publikum. “[...] women in general have a special affection for ‘Kinodramen’, and especially for those, that are related to their lives and milieus and in which ‘emotional conflicts of a woman’ take center stage” (op.cit. 8). Med denne utviklingen i programmene gikk kinoopplevelsen over fra å være en interaktiv, sanselig hendelse til å bli en mer privat og kontemplativ praksis.

I vår sammenheng er det interessant at det ikke later til å være de største kinoselskapene med kjededrift rundt i landet som leder an denne utviklingen i Norge.

Det synes i alle fall å være konklusjonen på bakgrunn av det utvalget og de funn som her er presentert. Hugo Hermansens Norsk kinematograf AS med sine minst 17 kinoer rundt i landet holder en høyere aktualitetsfilmandel enn sine konkurrenter. Det var familieforetaket bak Kristiania Kinematograftheater, svenskene Wallstrøm og Olson bak Perfekt samt omreisende selskap i Elverum som hadde de høyeste andelene av fortellende elementer i sine programmer, og som introduserte de lengre formatene på sine kinoer. Avslutningsvis i forrige kapittel hevdet jeg at det var sannsynlig at den økte oppbyggingen av kinokjeder medførte en strømlinjeforming av programtilbudet som reduserte den enkelte bestyrers valgfrihet i komponeringen av programmer og sammensetningen av repertoar. En påfølgende konsekvens av dette er at kinoer som ble eid og drevet av mindre familieforetak burde hatt et større handlingsrom med hensyn til variasjon og påvirkning i sine programpresentasjoner. Undersøkelsen av repertoarene i 1910 synes å understøtte denne hypotesen, ved at fornyelsene innen kinoenes formater introduseres nettopp på de kinoene som var eid og drevet av mindre familieforetak.

Samtidig er 1910 framhevet som året da moraloffensiven mot kinoene virkelig tok løs. Evensmo skriver om en ”utglidning” av programmene i denne perioden, en utglidning som ”snarere fjernet filmen fra det respektable kulturlivet enn nærmet den til det” (1992:68ff). Dette kan framstå som et paradoks: Skulle ikke de fortellende filmene, med benevnelser som ”kunstfilms” og et (ifølge Burch) påfølgende borgerlig, kontemplativt verdisett, være nettopp det som løftet kinoen ut av en primitiv, attraksjonsorientert kulturform, tett forbundet med varieteen, tivoli, sirkus og andre lavstatus kulturformer? Eller kan det tvert imot tenkes at den økende utbredelsen av de lengre fortellende filmene ble betraktet som *selve* utglidningen? Dersom dette er tilfellet, impliserer det en nytolkning av moraldebatten og senere tolkninger av kinoselskapenes strategier i perioden.





# Kapittel 6:

## Kinoloven av 1913

---

**D**a allmenn stemmerett for alle norske borgere ble endelig vedtatt i Stortinget 11. juni 1913 var det ingen uenighet blant representantene. ”En del av oss satt i Stortingslosjen og hørte på forhandlingene, og jeg kan ikke beskrive hvor glade vi var da saken endelig blev avgjort” skrev Betzy Kjelsberg etter den historiske avstemmingen. Mange tiår med kamp endte i total konsensus i den lovgivende forsamling.<sup>149</sup> Ertertiden har heller aldri stilt spørsmål ved riktigheten i vedtaket. I skarp kontrast til stemmerettsbehandlingen står Kinoloven som ble behandlet knappe to uker senere. Den 24. juni behandlet Odelstinget forslag til lovregulering av kinematografenes virksomhet for første gang. Saken var også oppe til debatt 7. juli før loven ble behandlet i Lagtinget. Saksbehandlingen av Kinoloven var verken preget av konsensus eller langvarig kamp. Debatten ble kjennetegnet ved stor og dyp uenighet som ”gikk tvers gjennom partiene og førte til at vidtrekkende prinsipielle syn og skarpe motsetninger tørnet sammen” (Bastiansen og Dahl 200:60). Lovforslaget, Odelstingsproposisjonen av 30. mai 1913, kom i stand etter en moraloffensiv som hadde starter om lag tre år tidligere. De to hovedformene for bransjeregulering som lovforslaget åpnet for, statlig forhåndssensur og kommunal konsesjonsbelegging av kinodriften, stammet opprinnelig

---

<sup>149</sup> Betzy Kjelsbergs upubliserte memoarer er lagt ut på: [www.stemmerett.no](http://www.stemmerett.no) [sist besøkt 26.august 2011]. Den 26. april leverte Konstitusjonskomiteen i Stortinget en enstemmig innstilling. Odelstinget vedtok med stor majoritet å gi stemmerett til alle kvinner ved kommunale valg den 13. mai. Den 26. mai gikk loven også gjennom i Lagtinget.

fra aktørene i moraloffensiven hvor formålet var å begrense det nye mediets påståtte skadevirkninger, særlig overfor barn. Justisdepartementet mottok i 1911 bekymringsmeldinger fra Kristiania sedelighetsforening, og tanker om kommunal kinodrift begynte å spre seg rundt i kommunene i løpet av 1912. Imidlertid var det først med den nye Venstre regjeringen som tiltrådte 31. januar 1913, at arbeidet med den nye kinoloven virkelig skjøt fart. Den første offentlig tilgjengelige utkast til lov forelå i Odelstingsproposisjon av 30. mai 1913. Innstillingen fra Kirkekomiteen var klar den 18. juni 1913. Den 24. juni startet behandlingen i Odelstinget. Det er sannsynlig at den korte tiden spilte inn på både bransjens mulighet til å reagere, og på selve forhandlingene i Odelstinget. Dagen etter Odelstingsbehandlingen av kinoloven siterte *Aftenposten* en kommentar fra Høyres representant Hagerup Bull angående de mange proposisjonene som regjeringen fremmet ”langt ud i sessionen”. Han mente å kunne fastslå at ”den nuværende regjering har slaaet alle rekorder med hensyn til at fræmsætte sene propositioner” (*Aftenposten* 25. juni 1913). Foruten at arbeidet med å fremme kinoloven gikk svært raskt, var Stortingsrepresentantene under et stort arbeidspress i disse ukene. ”Mandag en lov om kommunal kulhandel [...], igaar en lov om kinematografer med sigte på et kommunalt kinematografmonopol [...]. Hvad kommer i dag og i morgen?” (*Aftenposten* op.cit.). Odelstingets uenighet gjaldt særlig spørsmålet om statlig forhåndssensur, men også den kommunale konsesjonen var gjenstand for debatt.

På den ene siden ble det argumentert ut fra kommunale, finansielle hensyn. Ved å gi kommunene lovfestet rett til å overta kontroll med kinodrift, åpnet dette for kommunal næringsvirksomhet. Denne virksomheten kunne gi kommunene en ytterligere inntekstkilde. Argumentasjonen gjør det nærliggende å dra paralleller til den kommunale kraftutbyggingen i samme periode, og de prosessene historikeren Edgar Hovland beskriver som den kommunale ekspansjonsfase mellom 1890 og 1920 [...] Samtidig ble også fordelene med kommunalt kinomonopol underbygd ut fra moralske og normative argumenter (Samuelsen 2009: 66).

I Odelstinget ble det advart mot at kommunene skulle kunne gi seg selv et monopol på kinodriften. Dette var i strid med prinsippet om næringsfrihet, og ikke overraskende var det Høyres representanter som argumenterte mot forslaget. Særlig aktiv var Hagerup Bull som mente at disse paragrafene i lovforslaget ”strider fullstædigt med de grundtanker, hvorpaa hele det moderne samfund er bygget” (sitert etter Bastiansen,

Dahl 2000:59). Likefullt ble samtlige fem paragrafer som hjemlet kommunenes overtakelse vedtatt med minimale endringer, og heller ikke Hagerup Bull stemte i mot dem (Samuelsen 2009:66f).

De private kinoaktørene har blitt fremstilt som svake i møtet med den voldsomme moraloffensiven som ble anført av lærerstand og sedelighetsforeninger i 1910. Denne fremstillingen hviler på at kinobransjens mest sentrale aktører var lite synlig i den offentlige debatten.

Til de grader lå Norges kinoeiere på defensiven i en avgjørende tid at de er vanskelige å oppdage i landskapet, og det ligger nær å forklare denne holdningen med at de hadde dårlig eller utrygg samvittighet – iallfall en hel del av dem, og iallfall på lønnekammeret, bak den ofte larmende fasaden (Evensmo 1992:68).

Senere arbeider følger samme linje, hvor kinoeierne karakteriseres som ”passive tilskuere”, ”defensive” og ”skyldbevisste” (Dahl et al.1996:62). Nistad sier like ut at ”[...] i kampen som raste i årene 1910-1913 holdt kinosjefene dessverre ikke mål. De la seg lavest mulig i terrenget og håpet at stormen skulle gi seg.” (2002:51). Som Solum oppsummerer, bygger Evensmo sin argumentasjonsrekke på en undertekst om ”at film- og kinobransjen, spesielt i Norge, var amatørmessig og svak og på det nærmeste selv skyld i den skjebne som ble den til del som følge av kinolovens konsesjonsbestemmelser” (2004:215). Solum selv er imidlertid representant for et annet syn.

[...] hvordan kunne kinobransjens representanter forutse det som til syvende og sist ble konsekvensene av at loven ga kommunene rett til å bestemme over hvem som skulle få tillatelse til å bedrive kinovirksomhet? Det er nærliggende å hevde at kinoeierne oppfattet at så lenge de drev sin virksomhet på en akseptabel måte innenfor lovens rammer, så ville en eventuell kommunal overtagelse være å betrakte som et misbruk av den konsesjonsmyndighet kommunene gjennom lovforslaget ble tildelt (op.cit).

At den praksis som utviklet seg med et kommunalt kinomonopol som resultat, var et misbruk av konsesjonsmyndigheten, støttes også av Beate Jacobsens juridiske gjennomgang av loven.

Det må presiseres at det ikke var tilstrekkelig lovhjemmel til å kunne utestenge alle private idet loven ikke kunne sies å være en monopollov. En slik myndighet ville etter legalitetsprinsippet ha krevet en klar lovhjemmel. [...] Lovens forarbeider gir heller ikke klare indikasjoner på at lovgiver hadde tenkt å gi kommunene en slik kompetanse. Det som synes utifra lovens forarbeider er at lovgiver ville gi kommunene kontroll, men dog ikke full kontroll over hvem som skulle forestå kinodrift i kommunene. Utviklingen av de kommunale monopolene er derfor et resultat av en praksis som gikk utover det opprinnelige formålet med loven (Jacobsen 1994:24).

Siktemålet i dette kapittelet er imidlertid ikke å drøfte det juridiske grunnlaget for den konsesjonspraksis som utviklet seg til et totalt kommunalt monopol. Det er heller ikke å gjennomgå selve lovbehandlingen eller drøfte forhåndssensuren. Formålet i dette kapittelet er å løfte fram noen aspekter ved den spesielle situasjonen som kan bidra til ytterligere å nyansere og utfordre forestillingen om kinobransjens forretningsfolk som skamfulle, defensive spekulanter.

### **Bransjereaksjoner og nyere tolkninger**

Inntil Odelstingsproposisjonen forelå, er det få spor av kinoeierens engasjement i offentlige debatter eller dokumenter mot lovforslaget. Gustav Berg-Jægers første åpne støtte til innføringen av forhåndssensur sto på trykk i *Aftenposten* tre dager etter debatten i Odelstinget (*Aftenposten* 27.juni 1913). Berg-Jæger drev ”kulturkinoen” Bio-Kino, vegg i vegg med Kinematografteatret i Stortingsgaten 14 fra sommeren 1911. I avisartiklene i *Aftenposten* og senere *Dagbladet* etter Odelstingets andre debatt den 7. juli, kommenterer han utelukkende sensurspørsmålet. Han nevner ikke kommunalisering av selve driften, og det er av den grunn ”nærliggende å tolke dette som et uttrykk for at han og bransjen på dette tidspunkt ikke oppfattet de kommunale sidene ved saken som noen alvorlig trussel” (Solum 2004:211).

Foruten Berg-Jægers aviskommentarer, ble det gjort to ulike henvendelser fra de private aktørene til henholdsvis Justisdepartementet og Kirkekomiteen. Brevet til Justisdepartementet var underskrevet Jens Chr. Gundersen, og han representerte de kinoselskapene som han var administrerende direktør for: Norsk Kinematograf AS, AS Norsk Biografkompagni, Aktieselskapet Biograf, AS National Kinematografkompagni og Kinematografelskapet Victoria. Henvendelsen til Kirkekomiteen kom i stand etter

initiativ fra kinoaktører i Kristiania, i form av et brev undertegnet Harry Randall, Johan Fahlstrøm, Berg-Jæger, Harald Andersen, og A. Kvinnsland. Begge henvendelsene kom som kommentarer til lovforslaget som ble lagt fram i Odelstingsproposisjonen av 30. mai 1913. Samlet sett var det tre forhold disse henstillingene kommenterte. Gundersen ønsket for det første en forlenget frist, fra to til fem år, før en tillatelse kunne trekkes tilbake. Begrunnelsen lå i den økonomiske investeringen som kinematografselskapene måtte foreta for å kunne drive tilfredsstillende. Dersom bevillingen ble trukket etter bare to år, ville dette medføre direkte økonomisk tap. Det andre argumentet handlet om at bevillingsmyndigheten fortsatt burde ligge hos politiet, ikke hos de kommunale myndigheter, da det ville gi stor risiko for at ”inndragelser av bestaaende tilladelser efter kommunalt initiativ kan ske ganske vilkaarlig”. De samme argumentene lå til grunn for henvendelsen direkte til Kirkekomiteen, og i tillegg framførte man et alkoholpolitisk argument: ”Det er vel heller ingen tvil om at kinematograferne for det store publikum i meget vesentlig grad danner et surrogat for varieteer. Og kinematograferne er fri for varieteenes servering av spirituøse drikke” (sitert etter Nistad 2002:59).

En uke før saken igjen kom opp i Odelstinget samlet 37 representanter for bransjen seg på et møte i Tivoli. Møtet startet 1. juli og varte over to dager. Resultatet var dannelsen av foreningen Norsk Kinematografforbund. Harry Randall, ansvarlig for Kristianias største kino, Cirkus Verdensteater, ble valgt til formann og overlærer Schibbye fra Bergen ble viseformann. I styret satt ellers ”direktør Kunig, Trondhjem, direktør Andersen (”Kosmorama”), Kristiania, og direktør Kvinnsland, Kristiania. [...] Til suppleanter for bestyrelsen valgtes direktør Schrøder, Trondhjem, direktør Torgrimson, Stavanger, og overrettsagfører Gundersen, Kristiania” (*Aftenposten* 2. juli 1913). Denne foreningen skulle være en interesseorganisasjon for de private aktørene.<sup>150</sup> Den lyktes ikke å bli en sterk stemme i den offentlige debatten og den vant heller ikke fram overfor politikerne. Tre uker etter at foreningen ble dannet, var kinoloven vedtatt av Stortinget.

I ettertid er moraloffensiven forklart langs to hovedspor: På den ene siden blir kinoenes spekulative repertoarpraksis ansett som årsak til uro og krav om offentlige

---

<sup>150</sup> Muligvis har det også tidligere eksistert en interessesammenslutning for de private kinoselskapene; I Folketellingen 1910 er Peter Amandus Petersen (f. 27.09.1875) oppført som Bestyrer for Kinematografselskapet Forenede Kinematografer. Om dette var et regulært selskap eller en forening er uklart da jeg ikke har funnet noen flere opplysninger om ”Forenede Kinematografer”.

inngrep (Evensmo 1992:72). Andre har pekt på at bekymringen i første rekke var et uttrykk for et generelt ubehag og engstelse blant høyere samfunnslag. ”Mest av alt syntes det som om folks redsel for dyptgripende sosiale og kulturelle endringer i samtiden finner en egnet syndebykk i kinoen” (Dahl et al. 1996:58). Angrepet på filmen blir sett i sammenheng med hele den økende fornøyelseskulturen ved 1900-tallets begynnelse, og de strukturelle samfunnsendingene som dette var symptom på:

[...] det etablerade samhällets starka opposition [var] snarare en reaktion på samhällets stora strukturella förändringar än en reaktion på innehållet i den angripna kolportage- og smutslitteraturen. Som et slags symptom på förändringen hamnade den framväxande nöjeskulturen med dans, restauranger, cafeer och biografen i skottgluggen, inte minst eftersom det nya nöjeslivet lockade ut människor ur hemmen som aldrig förr, ofta till nöjen som var klassöverskridande (Gustafsson 2007:40).

Moraloffensiven mot kinoene var anført av sedelighetsforeningene og lærerstandens organisasjoner, og var av landsdekkende karakter. I de største byene var kinematografens tilknytning til varieteen på den ene siden en fordel siden de ambulerende kinematografene kunne nyttegjøre seg varietéscenes etablerte publikum. På den andre siden var det en ulempe da varieteen var svært omstridt og lenge hadde vært under oppsyn av sedelighetsforeningene (Karlsen 1994:66). Moraloffensiven var begrunnet i filmmediets skadevirkninger, og særlig skade på publikums moral. Bekymringen for moralsk skade preget også sedelighetsforeningenes engasjement for å kontrollere varieteen, alkoholkonsumet og den så kalte smusslitteraturen. I 1911 ble det imidlertid gjennomført to norske undersøkelser som også viste at kinematografbesøk kunne medføre fysisk skade ved at barn som gikk ofte på kino ble plaget av konsentrasjonsvansker og øyeproblemer.<sup>151</sup> Undersøkelsene er blitt fremhevet som eksempel på hvor omsegripende den moralske panikken var omkring 1910. Karlsen knytter imidlertid resultatene til den økende bruken av formalin i desinfiseringen av kinolokalene (Karlsen 1994: 30f).<sup>152</sup>

Mange av de nyere vurderingene av kommunaliseringsprosessen og de private eiernes manglende offentlige tilstedeværelse i debatten bærer preg av etterpåklokskap,

<sup>151</sup> Doktor Myhres undersøkelse i Stavanger viste at samtlige barn som gikk mye på kino hadde smertefulle fornemmelser i øynene underforestillingen. Resultatet ble senere bekreftet av en undersøkelse i regi av Stavanger lærerlag (Dahl et al. 1996:55, Karlsen 1994:30).

<sup>152</sup> Formalinsprøyting ble vanlig i kinolokalene etter bekymring om smittefare ved blant annet spytteriet som kunne medføre tuberkulosesmitte. Formalin var en vandig løsning av 35 til 50 prosent formaldehyd, et middel som blant annet irriterer øyne og slimhinner (Karlsen 1994:30f).

eller i det minste å ha sitt utgangspunkt i vår tids kulturelle og sosiale kontekst og erfaringshorisont. Disen finner det underlig at man ikke i disse henvendelsene vektlar "filmens positive sider, eller om filmen som kunst" og han avslutter passusen med at vi "må tenke oss at fraværet av en nasjonal filmproduksjon kan ha påvirket saken" (1997:42). Nistad mener vidare at de alkoholpolitiske argumentene som ble fremført av de private eierne er "en kuriøs begrunnelse" (Nistad 2002:59). I 1910 er dette imidlertid et absolutt gyldig argument. Kinematografenes forbindelse til varietékulturen sto fremdeles sterkt. Varieteen var også under angrep av sedelighetsforeningene i samme periode som de satte inn sin moraloffensiv mot kinoene. Edruskar var, ved siden kampen mot prostitusjon og kjønnsykdommer, en merkesak for sedelighetsforeningene. Det alkoholpolitiske poenget var dessuten "blitt understreket i forbindelse med diskusjoner om kinematografenes sosiale rolle andre steder" (Solum 2004:207, note). At de private eierne skulle anføre kunst- og kulturpolitiske argumenter på filmens vegne er heller ikke vidare realistisk sett utfra det skarpe klasseskillet og kulturelle hierarkiet som rådet på 1910-tallet. Verken filmmediet eller andre folkelige underholdningsformer var betraktet som kunst, eller ansett som å besitte en form for høykulturell verdi. Den brede, populære underholdingen var, som vi så i forrige kapittel, mer å anse for forretningsvirksomhet, som attraktive investeringsobjekter for den øvre middelklasse og borgerskapet. Argumenter om filmens kunstneriske verdi er tuftet på vår tids kulturforståelse. Det samme kan sies om argumentet om at en nasjonal filmproduksjon ville dempet moraloffensiven, men dette punktet er viet en egen diskusjon avslutningsvis i kapitlet.

### **"Tal ikke med nogen"**

Første gang kommunal innblanding i kinodriften nevnes i det utvalget av protokollene i Gundersens arkiv som er gjennomgått her, er i et brev datert 15. juni 1912. Brevet var stilet til Ansten Lie, kinobestyreren for både AS Biografs Perfekt og Norsk Kinematograf AS' Aktuel på Hamar. Her skrev Gundersen at han hadde hørt tale om planer om en kommunal overtakelse av kinodriften i Hamar.

Det er vel ikke sandt. Du maa endelig varsle mig, saa snart noget saadant kommer paa tale. Justisdepartementet udarbejder ny Lov, hvorefter ingen Kinematograf fortages uden paa Grundlag af Overtrædelse efter Dom. Og da må det være mest loyalt at ikke foretage nogen Forandring, før Loven kommer, sikkert inden næste Sommer. Skriv her om snarest, men tal ikke med nogen, da en saadan Tanke ikke maa komme op.<sup>153</sup>

Kommunaliseringen var et gryende tema i 1912. Det var blant forslagene fra Kristianias sedelighetsforening allerede i 1910 og konkretisert i en henvendelse til Stavanger formannskap i 1911 fra Stavanger lærerlag (Evensmo 1992:65). I november 1912 vedtok formannskapet i Moss en henstilling til departementet om at bystyret måtte gis adgang til å beslutte at kinodrift skulle være avhengig av bevilling fra kommunale instanser (ibid. 66). Her forsøkte Gundersen å påvirke i det skjulte gjennom avisspaltene. I et brev til Scala kinematograf i Moss, datert 14. april 1913, skriver han:

Kjære Magda [...] Fikk du ind notisen om Drammen i aviserne? Det er nu ganske sikkert, at Kinematograferne ikke indrages i Drammen, hva kan man så vente i Moss? Har socialisterne majoritet? Kan det ikke gå an at få også dem med på at byde kr 100 pr maaned for at drive en kino i Moss hotell? Jeg ved at der er kommet en henvendelse til Justisdepartementet fra Moss.<sup>154</sup>

Han foretok også en lignende henvendelse til Lie, hvor han ba om at Lie får saken på trykk ”i de derværende Blade”. I samme brev ba han Lie om å være spesielt påpasselig så ikke kinoens program støter noen.<sup>155</sup> Etter at lovforslaget var et faktum hadde Gundersen også direkte samtaler med sentrale politiske aktører i forbindelse med Odelstingets forhandlinger. I et brev datert 3. juli 1913 følger han opp en ”mundtlig Conferance om Kinematograflovens § 4” med Olaf Rustad, skipsrederen som i 1912 ble valgt som stortingsrepresentant for Høyre fra Hammersborg krets i Kristiania. I brevet gjentar han henstillingen til Justisdepartementet om forlenget frist fra to til fem år for de eksisterende tillatelsene som er innvilget av de lokale politimyndighetene, og han henstilte videre Rustad om ”at Fræmsette Forslaget ved Lovens behandling i Lagthinget”, hvilket også skjedde (Evensmo 1992:75). Gundersen har også hatt

<sup>153</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll AS Biografen 1911-1914, s 263.

<sup>154</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll AS Biografen 1911-1914 s381. Brevet var stilet til Magda Rummelhoff, søster av Gundersens ansatte kinobestyrer Erik Rummelhoff. Magda var egentlig ikke tilknyttet kinodriften, hun var bokholder (og senere disponent) ved Moss risemølle (<http://da.digitalarkivet.no/ft/person/pf01036336001001/> lest 14.april 2011).

<sup>155</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll AS Biografen 1911-1914, side 336



samtaler med ”Hr. Statsraad Abrahamsen og Hr. Præsident Aarstad [som] har udtalt, at de intet har imod en saadan Forandring”.<sup>156</sup>

Strategien innebefattet altså lobbyvirksomhet, eller korridorpolitikk, med direkte forsøk på å påvirke politiske aktører, så vel som planting av saker i avisene. Som vi ser forsøkte Gundersen å føre en påvirkning uten å være en del av den offentlige debatten, og vi må anta at dette var en strategi som var omforent med ønsker fra de store aksjonærene. Sommeren 1913 ble Magnus Blikstad nok en gang invitert til å tegne aksjer, denne gang til et nytt kinobygg. I samme brev gir Gundersen en lengre redegjørelse for sin vurdering av kinoloven.

Jeg vedlægger et Exemplar af utkast til Kinematograflov. Som Herr Konsulen kan se, er der opnaaet i hvert Fald 2 aar efter Lovens Ikrafttræden (nytår 1914), hvor intet Kommunestyre kan rokke oss. Vi har sendt Indstilling om, at dette må forandres til 5 aar. Dernæst har Departementet, der til at begynde med ikke var særlig hensynsfuldt, – udtalt [...] at det at Inddrage en bestaaende Ret vilkaarlig er Magtmisbrug, og at der aldrig bør bevilges en ny Ret til Fortrængelse for en allerede bestaaende. Selv om der skulde vise sig Socialistiske Tendenser med Anbefaling til Kommunerne at ta Kinematograferne, må man ha grundet Haab om, at dette ikke støttes af Regjeringen. Loven andtages antagelig med den Forandring, at Formandskapene får myndigheden; men dette vil efter alle erfarne Mænds Dom, hendiblant Ordførerens – ikke betyde nogen større Fare for Inddragelse i større byer som f.ex Christiania.<sup>157</sup>

Gundersen tilkjennegir altså en ganske presis vurdering av situasjonen, til tross for at hans håp ikke viste seg å være begrunnet likevel. Han gjorde den presise vurderingen at trusselen kom nedenfra, fra kommunene og deres stadig mer omfangsrike lokale oppgaver og engasjement. At han mente at han vant i alle fall et visst gehør for sine argumenter i regjeringsapparatet, var imidlertid ikke nok til å holde på ”et grundet Haab” etter hvert som de ”Socialistiske tendenser” vant fram. Så var da også den konsesjonspraksisen som utviklet seg mer vidtgående enn loven i realiteten åpnet for.

---

<sup>156</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll Boulevardteatret 1912, brev datert 3. juli 1913.

<sup>157</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll Boulevardteatret 1912, side 4, 5 og 6.

## Kultur og struktur

Kinoeierne var i realiteten dem som satt med de store aksjepostene, de satt i selskapenes ”direksjon” og gjennom generalforsamlingen og selskapets styre hadde de til syvende og sist ansvaret for de forretningsmessige strategiene som selskapene navigerte etter. De største aksjonærene tilhørte den høyere delen av borgerskapet, og til tross for at flere av dem var kjent for å besitte en sterk interesse for det hjemlige kulturlivet, så var verken kinoinvesteringene eller andre investeringer i fornøyelsesvirksomhet tilsynelatende betraktet som en kulturell virksomhet. Dette må forstås i sammenheng med de skarpe skillene på kulturens område, som igjen utfordret de klassemessige grenseoppgangene. Kinodriften, og senere den trussel som kinoloven kom til å utgjøre, handlet derfor ikke om en høylydt kulturkamp, men om å beskytte forretningsdriften.

Innføringen av en felles sensurinstans utgjorde ikke en trussel mot de private kinoselskapenes forretningsvirksomhet. Som Berg-Jæger påpeker i sitt innlegg i *Aftenposten*, så var ulike former for sensur allerede etablert praksis både nasjonalt og internasjonalt (27. juni 1913). At det var innføringen av en sentral, nasjonal sensurinstans som vakte den største prinsippdiskusjonen i Odelstingsforhandlingene, framstår slik sett som et paradoks. Bransjens manglende protester mot en nasjonal forhåndssensur kan imidlertid tolkes som et uttrykk for samarbeid og en vilje til å ta ansvar for videre utvikling, slik tilfellet var i mange andre land. Det var den kommunale overtakelsen av driften som representerte den store trusselen for de private interessene. Fraværet av omtale av denne delen av lovforslaget i Berg-Jægers avisinnlegg tolkes av Solum som ”et uttrykk for at han og bransjen på det tidspunkt ikke oppfattet de kommunale sidene av saken som noen alvorlig trussel” (2004:211). Hvilken mulighet hadde kinobransjen til å være forberedt på faren for å miste retten til å drive sine kinoer? Moraloffensiven mot filmmediet var av internasjonal karakter og feide over Europa og USA. Sverige hadde allerede innført sin nasjonale sensurinstans og i USA hadde filmbransjen selv opprettet en felles ordning med selvsensur. Det fantes ingen internasjonale eksempler på at spørsmålet om sensur satte selve retten til å drive kino under press.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> Både i Sverige og Danmark hadde kommunaliseringsspørsmålet blitt reist, men tanken fikk ikke gjennomslag (Solum 2004:348).

I sin masteroppgave i historie framhever Øyvind Samuelsen også selve innstillingens utforming som en årsak til utfallet i Odelstingsforhandlingen.

Det var flere av representantene i Odelstinget som kritiserte den for å være rotete og vanskelig å forstå. Dette gikk i hovedsak ut på at blant retten til å bevilge tillatelse til kinodrift, var spredt utover flere paragrafer, istedenfor å samle disse i en og samme paragraf [...]Med et tungt språk, fragmentarisk oppbygging av loven og en forvirrende struktur, kan det synes som om det nærmest var en forutsetning å ha juridisk bakgrunn for å forstå innholdet og konsekvensene av dette lovforlaget (Samuelsen 2009:60f).

En av Odelstingsmedlemmene som hadde en slik juridisk kompetanse var den unge juristen Henrik Ameln fra Høyre. Han beskrev utformingen slik:

Bestemmelserne er spredt om hverandre uten noget forsøk paa orden. Om hvem der skal gi tilladelse, staar der først litt i § 1. Denne paragraf henviser saa til § 2, hvor der igjen henvises til § 3, sidste led, og naar man saa ser nøiagtig efter i § 2 saa vil man finde, at i slutningen av § 2 er i grunden bestemmelseenes kjerne (Ameln sitert i Samuelsen 2009:61).

Samuelsen bruker innstillingens uklare utforming som en av forklaringene på hvorfor flere av stortingsrepresentantene som ut i fra et politisk ståsted logisk sett burde stemt mot konsesjonsbestemmelsen i lovforslaget, likevel ikke gjorde det.

Allerede i G.A. Olsens filmhistoriske framstilling fra 1925, og sist i Solums avhandling fra 2004, er det hevdet at konsekvensene og omfanget av kinolovens bestemmelse om kommunal konsesjon på kinodriften gikk langt utover det som var oppfattet som lovens bokstav. En komplisert lovtekst kombinert med kort tid for odelstingsrepresentantene til å lese innstillingen, gjorde det heller ikke lettere for representantene å vurdere konsekvensene av loven.<sup>159</sup> Den høye hastigheten i saksgangen må også ha hatt konsekvenser for kinobransjens handlingsrom. Under disse omstendighetene er det muligvis ikke helt rimelig å forklare bransjeaktørenes reaksjoner som utelukkende defensive, skamfull og passive.

Materialet som fremkommer i Gundersens protokoller viser en aktivitet som tidligere framstillinger av kommunaliseringen ikke har omtalt. Til tross for at det her er gjennomgått kun et utvalg av det omfattende materialet som finnes i Gundersens arkiv, så tilkjennegir disse protokollene aktiviteter som tegner et annet bilde av de private

<sup>159</sup>Flere av representantene problematiserte også dette, blant annet gjorde Nils Gulliksen Berg fra Venstre, Odelstinget oppmerksom på at han hadde fått innstillingen først dagen før behandlingen startet (Samuelsen 2009:62)

aktørenes strategier enn hva som hittil har vært kjent. Det omrisset av en strategisk tilnærming som jeg har funnet, er preget av et hektisk forretningsmessig arbeid i det stille i løpet av sommerukene 1913. Møtevirksomhet og korrespondanse direkte med politiske aktører, eller forsøk på å påvirke opinionen gjennom å plante saker i avisene som tjener de private forretningsinteressene underbygger påstanden. Oppfordringen til kinobestyrer Lie i Hamar om å ”ikke tale med nogen” kan synes emblematiske for Gundersens strategi. Denne strategien var sannsynligvis helt i tråd med aksjonærenes ønske. Selvsagt kunne de virkelig store aksjeeierne, som konsul Blikstad, Dammannfamilien, Heiberg, Amundsen eller Wiel gått til høylydt forsvar av sine investeringer, de kunne instruert Jens Chr. Gundersen opp på offentlighetens barrikader, men det skjedde ikke. Aksjonærene inngikk sammen med kinodirektørene og de politiske aktørene i et dannelsesfellesskap som ”var forent ved sin felles motsetning til arbeiderklassen både i interesser og verdier. Og de delte den samme brede borgerlige kulturen” (Kjeldstadli 1990:77). Klima og kultur blant den øvre delen av borgerskapet ble karakterisert som tolerant og overbærende, kjennetegnet av rolig tilfredshet, uten sans for de store ordene og de store sakene (op.cit. 85). Å markere høylydt standpunkt i det offentlige ordskiftet var rett og slett ikke denne samfunnsgruppens *modus operandi*. Det er imidlertid naivt å konkludere med at fravær i offentlig debatt automatisk kan sidestilles med fravær av handling.

### Lokalt opprør, og mangel på sådant

I det videre skal vi se hvordan moraloffensiven artet seg på lokalplan. Stryken i det moralske opprøret varierte fra sted til sted, og her skal jeg redegjøre hvordan moraloffensiven og senere lovens implementering gikk for seg i Hamar og Elverum. I Hamar ble AS Biograf og Norsk kinematograf AS tidlig utsatt for moralsk press anført av skole- og avholdsfolk. I 1911 nedsatte formannskapet en lokal sensurkomité bestående av Hr. skolebestyrer Sandvik, Anna Holck og viseordføreren, E. Brændholen.<sup>160</sup> Komiteens arbeid ble iverksatt i januar 1912, og medførte hyppig

---

<sup>160</sup> Anna Holck var født i 1877, og en av Norges første kvinner som var aktiv i politikken, i det hun bla. var representert i Hamar formannskap. Hun var utdannet som tegnelærer. Hun tok også initiativ til opprettelsen av et rekonvalesenthjemmet Godt Haap. (<http://da.digitalarkivet.no/ft/person/pif01036393007041/> lest 2. juli 2011). Paul Sandvik, født 1847, var også en sentral kulturpersonlighet – særlig innen byens musikkliv, og er viet et eget underkapittel i byhistorien, se Lillevold 1948: 502, Engebret Brændholen var arbeiderpartipolitiker, og ble byens varaordfører etter valget i 1910, se Lillevold 1948:353.

korrespondanse mellom komiteen, kinobestyrer Lie, politimester og magistrat om fortolkning av komiteens mandat og dens praktisering av dette. Kinoselskapenes administrerende direktør Gundersen er ikke synlig i dette materialet, men på bakgrunn av det vi nå kjenner til om selskapenes organisering er det grunn til å tro at han både kjente til og delvis instruerte Lie i den strategiske maktkampen som skulle utspille seg.

Sensurkomiteens viktigste grep var å påse at barn under 15 år ble nektet adgang til voksnes forestillinger. ”Heller ikke sammen med voksne skal barn under 15 år gives adgang til andet end specielle barneforestillinger, hvilket bedes tilstrekkelig annoncert”, skrev komiteen i sin henvendelse til kinobestyrer Ansten Lie.<sup>161</sup> Lie sendte dagen etter en henstilling til Politimesteren om uttalelse i saken.

Specielt skulde det være av Interesse at vite, om det ikke var Bystyrets mening at sensurkomiteen kun skulde censurere Barneprogrammene og ikke de Forestillinger hvortil Barn ikke har Adgang [...] I det Øieblik Forældre medtar sine Børn til de Voxnes Forestillinger skulde det synes klart, at Kinematografernes Ansvar bortfalder[...].<sup>162</sup>

Det later til at Lie fikk støtte hos politimesteren. Barn under 15 år fikk ikke adgang til voksnes forestillinger ”med mindre de er ifølge med sine foreldre eller har skriftlig legitimasjon fra disse”. Det utviklet seg en diskusjon hvor hensynet til individets frihet og foreldrenes ansvar sto i skarp kontrast til behovet for kontroll og skadebegrensning. Sensurkomiteens syn var at kontrollbehovet sto over alle andre hensyn.

Hvad den skriftlige legitimation angaar finder komiteen det verre end ingen legitimation, idet det kun vil føre til at barn selv utsteder den, eller de faar andre til at gjøre det for sig. Det er dessuten umulig for komiteen å kontrollere, om de har medbrakt nogen legitimation. [...] Selv ikke i følge med foreldre finner komiteen at kunde tilstede barn adgang til voksnes forestillinger, idet det vil gjøre en effektiv kontrol praktisk talt umulig. – Forældre kan ta andres barn med og garantere for dem, likesom det blir til at andre voksne ogsaa tar barn med uden at kinematograferne finder at kunde negte dem adgang.<sup>163</sup>

Sensurkomiteen mente at det ene vil ”drage andre efter sig” og at kontrollen umulig kunne bli effektiv. De uttrykker også skepsis til at kinoen praktiserer

<sup>161</sup> Brev til kinobestyrer Lie, datert 31. januar 1912. Hamar kommunes arkiv.

<sup>162</sup> Brev til Politimesteren i Hamar, datert 1. februar 1912. Hamar kommunes arkiv

<sup>163</sup> Udatert brev fra Kontrollkomiteen for kinematograf. Barneforestillinger, Hamar kommunes arkiv

oversittingsbilletter på de spesielle barneforestillingerne. Lie tilkjennega sine synspunkt på saken i en lengre redegjørelse til politimesteren i Hamar datert 16. februar 1912.

Med hensyn til at nægte foreldre at medta sine børn til voxnes forestillinger, saa staa det verken i min eller cencurkomiteens magt at forhindre dette. I det øieblik voxne medtar sine børn, maa det synes klart, at da er kinematografens ansvar bortfaldt. Heller ikke tror jeg, at voxne vil finde seg i at la sig kontrollere av cencurkomiteen for barneforestillinger. Cencurkomiteen synes at nære sterk tvil likeoverfor skriftlig legitimation hjemmefra [...] idet den tror, at dette let vil kunne misbrukes [...]. Jeg har ikke saa daarlig tro om børn her i Hamar i det heletat, men det kan dog kanske hænde. I ethvertfald vil enhver skriftlig legitimation bli gjenstand for en nøie undersøkelse. Angaaende det at la barn faa oversittelsesbilletter til barneforestillingerne, saa kan jeg ikke indse, at dette kan skade noget, al den tid der forevises et program som er godkjent av cencurkomiteen. I sanitær henseende kan jeg heller ikke finde noget som skulde være skadelig for barn, idet lokalene altid er godt opvarmet og ventileret. Jeg anser det heldigere for barn at slippe ind under den ene forestilling og sitte over til den anden end at børnene skal gaa og vente utenfor [...]<sup>164</sup>

Komiteen fortsatte å legge direkte press på Lie, mens Lie på sin side fastholdt at korrespondansen skulle gå via Politimesteren som den rette myndighet for eventuelle endringer. Dette var en oppfatning som politimesteren støttet, og det resulterte i at politimester Fredrik Skavlan svarte komiteen med det som må betegnes som en irettesettelse. Han presiserer ”at iflg lovgivning er al kinematografvirksomhet underlagt politiets tilladelse og ordning, hvilket følgelig ikke politimesteren engang har adgang til at frasi sig befatning med”. Han har samtykket i komiteens kontroll med barneforestillingerne, men ”ang. børns adgang til de alm. kinematografforestillinger henholder jeg mig til [...] ovenstående politiplakat som jeg ikke finder grund til p.t. at ændre”. Alle andre krav og pålegg fra komiteen angående kinematografens virksomhet for øvrig, ligger utenfor kontrollkomiteens mandat, og ”ialfal må sendes gjennom politimesteren”.<sup>165</sup>

Komiteens tilsvaer forelå to dager senere. De ønsket å henlede oppmerksomheten på at praksisen med skriftlig tillatelse hadde blitt misbrukt hvor ”barn har efterskrevet forældrenes navne”. Komiteen insisterte videre på at ”[d]ette er en for barnenes udvikling saa farlig ting, at man finder det av viktighet at faa fristelsen dertil fjernet”.

<sup>164</sup> Brev datert 16. februar 1912, til politimesteren i Hamar, Hamar kommunes arkiv

<sup>165</sup> Brev til kontrollkomiteen for kinematografbarneforestillinger, datert 17. mars 1912 (brevet er stemplet Hamar Politikammer, og underskrevet F. Skavlan). Hamar kommunes arkiv.

Resten av tilsvaret holder en mer forsonende tone. Ordningen med at barn kan overvære voksenforestillinger sammen med foreldrene, eller andre i foreldrenes sted kan nå anbefales. Videre tilføydes en honnør til kinopersonalet som ”har vist tilbake en hel del tvilsomme legitimationer”. Videre hadde bestyreren selv ”i flere tilfælde [...] anstillet undersøkelser” om foreldrenes tillatelse medførte riktighet.<sup>166</sup> Brevet videresendes fra politimesteren til kinobestyreren for uttalelse. Også Lie innleder med en formildende kommentar om at han er enig i at det er ”en farlig ting” når barna etterligner foreldrenes navnetrekk for å skaffe adgang til forestillinger beregnet på voksen. ”Jeg kan dog paa den anden side ikke indrømme at de faa indtrufne tilfælder av Misbruk gir grunn til – allerede nu efter den forholdsvis korte erfaring – at ophæve skriftlig legitimation fra Forældre” fortsetter han. Han påpeker at dersom man utøver en slik praksis betyr det at ”voksne Folk – indirekte – blev gjenstand for Kontrol av Cencurkomiteen”. Brevet avsluttes med en forsikring om at dersom det oppdages fusk ”vil vedkommende barn for Fremtiden bli negtet tilgang til begge Kinematograferne undtagen naar de er i Følge med sine Forældre”.<sup>167</sup> Spor av ytterligere korrespondanse opphører etter dette, og utfra tonen i brevene kan det se ut til at sensurkomiteen og Lie omforenes om en praksis – med eller uten skriftlig legitimasjon. Den moralske bekymringen var likevel til stede i Hamar. 13 desember 1912 ble det avholdt et ”massemøde” om kinematografspørsmålet i arbeiderforeningens sal. Møtet vedtok en resolusjon, mot én stemme, som oppfordret ”vort Steds Bystyre at foranledige en Ordning, der sikrer os og vor Ungdom mod slette Kinematografbilleder”.<sup>168</sup>

Den 9. januar 1913 vedtok formannskapet i Hamar å sette ned en egen komité for uttalelse i spørsmålet om kommunens overtakelse av kinematografene i byen. Denne komiteen, kjent som kinematografkomiteen, besto av sakfører Hjelmstad, overkonduktør Grundt og stasjonsbetjent Andreas Pedersen.<sup>169</sup> Komiteens uttalelse forelå 10. oktober 1913, hvor den anbefalte kommunen å avvente en eventuell overtakelse ”indtil man har seet, hvorledes kinematografvirksomheten vil komme til at arte sig under den nye lovs herredømme”. Formannskapet sluttet seg til innstillingen i

---

<sup>166</sup> Brev til Hr.Politimesteren i Hamar, datert 19. mars 1912, Hamar kommunes arkiv.

<sup>167</sup> Brev til Politimesteren i Hamar, datert 23. mars 1912.

<sup>168</sup> Brev fra Avholdsfolkets bynævnd, datert 17. desember 1912. Resolusjonen var orienteringssak i formannskapsmøte 3. jan 1913, og ble den 9. januar oversendt den ny opprettede kinematografkomiteen.

<sup>169</sup> Viseordfører Brændholen var til å begynne med også medlem i denne komiteen, men fratradte og ble erstattet av Pedersen.

sitt møte 14. november.<sup>170</sup> I 1916 vedtok formannskapet på møtet i august å overta kinoene i Hamar fra 1. januar 1917, men i møtet i oktober 1916 vedtok man å utsette overtakelsen med 18 mot 18 stemmer. Gundersens konsesjoner ble forlenget ut året 1917.<sup>171</sup> Fra 1. januar 1918 var det som hadde ligget i luften i flere år endelig et faktum. Aktuel og Perfekt ble overtatt av Hamar kommune. I perioden etter 1910 vokste Arbeiderpartiet seg stadig sterkere i Hamar, men det later til at både arbeiderbevegelsens folk og det kulturkonservative borgerskap gjør felles front i motstanden mot kinematografen (Lillehovde 1949: 352, 399).

Hva skjedde så i Elverum? Verken i lokalhistoriske arbeider eller i stedets aviser har jeg funnet indikasjoner på at en større moraldebatt har funnet sted, eller at det fantes en lokal sensurkomité. Planleggingen og innvielsen av den nyoppførte kinoen Biografen foregikk omtrent parallelt med innføringen av kinoloven, men et eventuelt kommunalt engasjement syntes ikke å ha vært et tema i denne perioden. Kommunaliseringsspørsmålet ble aktuelt først i 1917. En egen komité som hadde arbeidet med kommunaliseringsspørsmålet avga en delt innstilling i mai 1917. Den 5. og 8. juni offentliggjorde *Østlendingen* henholdsvis flertall og mindretallets innstillinger i sin helhet. Komiteens flertall, Olaf Haagensen, som vi tidligere har støtt på som stedets hotelleier, og bankassistent Syver Norderhaug var imot kommunal overtakelse, mens mindretallet, lærer Emil Sønstevold, var for. I begge innstillingene var det de økonomiske argumentene som veide tyngst. Vilkårene for en overtakelse var at kommunen kjøpte ut det private selskapet for en sum av 70 000 kroner, hvilket innebar overtakelse av det nye lokalet med utstyr. I hovedtrekk gikk den delte innstillingen ut på ulike vurderinger av hvor lønnsomt dette ville være.

Vedrørende kinoens programtilbud hadde komiteen lite å utsette. ”Komiteen har hat anledning til at se det allermeste av den film, der har været forevist her i Leiret de siste par aar, og denne er det efter komiteens mening ikke saa meget at si paa”, heter det i flertallets innstilling (*Østlendingen* 5. juni 1917). Heller ikke mindretallet ved lærer Sønstevold viser tegn på forargelse over filmene som ble forevist på Biografen, men trekker fram at ved en kommunal overtakelse kan man ytterligere påvirke kvaliteten i

---

<sup>170</sup> Saker 515/13 og 593/13, formannskapet, Hamar kommunes arkiv.

<sup>171</sup> Saker 35/16 og 51/17, formannskapet, Hamar kommunes arkiv.



filmmarkedet som en regulerende kraft, og ”videre skaffe eller hjelpe til paa [...] en for samfundet heldig forbindelse mellem skole og kinematograf” (*Østlendingen* 8. juni 1917). Saken ble behandlet i herredsstyret 15. september, og her gikk man inn for å følge mindretallets vedtak med 15 mot ti stemmer. Flertallet understreket at overtakelsen var økonomisk begrunnet (Evensen 2001:124). Kommunen overtok Biografen fra 1. januar 1918.

Hvordan kan vi så forklare de ulike holdningene som kommer til syne i Elverum og Hamar med hensyn til de private kinoene? I Hamar lå den private kinodriften under hardt press, særlig på moralsk hold, helt fra begynnelsen av 1910-tallet, men i Elverum synes det ikke å være spor av et tilsvarende moralsk opprør. Landets skolefolk var sterke pådrivere i moraloffensiven mot kinoenes programpolitikk (Evensmo 1992, Diesen 1998, Iversen 2012). I både Hamar og Elverum fantes blomstrende pedagogiske miljøer i tilknytning til lærerutdanninger og et godt utbygd skolevesen for øvrig. I utredningskomiteene i begge kommunene var lærerstanden representert. Likevel later det til å være helt forskjellige holdninger til kinodriften i Elverum og Hamar. Vi kan bare spekulere i årsakene til disse forskjellene. En nærliggende forklaring kan være at manglende moralsk opprør og bekymring i Elverum skyldes at Elverums kinobestyrer Hamlander selv tilhørte stedets kulturelle og sosiale elite. Han hadde tette bånd til de pedagogiske miljøene, til tidens litterærere spydspisser, teatermiljøet og Elverums foreningsliv og han nøyte en generelt høy posisjon i lokalsamfunnet. Dette var en posisjon som ”kontoristen” Lie i Hamar ikke var i besittelse av. Heller ikke eierskapet var lokalt forankret i Hamar, slik det var i Elverum. Slik sett var filmmediet og kinodriften i større grad integrert i foreningsliv og underholdningsutbud for øvrig i Elverum, den var ikke ”et gjøkegg i et fremmed rede” for å anvende en etter hvert velkjent beskrivelse (Evensmo 1992:21, beskrivelsen gjentas i Solum 2004:56ff). Kinoene på Hamar manglet imidlertid en slik forankring. Uansett ble utfallet det samme. Kinoene i både Hamar og Elverum ble overtatt av sine respektive kommuner fra 1. januar 1918.

### **Fortellende film og spørsmålet om nasjonal produksjon**

I Sigurd Evensmos filmhistoriefortelling framstiller han reguleringen av kinobransjen som en nødvendighet primært på bakgrunn av bransjeinterne forhold. Kommunaliseringen av kinodriften kom som en konsekvens av de private kinoaktørenes

uvørne virksomhet, en virksomhet som ifølge ham var preget av spekulasjon i sensasjonsorienterte repertoarer. Særlig graverende var imidlertid deres manglende interesse i å finansiere ”en filmproduksjon med såpass omfang, kvalitativ ærgjerrighet og norsk preg at den kunne ha gitt [bransjen] et kulturelt preg” (1992:71).

Norge hadde en lavere produksjon av fortellende film enn våre naboland i årene omkring 1910. Produksjon av aktualitetsfilm startet imidlertid opp samtidig med at kinoene ble etablert, og den nasjonale andelen av aktualitetsfilm på kino var relativt høy som vi så i kapittel 5. ”Forsøk aldri å starte en filmproduksjon uten på forhånd å ha et tilstrekkelig antall kinematografer i ryggen”, skal en av de senere filmpionerene Petter Lykke-Seest ha uttalt (Sinding 1972:12). Det hadde imidlertid de norske filmpionerene siden alle norske fiksjonsfilmer fram til 1913 var produsert av kinoeiere med tilhold i Kristiania. Hele denne produksjonen dreier seg riktignok bare om ni filmer, hvorav åtte er produsert i årene 1911-1913. Filmene fordeler seg slik:

- Norsk kinematograf AS/Hermansen: *Fiskerlivets farer* (1906-1908)
- Internasjonalt Films Kompagni/Nobel Roede; *Fattigdommens forbandelse*, *Bondefangeri i Vaterland* (begge 1911), *Under forvandlingens lov*, *Alt for Norge*, *Hemmeligheden* (alle 1912)
- AS Norsk Films Kompagni/Gundersen: *Dæmonen* (1911)
- Cordial/OK Bjerke: *Anny – en gatepikes roman* (1912)
- Kristiania Filmkompagni/Gladtvet: *Overfaldet paa postaapnerens datter* (1913)<sup>172</sup>

Etter 1913 ble det ikke produsert fortellende norsk film før i 1917. Å produsere fortellende film var langt mer ressurskrevende, både med tanke på økonomi, teknologi, kompetanse og menneskelige ressurser, enn det å produsere aktualitetsfilm. Et marked hvor etterspørselen ble dekket av filmimport, en generell manglende interesse for nasjonal produksjon, samt en dårlig utviklet infrastruktur og svak tilgang på økonomiske ressurser er framhevet som mulige årsaker til det norske produksjonsmønsteret (Evensmo 1992, Solum 2004, Iversen 2011).<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Kilde: Braaten, Holst et al.: 1995:74ff. Tidspunktet for premiere for *Fiskerlivets farer* har ikke vært mulig å fastslå, ifølge denne kilden.

<sup>173</sup> I diskusjonen om manglende norsk fiksjonsproduksjon hadde det vært interessant å se denne opp mot andre lands nasjonale produksjon i samme periode. Norge var ikke spesielt sent ute sammenlignet med for eksempel Brasil, New Zealand og en rekke andre nasjoner som ikke begynte å produsere fortellende elementer i årene like før og etter 1910. Noen av disse hadde i kortere eller lengre perioder enorm produksjon, andre ikke (se Abel 2005). Hvilke likhetstrekk finnes det mellom situasjonen i Norge sammenlignet med andre nasjoner med et lignende produksjonsmønster? Dette spørsmålet behøver mer forskning.

I tillegg til disse forklaringene, vil jeg rette oppmerksomheten mot et fjerde forhold: Hvilken status hadde de fortellende elementene på kinoenes programmer i årene før kinoloven åpnet for kommunaliseringen av driften? Var nasjonalt produserte ”kunstfilms” etterlyst i den kritikken som kinoenes programmer avstedkom omkring 1910? Nasjonalt produsert kunstfilms var absolutt ikke etterspurt i 1910. Kunstfilms, eller fortellende filmer ble snarere sett som en degradering av mediet, en ødeleggende vending i mediets utvikling:

Jeg vil [...] kalde det moralsk underernæring; naar man byr ungdommen denslags sensationelle og sanseophidsende billedstof. Kunst! Det forekommer mig at være en parodi paa kunst disse dramatiske scener, hvori forekommer et bestemt antal gyseligheter og saa en sentimental forsoning eller en grufuld straf tilslut (lærer Emma Kruse i *Værn* 1911:2).

Det samme synet kom til uttrykk hos Hamar kommunes kinokomiteé som utredet spørsmålet om kommunal overtakelse av kinodriften. I en drøfting av forholdet mellom kvalitet i programmene og det økonomiske inntjeningspotensialet var det vanskelige avveininger:

[man] kunde [...] naturligvis gjennom kommunal ledelse av kinematograferne, skaffe sig et mer lødig billedstoff end de nu stadig forekommende saakaldte ’helaftenstykker’. Men dette vilde ganske vidst til gjængjeld gaa ut over det økonomiske utbytte av forestillingene, idet det kinematograføkende publikums smak avgjort synes at gaa i retning av *den mer eller mindre slette efterligning av kunst, som ’helaftenstykkerne’ byr paa* [min utheving]. Hvis man derfor ved kommunal forsorg vilde forbedre kinematografernes program – udover hvad Staten besørger for moralens skyld – maatte man sikkert være forberedt på økonomiske ofre.<sup>174</sup>

Den samme oppfatningen finner også Karlsen i sin studie av Bergens kinoer i samme tidsrom (Karlsen 1994: 45f). Den fortellende filmens inntreden medførte et veiskille. Skulle kinematografens primære rolle være folkeopplyser eller folkeforlyster? Likedan som den fortellende filmen var ”parodier” eller ”slette efterligninger” av aksepterte og etablerte kunstuttrykk, så ble aktualitetsfilmen framhevet som ”af meget opdragende verdi” (overlærer Vigander sitert etter Karlsen op.cit 49). Lærer Emma Kruse framhevet også ”at barnenes begreper klarnes og meget død viden vaakner tillive ved

<sup>174</sup> Brev til Hamar formandskap fra kinematografkomiteen, datert 10.oktober 1913.

hjælp av kinematografbillederne, naar motivene hentes fra skolens fagkreds” (Værn 1911:1).

Som jeg viste til i kapittel 5, var det store forskjeller i hvordan kinoene markedsførte seg med hensyn til vektleggingen av aktualiteter og fortellende elementer i filmprogrammene i 1910. Det var også et sammenfall mellom de kinoene som ble betraktet som ”finere”, som løftet fram en høyere andel aktualitetsfilmer i markedsføringen, enn de som hadde en lavere status hvor de fortellende elementene hadde en framtreddende dominans i annonsene. Samtidig finnes det en rekke tegn som tyder på en stor publikumstilslutning til den fortellende filmen. De private kinoeierne sto dermed i det samme dilemmaet som er blitt beskrevet i en rekke av de kommunale kinokomiteenes drøftinger om en kommunal overtakelse av kinodriften: Publikums etterspørsel og smak gikk i retning av den fortellende filmen, og særlig filmer innen den komiske eller melodramatiske sjanger. Dette sto i skarp kontrast til kravene fra sedelighetsforeninger, lærerstanden og andre førende krefter om et moralsk forsvarlig og oppbyggelig (aktualitets-)repertoar.

Årene 1911 til 1913 kan ses som et første forsøk fra kinoeiernes side på å etablere en nasjonal spillefilmproduksjon. Den av aktørene som tydeligst markerte en sterk satsing på vertikal integrasjon i spillefilmproduksjon, var Halfdan Nobel Roede som på få måneder produserte og regisserte fem filmer som hadde premierer på hans eget selskaps kino, Kosmorama som i 1911 åpnet i Stortingsgaten. Denne strategien opphørte brått i 1912. At denne satsingen stanset så fullstendig opp etter kort tid, synes rimelig å se i sammenheng med den voldsomme moralske motstanden mot nettopp den fortellende filmen på samme tid. En motstand som videre artikulerte seg i form av forslag om at kinoselskapene skulle fratas muligheten til å drive kino. Som vi så tidligere i kapittelet var det i 1912 at Gundersen første gang kommenterte et rykte om kommunal overtakelse, og det bør kunne antas at dette var kjent blant flere kinoeiere. Innenfor denne konteksten synes Evensmos tanke om at en sterkere nasjonal filmproduksjon av fortellende film ville reddet det private eierskapet som nærmest absurd. Sannsynligvis ville en økt nasjonal produksjon av fortellende film i disse årene framstått som en ytterligere provokasjon, fremfor å roe ned moralsk bekymrede røster i offensiven.

Det kan også tenkes at det var vanskelig å skaffe nødvendig kapital til veie for våre første ”kunstfilms”-produsenter. Det fortellende formatet var produksjonsmessig langt mer krevende enn aktualitetsfilmen. At produsentene søkte finansiell støtte fra de samme investorene som hadde gått inn i kinodriften, er en rimelig antakelse. I et moralsk presset klima kan det reises tvil om hvorvidt disse investorene ville være interessert i å risikere kapital som ville undergrave det private eierskapet hvor de selv satt med betydelige aksjer.<sup>175</sup>

Solum påpeker at ”kommunaliseringens pådrivere tok [...] på et tidlig tidspunkt pennen fatt” for å skape sitt bilde av kommunaliseringsprosessen, og med dette ble ”seierherrenes” historie forsøkt fremstilt (Solum 2004:298). Disse tidlige beretningene la vekt på at kommunaliseringsprosessen var et resultat av allmenn konsensus, både politisk og i den offentlige opinion.<sup>176</sup> En artikkelserie i *Norsk Filmblad* i 1931 av Hans Henrik Berg, leder i Kommunale Kinematografers landsforbund, oppsummerer seierherrenes historie.

Vi kan [...] fastslå at kommunaliseringen av kinematografdriften i Norge ikke skyldes politiske partigrupperinger; men at den er et uttrykk for den almene opfatning, at filmen spenner over store vidder, som har betydning for befolkningens almendannelse, opplysning, kultur og moral. Det offentliges inngripen skyldes derfor et berettiget krav om å øve størst mulig kontroll over virksomheten (*Norsk Filmblad* nr 5/1931, sitert etter Solum 2004:303).

Evensmos historieframstilling av kommunaliseringsprosessen tar utgangspunkt i disse tidlige ”seierherreberetningene” som han videreutvikler og nyanserer. Hans framstilling av den norske filmhistorien må sies å være sterkt preget av hans radikale grunnholdning, og framstillingen av kinodriften under det private eierskapet farges av hans ideologiske og politiske overbevisning. At hans forklaringsmodeller likevel har hatt en slik gjennomslagskraft i Norge i snart 50 år, må imidlertid forstås på bakgrunn av flere forhold. Evensmos argumentasjon kan stå som et uttrykk for hans og samtidens oppfatning av filmmediet. 1960-tallet var tiåret da filmen for alvor skulle legitimeres som kunstform og vitenskapsobjekt. Som forklart i 1. kapittel begynte filmvitenskap å etablere seg som vitenskapsgren på 1960-tallet. Samtidig kom den utfordrende og

---

<sup>175</sup> Evensmo ser også på økonomiske forhold knyttet til manglende filmproduksjon, et manglende samspill mellom kinodrift og produksjon. Se Solum 2004: 348f for en diskusjon av disse forholdene.

<sup>176</sup> Solum viser til artikler av Joseph Clemens fra Kommunenes Filmcentral i *Kommunalt Tidsskrift* i 1920, samt flere artikler av Hans Henrik Berg i *Kommunalt Tidsskrift* i 1929, samt i *Norsk Filmblad* i 1931 (Solum 2004:298f).

utforskende modernistiske filmbølgen representert ved Antonioni, Bergman, Fellini med flere, og kinoene sto under press fra blant annet TV-mediet. I denne perioden var det behov for å reformulere mediet og dets status fra underholdningsindustri til kunstuttrykk. De argumenter som benyttes i legitimeringsprosessen anvendes også i tilbakeskuende øyemed. Et historisk arbeid tuftet på en oppfatning om at filmen av natur eller i sitt vesen er en kunstart, og må forstås som det, tjener den kulturkampen som mediet sto oppe i da Evensmo formulerte sin filmhistorie. Etter hvert som legitimeringsprosjektet har vunnet gehør har fortolkningene virket rimelige. Forbindelsen til varieteen ble kuriøs, forretningsprinsippene ble spekulative og en filmkultur som ikke anså den lange fortellende filmen som selve mediets grunnstamme ble usynlig. Den internasjonale filmhistorieforskningens interesse for den tidlige filmkulturen de siste tiårene har bidratt til å gjenoppdage disse forbindelseslinjene, men dette har øvet bare liten innflytelse på framstillingen og vurderingen av det private versus det kommunale kinoeierskapet i Norge. På dette punkt har Evensmos fremstilling fått råde grunnen, resirkulert inn i en særnorsk filmhistoriemytologi om annerledeslandet.

# Kapittel 7:

## Mellom plikt og privilegium

---

**D**ette kapittelet omhandler den kommunale kinoinstitusjonen og dens aktører i årene omkring 1925. For landets hovedstad hadde dette året en spesiell betydning: Fra 1. januar 1925 ble Kristiania til Oslo, et navneskifte som ble tillagt symbolsk betydning. ”Kristiania var de andres egen by med bolignød, med savn og sult og trengsler – når Oslo kommer ringer klokkene på ny til kamp, for alt som gror av våre lengsler” lød Arne Paasche Aasens prolog som ble opplest på Arbeiderlagets nyttårsfest i Cirkus Verdensteater (sitert etter Kjelstadli 1990:355). Oslo var den moderne byen, og en bølge av lokalpatriotisme skyllet over den. Man kunne nå snakke om en egen ”Osloidentitet” (ibid.).<sup>177</sup>

1925 er også det året som markerer slutten på en privat kinodrift av et visst omfang. Det kommunale kinomonopolet fullbyrdes når kinoene i Oslo blir kommunalisert fra 1. januar 1926. I Hamar og Elverum var kinoene i kommunalt eie fra 1918. Utviklingen i årene mellom 1910 og 1925 innebar store omveltninger i kinobransjen. Tendensene til store kinokjedeoppbygginger som vi så starten på i 1910 smuldret hen i denne perioden. Tiåret mellom 1915 og 1925 kjennetegnes ved at den

---

<sup>177</sup> For ordens skyld bruker jeg benevnelsen Kristiania før 1925 og Oslo om tiden etter.

kommunale kinoinstitusjonen ble utviklet. Kommune etter kommune innførte lokale monopoler, og den private kinoinstitusjonen ble marginalisert. Aktørene innenfor den private institusjonen hadde tre alternativer: Enten trakk de seg helt ut av bransjen, eller de fant posisjoner innenfor den kommunale institusjonen. Den tredje muligheten var å utvikle en levevei innenfor den bredere definerte filminstitusjonen, innen filmdistribusjon eller -produksjon. Enkelte kommuner valgte ikke å benytte seg av muligheten til selv å drive kino, men ga konsesjonen til private selskaper. I all hovedsak synes dette å gjelde mindre land- og skogbrukskommuner som for eksempel Vang og Åmot i Hedmark som ikke nødvendigvis så de økonomiske privilegiene som store nok sammenlignet med hva det ville kreve av kommunen å drifte en slik forretning. Den kommunale kinoinstitusjonen kom til å få en privilegert posisjon som var tuftet på en hårfin balansegang mellom økonomiske privilegier og sosiale plikter. Dette betød at kinoen skulle drive økonomisk tilfredsstillende og samtidig ivareta samfunnsmessige forpliktelser (Solum 2004:42f). Plikten og privilegiet kan hevdes å ha vært tett sammenvevet, da det økonomiske overskuddet for en stor del gikk til finansiering av annen kultur samt vitenskapelige formål. Den fremste plikten besto imidlertid av å besørge filmtilbudet i kommunens kinoer. Dette kapittelet er begynnelsen på undersøkelsen av hvordan kommunene ivaretok konsesjonsretten. Hvordan eierskiftene foregikk fra de private til den kommunale kinoinstitusjonen, forskjeller i måten kinodriften ble forvaltet på i de ulike kommunene og hvordan de tidligere private aktørene ble av i den kommunale institusjonen er noen bestanddeler i kapittelet.

I 1925 sto kommunene overfor en helt annen og kritisk økonomisk situasjon enn i 1910. Årene forut for 1. verdenskrig var preget av optimisme og vekst, og krigen bidro til å opprettholde en kunstig høykonjunktur som varte fram til vendepunktet i 1920 da en internasjonal lavkonjunktur satte inn. Lavkonjunktoren førte til at de påfølgende årene ble preget av prisfall og med påfølgende økonomisk krise. Den nasjonale valutapolitikken som ble ført av Norges Bank bidro til å forverre problemene nasjonalt. Kronekursen skulle opp, og for å oppnå dette ble krona bundet til verdien av gullet. Virkemidlet var å redusere pengemengden, hvilket betød færre kroner som hver ble mere verdt. Resultatet var fall i engrosprisen med 40 prosent i årene mellom 1921 og 1923, som igjen medførte manglende investeringer og konkursrammede bedrifter. Gjeld



skulle betales med en realrente på nærmere 30 prosent. Verken forretninger eller privatpersoner greide å innfri låneforpliktelsene, og banker gikk over ende. Massearbeidsløshet satte inn blant vanlige folk (Kjeldstadli 1990:227f). Krisen fikk også store konsekvenser for kommunene som var gjeldstynget på grunn av økte kommunale oppgaver, og særlig den omfattende kraftutbyggingen som hadde pågått de siste tiårene medførte at mange kommuner hadde stor gjeld. Manglende skatteevne hos konkurstruede bedrifter og arbeidsledige innbyggere reduserte kommuneinntektene, påtrykket på ”fattigforsorgen” økte og heller ikke kommunene kunne innfri sine gjeldsforpliktelser (Pedersen 2007:43). Paripolitikken skapte en særnorsk krise i årene 1925 til 1927 samtidig som det internasjonalt var høykonjunktur (Kjeldstadli op.cit). 1220 konkurser var registrert i 1926, og de små familieforetakene var hardest rammet. Samme år var ledigheten oppe i 70 prosent i Norsk Jern- og Metallarbeiderforbunds avdeling i Oslo (Kjeldstadli 1990:178). Disse årene ble flere kommuner satt under administrasjon. Oslo og Hamar unngikk dette da de hadde et mer variert næringsgrunnlag, men Elverum var mer ensidig avhengig av inntekter fra de hardt rammede land- og skogbruksnæringene og ble satt under administrasjon våren 1928. Den økonomiske situasjonen som rådde i 1925 er av betydning for kommunenes forvaltning av kinodriften og kinoenes næringsgrunnlag.

### **Med blanke ark i Hamar**

I Hamar var kommunaliseringen et hett tema fra 1912 til 1918 da kommunaliseringen ble gjennomført. Både offentlig debatt og det lukkede ordskiftet hadde tidvis skarpe fronter mellom de private og kommunale partene. Ved inngangen til 1925 hadde kommunen drevet kino i sju år og mye var endret. Kinoens ledelse var ny, gamle Perfekt var nedlagt, og Aktuel hadde flyttet fra Basarbygningen ved Stortorget over til en trebrakke i Strandgateparken et steinkast unna. Dessuten hadde byen fått en nyoppført kino integrert i den store Festivitetsbygningen som ble oppført i Strandgaten i nærheten av Østre torg. Etter at Festivitetskinoen åpnet julen 1919 ble Aktuel gradvis degradert slik den i 1925 kun ble brukt til egne barneforestillinger i helgene. Videre hadde byen fått et ytterligere tilskudd på kinofronten. Like utenfor bygrensen og tett opptil sentrum lå Biografen, drevet av et privat selskap med konsesjon fra nabokommunen Vang.

Overgangen fra privat til kommunal drift var ikke konfliktfri. AS Biograf og Norsk kinematograf AS eide ingen bygninger i byen som kommunen kunne overta, men leide lokaler henholdsvis til Perfekt og Aktuel. Uklarhet om videreføring av leiekontrakten for Perfekt medførte først en melding om at kun én kino ville være i drift ved kommunens overtakelse på nyåret 1918, men det lyktes kommunen å videreføre kontrakten slik at begge kinoene kunne fortsette i kommunal regi (*Hamar Stiftstidene* 22. og 26. november 1917). Det ble forhandlet med Gundersens selskaper om overtakelse av inventar og utstyr. Opprinnelig forlangte Gundersen 10 000 kroner for samlet inventar i begge kinoene, dette var for øvrig tusen kroner mindre enn det AS Biograf betalte til Wallstrøm og Olson seks år tidligere.<sup>178</sup> Etter flere runder later det til at 8 500 kroner ble den endelige summen som Hamar kommune betalte for Aktuel og Perfekt.<sup>179</sup>

Konflikten tilspisset seg under av ansettelsesprosessen av den kommunale kinobestyreren. 18 personer søkte stillingen, blant dem to utlendinger samt fem utenbysboende. Blant søkerne var også Gundersens bestyrer Ansten Lie (*Hamar Stiftstidene* 20. desember 1917). Lie hadde i årene fra 1911 vært Hamars ukronede kinokonge ved å bestyre begge byens kinoer på vegne av Gundersens selskaper. Kinematografkomiteen anså også Lie som det best kvalifiserte søkeren, og innstilte ham til stillingen. Formannskapet valgte imidlertid å gjøre om på innstillingen, og tilsatte i stedet malermester Sverre Knutsen. Avstemmingen viste fire mot fire stemmer, hvor ordførerens dobbeltstemme gjorde utslaget (*Hamar Stiftstidene* 19. desember 1917).

Dagen etter at ansettelsen ble kunngjort, mente *Hamar Stiftstidene* at her var det ikke hensynet til kvalifikasjoner som fikk råde. Avisen uttrykte ”en sterk mistanke om, at en blanding av politiske og personlige hensyn har gjort utslaget, saa den av ansøkerne som efter vor og mange andres opfatning var mest skikket til denne stilling, blev satt til side” (*Hamar Stiftstidene* 20. desember 1917). *Hamar Stiftstidene* var en borgerlig avis, og fikk formentlig kritikk fra den sosialistiske *Demokraten* som la vekt på partifarge i tilsettingen. *Demokraten* skal ha ment at *Hamar Stiftstidene* i første rekke var skuffet over at det ikke var som *høyremann* at Lie ble tilsatt. Til dette svarte *Hamar Stiftstidene* at ”det selvfølgelig [er] helt likegyldig hvad slags partifarve denne funktionær har”, det

<sup>178</sup> De to kinoene som inngikk i dette kjøpet var Gjøvik Verdensteater og Hamars Perfekt.

<sup>179</sup> Gundersen-arkivet, protokoll AS Biografen 1917: 52, 58, 110.

viktige var kvalifikasjonene som ble satt til side (*Hamar Stiftstidene* 24. desember 1917).

Sverre Knutsen selv vistes i avisspaltene med signaturen S.K. kort tid etterpå. Han oppfordret byens borgere til å ta det kommunale tilbudet i bruk da ”det jo nu næsten maa ansees som god borgerplikt at gaa paa kino” (*Hamar Stiftstidene* 31. desember 1917). Den kommunale overtakelsen ble markert med filmene ”Tragedien” *Kjøpt og betalt* (1918) på Perfekt, og ”Kjæmpedramaet” *Hevnens Nat* (1916) på Aktuel.

Sverre Knutsen satt imidlertid kort tid i lederstolen i Hamar kommunale kinematografer. Etter ett år forsvant Knutsen ut og ble erstattet av Hans Smørsteen (født 1887). Smørsteen var opprinnelig fra Horten hvor han blant annet livnærte seg som våpenhåndverker. I de neste tiårene ble han en markant skikkelse i det lokale kinolandskapet.<sup>180</sup>

## Uventet konkurranse

Etter å ha blitt skjøvet ut av kinovirksomheten i Hamar by gikk Ansten Lie umiddelbart i forhandlinger med nabokommunen Vang, hvis grense gikk noen få hundre meter ovenfor den planlagte Festivitetsbygningen hvor Hamar kommune planla sitt nye, prestisjefylte kinolokale. Dette var planer som Lie kjente godt. Det var Lie selv som de siste knappe to årene hadde framforhandlet kinoplanene på vegne av Gundersen og AS Biograf.<sup>181</sup> Vang kommune hadde ikke tidligere hatt eget kinotilbud, men støttet seg på kinotilbudet i Hamar. I møte 3. januar 1918 valgte Vang herredsstyre å gi sin konsesjon til Lie for en periode på ti år (*Hamar Stiftstidene* 4. januar 1918). Ved avslutningen av samarbeidet med AS Biograf og Norsk kinematograf AS mottok Lie 5 000 kroner.<sup>182</sup> Dette må ha vært kjærkommen startkapital for hans nye foretagende. Få uker senere ble det bekjentgjort at det nye aksjeselskapet AS Biografen var etablert i Vang, hvor Lie selv, samt Karl Diesen, gårdsbestyrer født 1880, og Ole P. Flagstad, ”selveiende gaardbruker” født 1884, utgjorde selskapets ledelse (*Hamar Stiftstidene* 28. januar

<sup>180</sup> Bakgrunnen for lederskiftet er ikke kjent. Smørsteen var kinobestyrer fra 1919 til 1945, da han måtte trekke seg etter å ha vist ”tysk propaganda” under krigen (Høines 1990:39). Bakgrunnsopplysninger om Smørsteen hentet fra Folketellingen 1910 (<http://da.digitalarkivet.no/ft/person/pf01036486002812/> lest 16.juli 2011).

<sup>181</sup> I brev av 29. september 1916 fikk Lie fullmakt til å forhandle med Festivitetskomiteen om et kinolokale med 600 sitteplasser (200 plasser mer enn hva kommunen til slutt gjennomførte) til en årlig leie av 8000 kroner. Gundersen-arkivet, protokoll merket AS Biografen 1915,s183.

<sup>182</sup> Gundersen-arkivet, protokoll AS Biografen 1917, brev datert 6. februar 1918.

1918).<sup>183</sup> Det å bygge en ny kino sto sentralt i planene for det nye selskapet. Plassering av kinoen var strategisk valgt like inntil bygrensen og bare få hundre meter fra den planlagte Festivitetten. Biografen åpnet knappe sju måneder senere. Ansten Lie utfordret slik det kommunale kinomonopolet på samme måte som oppføringen av Rosendal teater i Strinda i 1922, like ved grensen til Trondheim, og Colosseum i Aker i 1928, like ved grensen til Oslo gjorde det. Lie realiserte imidlertid sin Biograf flere år før disse. 12. juli 1918 var det storslagen premiereforestilling for spesielt inviterte, og dagen etter åpnet kinoen for publikum.

Biografen i Vang trakk publikum fra Hamar og for Hamar utgjorde dette en økonomisk lekkasje, samt at den tidligere så viktige kommunale kontrollen med kinoenes program glapp. Det er lite som tyder på at kinobestyrer Knutsens tidligere uttalelse om kinobesøk som ”kommunal borgerplikt” fant gjenklang i publikums møte med en langt bedre utrustet konkurrent. I Hamar slet kommunen med lokaler som ikke lenger var tidsmessige, og maskinparken som var overtatt etter Gundersens selskaper var velbrukt. Kommunens første grep var å flytte Aktuel ut av Basarbygningen våren 1918 hvor den hadde hatt tilholdt siden 1907 og inn i trebrakken like ved. Dette var ikke nødvendigvis en forandring til det bedre, mente enkelte (*Hamar Stiftstidende* 26. april 1918).<sup>184</sup> Da Aktuel flyttet fra Basarbygningen til trebrakken i Strandgateparken var mange misfornøyde med det nye lokalet.<sup>185</sup> *Hamar Stiftstidende* ga en detaljert beskrivelse av kinosalen:

Barakken tar sig ikke netop flot ut utenifra; men indvendig er den lys og hyggelig. Lokalet egner sig udmerket for øiemedet. Vegger og tak er oljet, og rundt væggene er der en grønbeiset fotpaneling som tar sig godt ut sammen med de grønne draperier om det hvite lerret og over vinduerne. Der er sittepladse for 252 personer, man kan sætte ind 2 bænker til og faar da 280 sittepladse (*Hamar stiftstidende* 22. april 1918).

Ved flyttingen ble publikumskapasiteten nesten fordoblet, men ikke alle publikummere var tilfreds med lokalet, og de påfølgende dagene kom det reaksjoner i avisspaltene.

---

<sup>183</sup> Opplysninger om Diesen og Flagstad hentet fra Folketellingen 1910.

(<http://da.digitalarkivet.no/ft/person/pf01036398002690/> og <http://da.digitalarkivet.no/ft/person/pf01036398003914/> lest 28.juni 2011)

<sup>184</sup> Flyttingen var begrunnet i at et ”folkekjøkken” for byens trengende skulle inn i Basarbygningen (Høines 1990: 13)

<sup>185</sup> Samtidige avisomtaler kan implisitt peke i retning av at trebrakken var et spesialoppført nybygg, men jeg har ikke funnet andre kilder eller byggesakspapirer som understøtter dette.

Synes ikke De ogsaa hr.redaktør at kommunen naar den skulde bygge alikevel, at den kunde præstert noget bedre end det nye kinolokale viser sig at være? Man skulde tro at ventilations- og brandspørsmålet simpelthen ikke har været tat i betragtning, for ikke at tale om det hvite lærrets forhold til en nogenlunde normal synsvinkel – man ser jo kun den øvre del av lærretet, - Det er mulig at de ærede mestere for denne bedrøvelighet har anset halsstrækning og vridning med paafølgende dampbad som det viktigste for publikum, men jeg og mange med mig foretrækker denne del av underholdningen henlagt andetsteds (*Hamar stiftstidende* 26. april 1918).

Artikkelforfatteren med signaturen J.J. kom med flere forslag for å bedre salens bekvemmelighet, han foreslo også å lage to ekstra utganger på langsiden av bygget, da han var bekymret for rømningsmulighetene i tilfelle brann. En annen leser etterlyste blant annet benker utenfor inngangen ”til hvile for dem, som venter paa at komme ind” (*Hamar Stiftstidende* 1. mai 1918).<sup>186</sup> Eksempelet illustrerer at publikum hadde ganske klare forventinger til standarden på kinolokalene, ikke minst at de skulle framstå som praktiske og egnet for formålet. Aktuels trebrakke kan således tolkes som eksempel på et lokale som ikke fylte publikums forventinger.

Hamar kommune hadde overtatt leieavtalen for Perfekts lokale i Vangsvegen 33, men heller ikke dette lokalet fylte lenger de krav til standard som ble forventet av en kino mot slutten av 1910-tallet. Samtidig trakk byggingen av Festivetskinoen, en avtale som kommunen nå hadde overtatt, ut i langdrag grunnet økonomiske vanskeligheter og forsinkede leveranser. Perfekt var i drift fram til 1919. Dagen før den nybygde Festivetskinoen åpnet dørene hadde Perfekt sin siste forestilling. Da Festivetskinoen kunne invitere til sin åpningsforestilling 2. juledag 1919, var ikke lokalet helt ferdig ennå, noe som forventningsfulle gjester ikke unnlot å bemerke. Mens Lie halvannet år tidligere hadde åpnet sin Biograf en varm kveld i juli, var kommunens åpningsforestilling henlagt til et uferdig og iskaldt lokale midtvinters. Åpningsfilmen, italienske *Fabiola* (1918) var ”utmerket” og det samme var kinoorkesteret på 15 personer som akkompagnerte filmen. Lokalpressen kritiserte imidlertid åpningen fordi økonomiske hensyn åpenbart hadde fått råde. Ikke bare manglet stoler, men lokalet holdt en høyst ”ublid temperatur” (*Hamar Stiftstidene – Oplandenes avis* 29. desember 1919, Høines 1990:22). Ryktene skal ha gått om et kaldt og uferdig lokale, og

---

<sup>186</sup> Hamar kommune overtok kinodriften 1 januar 1918. Leserinnlegget er for øvrig eneste spor av at Aktuels trebrakke var et mulig nyoppført bygg, og jeg har av den grunn utelatt bygget fra analysematerialet.

publikum styrte unna slik at den store matinéforestillingen som var bebudet 4. juledag ble svært dårlig besøkt (op.cit.).



Ill 7.1: Åpningannonse for Biografen i Vang i Hamar Stiftstidene 12. juli 1918. *Stormyrjenten* ble vist åpningshelgen, og allerede mandagen etter skiftet programmet. *Stormyrjenten* var en filmatisering av Selma Lagerlöfs novelle fra 1907. Victor Sjöström sto for regien, og filmen hadde urpremiere på Röda Kvärn i Stockholm 10. september 1917. 187

Ill 7.2: Utdrag av åpningsannonsen for Festivitetskinoen, med den dramatiske filmen om den italienske martyren *Fabiola*. Filmene måtte klippes ned drøye 50 meter i Statens Filmkontroll før den kunne godkjennes: "2 akt. De kristne piskes, 2 m. 3 akt. Agnes fornærmes av Fulvius, 2 m. 5 akt. Torturkammeret, 15+0.5 = 15.5 m. 9 akt. Paa arenaen, 6 m. 10 akt. Agnes hugges, 4.5 m. 10 akt. Slaven dræpes, 3 m. 10 akt. Martyren spiddes, 18 m". 188

Med Biografen og Festivitetskinoen var to hjørnesteiner i Vang og Hamars kinohistorie på plass.<sup>189</sup> Det samme kan sies om de to kinobestyrerne Lie og Smørsteen som ledet kinoene gjennom mellomkrigsårene fram til etter 2. verdenskrig. I 1927 kom en storflom som satte Aktuels kinobrakke delvis under vann. Kinoen stengte på grunn av vannskadene og den ble aldri åpnet igjen (Høines 1990, Godager 1996). I 1929 ble Aktuel revet (Hamar bystyres forhandlinger 1901-1937, side 67).

<sup>187</sup> Info fra Svensk filmdatabase (<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=3445&type=MOVIE&iv=PdfGen> lest 22.mai 2010).

<sup>188</sup> *Hamar Stiftstidene – Oplandenes avis* 24. desember 1919, samt filmdatabasen: <http://film.medietilsynet.no/Filmdatabase?Id=8447a> [lest 1.juli 2010].

<sup>189</sup> Biografen var i drift fram til januar 1968 og Festivitetskinoen til mai 1991. Ved byutvidelsen i 1946 ble Vang innlemmet i Hamar og kommunen overtok Biografen 1. juli 1947. Stengningen av både Biografen og Festivitetskinoen har sammenheng med kinoanlegget Sagatun, som åpnet med en sal i januar 1968. Det betød slutten for Biografen som ble revet i 1972. Da Sagatun utvidet til tre saler i 1991 stengte også Festiviteten. Denne står delvis ubenyttet i dag. Et interessentselskap leier lokalet av kommunen for ulike kulturarrangementer (Høines 1990, Godager 1996).

Den kommunale kinoen i Hamar var offensiv i sin satsing. Til tross for at Biografen og Festivitetskinoen hadde en samlet kapasitet på drøyt 800 plasser så mente kinobestyrer Smørsteen og det kommunale kinostyret at det var marked for ytterligere en kino i byen. Hamar ville lykkes bedre i konkurransen mot Biografen dersom man satset på ytterligere en nybygd kino. Oppføringen av et nytt kinolokale var en særlig aktuell sak i 1925. Helt konkrete planer om en ny kino ble utarbeidet, vedtatt og deretter skrinlagt (op.cit. sak 43/1924 og sak 13 og 50/1925). Kinoen skulle hete Intim og var lokalisert i Samlagsgården som var plassert midt i byens hovedgate mellom Østretorg og Stortorget. Nybygget forutsatte nedleggelse av Aktuel, som allerede før flommen i 1927 var et ”problembarn”. I 1924 gikk den så vidt i balanse. En vanskelig kommuneøkonomi i mellomkrigsårene er hovedårsak til at ingen av planene ble realisert. Det var bankene som satte en endelig en stopper for realiseringen da de nektet å gi lån til prosjektet (Høiness 1990: 35).<sup>190</sup>

### Myke overganger i Elverum

Sammenlignet med situasjonen i 1910, var også kinosituasjonen i Elverum radikalt forandret innen 1925. De største endringene kom imidlertid i årene før kommunens overtakelse i 1918. Det lokale kinoselskapet Elverum kinematograf AS som ble etablert høsten 1910 sluttet gradvis med sin omskiftelige tilværelse, og startet planlegging og oppføring av et eget kinobygg parallelt med behandling og implementering av kinoloven i 1913. Elverum kinematograf AS fikk konsesjon til videre drift og den nybygde Biografen hadde sin åpningsforestilling søndag 8. februar 1914 med filmen *Barnet fra Paris (L'Enfant de Paris, Frankrike 1913)*.<sup>191</sup> Avisen *Østlendingen*, hvor kinobestyreren også var redaktør, rapporterte etter premiereforestillingen:

Der var almindelig tilfredshet med det store og rummelige lokale, som dog endnu ikke er helt i orden fra utstyrets side. De store, klare og vakre billeder vakte almindelig opmærksomhet. En egen dynamo i kjelderens omformer nemlig electrisitets-verkets vekselstrøm til likestrøm, som fremstiller det bedste lys for kinematografbilleder (*Østlendingen* 9. februar 1914).

---

<sup>190</sup> Saken kom opp igjen i 1936 med samme resultat (Hamar bystyres forhandlinger sak 49 og 78/1936).

<sup>191</sup> Filmen ble godkjent av Statens filmkontroll nesten to måneder etter premieren i Elverum, den 31. mars 1914, hvilket skyldes en delvis dispensasjon fra sensurbestemmelsene grunnet stor arbeidsmengde i filmkontrollens første driftsmåneder. [http://film.medietilsynet.no/Filmdatabase?Id=902 sist besøkt 12. desember 2011] Filmen er bevart og er utgitt på DVD-samlingen *Gaumont Treasures 1897 – 1913*.

Kommentaren om billedkvaliteten viser at teknologien i 1913 fremdeles var gjenstand for særlig oppmerksomhet. Artikkelen avsluttet med å påpeke at det hele gikk ”for seg som paa en ’virkelig’ premiere, og aapningen av det nye biografteater maa derfor betegnes som meget vellykket”. Det er også verdt å merke seg den implisitte betydningen av en ”virkelig” premiere, som sannsynligvis innebærer at en kinopremiere ennå ikke var å anse som på høyde med for eksempel en teaterpremiere.



III 7.3: Stillbilde fra filmen *Barnet fra Paris*

Det var først ved behandlingen av konsesjonsforlengelsen ved årsskiftet 1916-1917 at kommunal overtakelse ble et tema, og som vist i forrige kapittel var overtakelsen utelukkende økonomisk begrunnet. Ifølge *Østlendingens* dekning av saken, for øvrig den eneste av stedets tre aviser som omtalte overtakelsen, overtok

kommunen den nye kinobygningen med inventar og utstyr for 70 000 kroner. Summen ble bestemt etter takst, og kommunen finansierte kjøpet gjennom låneopptak. Biografen fortsatte kinodriften nærmest ubemerket etter den kommunale overtakelsen, med samme ledelse og samme betjening. Kinoen fikk selskap av kommunens bibliotek, som flyttet inn i byggets 2. etasje i 1918 (Norstrøm 1968:4f, *Østlendingen* 5. og 8. juni 1917). Overgangen mellom privat og kommunalt eierskap i Elverum kan derfor karakteriseres som svært myk, for ikke å si sømløs.

Jeg har tidligere antydnet at en grunn til at den store moraloffensiven aldri slo inn over Elverum og at den kommunale overtakelsen forløp uten store konflikter, var at kinodriften var en integrert del av kulturlivet og forlystelsesutbudet i Elverum helt fra etableringen av AS Elverum kinematograf i 1910. Dette perspektivet er knyttet til én person: Kinobestyrer, avisredaktør og museumsleder Magnus Hamlander. ”[...] det var ingen som fant det helt rimelig å angripe noe som han gikk god for” skriver Nordstrøm (1968:3). De skarpe skillene mellom populærkultur og høykultur som kjennetegnet det nasjonale kulturlivet i første halvdel av 1900-tallet, preget ikke Hamlanders gjerning. Han engasjerte seg i folkeopplysning og folkelig underholdning parallelt med at han



fremmet den såkalte høykulturen og pleide omgang med den tids nasjonale kulturelite. Både som avisredaktør, museumsleder og kinobestyrer var Hamlander først og fremst en formidler av historie(r), og hans virke som leder av Glomdalsmuseet så vel som redaktør i *Østlendingen* er omtalt og kjent gjennom et uttall artikler, jubileumsbøker og lignende. Det finnes langt færre omtaler av Hamlanders førti år som Elverums kinobestyrer.<sup>192</sup>

Et spor av Hamlanders engasjement for filmen finner vi i et leserinnlegg i *Filmavisen* fra februar 1924. Redaktøren hadde oppfordret ”landets film- og kinematograffolk” til å gi respons på forsøket ”paa at skaffe branchen et frit og uavhengig fagblad”. Hamlander var en av få som svarte:

[...]’Filmavisen’ utfylder et længe følt savn. For filmens folk i Norge er det ikke nok at ha en eller flere film-*journaler* – de har sin interesse og sin betydning, bevares vel – men det vi hittil har savnet er film-*fagbladet*, og har jeg forstått Dem ret er det *den* oppgave De har tiltænkt Filmavisen. Derfor skal den være velkommen. Hvad jeg særlig vil understreke er Filmavisens karakter som et ’frit og uavhengig organ’ som kan være rakrygget og ubundet av alle hensyn, som vil være lydhør overfor det som rører sig inden filmbranchen, som kan ta tidens puls og holde filmens folk a jour med nyheter paa filmteknikken omraade. Kort sagt: et fagorgan i videste betydning. Det er ingen let opgave De har paaat Dem, men lykkes den – hva vi haaber og hva de første numre synes at love – vil De ha gjort filmens og dens utøvere en stor og værdifuld tjeneste (*Filmavisen*, februar 1924).

### *Farende og blivende folk*

Et annet tegn på Hamlanders engasjement er filminnspillingen som fant sted i Elverum sommeren 1922. *Farende folk* ble innspilt på Berger gård i Heradsbygd noen kilometer sør for Leiret og ved Sagtjernet noen få hundre meter nord for Leiret. Hamlander er framhevet som en nøkkelperson, både i å få lagt filminnspillingen til Elverumstraktene, og særlig ved å få engasjert lokale folk i mindre roller og som statister under innspillingen (Norstrøm 1968:16). En av filmens opphavsmenn, skuespiller og manusforfatter Martin Gisti, var født i Våler på gården Gisti i 1889 og han hadde gode kontakter i Elverum etter at han i 1910 jobbet som ”opvarter” på Hotel St.Olaf i Leiret.

---

<sup>192</sup> For eksempel Falkberget 1952, Hagen 1999, Overrein 2001. Unntakene er Norstrøm 1968 og Evensen 2001.

Hotellet var også visingssted for Hamlanders kinoselskap på denne tiden.<sup>193</sup> Gistis filmdebut *Kaksen på Øverland* (1920) hadde gått for fulle hus i Elverum rundt nyttår 1920, hvor han spilte mot Amund Rydland. Rydland og Gisti skrev manuset til *Farende folk* basert på Severin Liebleins roman *Den sidste av sin slegt* fra 1910. I tillegg hadde Rydland regi, klipp og produksjonsledelse, samt en av de bærende rollene i *Farende Folk*. Gisti og Rydland ankom Elverum natt til 13. juni 1922 sammen med den svenske fotografen Arthur Torell som også filmet *Synnøve Solbakken* (1919).

- Alle eksteriører skal taes her i Elverum, forteller hr.Gisti til os i et lyninterview vi hadde med ham inat. Der vil delta en del statister som delvis vil bli tat fra Elverum. De øvrige aktører i filmen vil komme til Elverum efterhvert som arbeidet skrider frem (*Østlendingen* 13.juni 1922).

Hamlander selv, som hadde sceneerfaring fra en lang rekke lokale revy- og teateroppsetninger og korkonserter, ble kreditert rollen som onkel Reinert i filmen, mens sagbruksbestyrer Peder A. Grindalen spilte filmens lensmann. Snekker Olaf Bergersen spilte taterslektens eldste, og han skal ha fått rollen på grunn av sitt særdeles velpleide og imponerende skjegg. Særlig i kampscenene som utspilte seg ved tjernet, i filmen kalt Djuptjern men for Elverumsfolk kjent som badeplassen og fritidsområdet Sagtjernet, skal mange lokale ha gjort sterk innsats. Blant dem som kjempet som hardest var kinoens hjelpegutt og sjokoladeselger Odd Trøgstad og Hamlanders egen sønn Dagfinn. For øvrig medvirket også Hamlanders kone Johanne, og de to øvrige barna Kåre og Arna<sup>194</sup> samt en rekke andre personer fra distriktet, som statister.

Filmene hadde Elverumspremiere på Biografen bare ti dager etter urpremierer i Kristiania, den 23. november 1922. ”Det var køer og trængsel paa kinoen igaar og alle forestillinger gikk for overfyldt hus”, rapporterte *Østlendingen* (24. november 1922). I løpet av fire dager fordelt på 12 forestillinger ble filmene sett av 2645 sambygdninger

<sup>193</sup> Opplysning fra Folketellingen 1910 (<http://da.digitalarkivet.no/ft/person/pf01036411002493/> lest 21.juni 2011).

<sup>194</sup> Det er grunn til å spekulere i om Arna Hamlander er synonymt med Arna Fahlstrøm som er kreditert i filmen. Hamlander var som nevnt i kapittel 4 i slekt med Johan Fahlstrøm, og den 22 år gamle Arna kan ha tatt navnet til sine berømte skuespillerslektinger ved filmdebuten. Jeg stilte derfor følgende spørsmål til Jørgen Ouren i Statistisk sentralbyrå: ”Hvor vanlig var kvinnenavnet Arna omkring 1900-1920 på Østlandet? Hvor stor var sannsynligheten for at to kvinner med dette fornavnet var involvert i samme filmproduksjon i dette tidsrommet?” Ouren svarte som følger: ”44 [med navn Arna] født i perioden 1890 til 1899 og 60 1900-1909. Totalen er ca 20000 i året, så prosenten blir lav. Et raskt kikk tilsier at hele landet er representert. [...] Sannsynligheten er ikke stor, men du kan neppe slutte noe av det. Husk at de usannsynlige tingene skjer hele tiden” (mail av 25. november 2011).

som skal ha applaudert heftig hver gang en lokal størrelse viste seg på lerretet. Et skår i gleden var at filmen fikk 16 års grense, og mange av ungene som hadde slåss for livet ved Djuptjerns bredd fikk dermed ikke anledning til å bivåne sin egen innsats på kinoen (Norstrøm 1968:16).<sup>195</sup> Den nasjonale mottakelsen av filmen var blandet. *Tidens Tegn*



Ill. 7.4: Kinoannonsen for *Farende Folk*, *Østlendingen* 23.november 1922

mente at *Farende Folk* var en ”eiendommelig blanding av herregaardsstil og bondemiljø som ikke virker ekte”, mens *Morgenbladet* mente filmen lyktes i å skape ”adskillig dramatisk liv og spænding” til tross for at handlingen hadde et novellistisk preg (referert i *Østlendingen* 15. november 1922). *Aftenposten* konkluderte på sin side med at ”det ligger ikke for nordmenn å lage film” (*Aftenposten* 15. november 1922). Imidlertid går det frem av kildematerialet

at *Farende folk* var en stor hendelse i Elverum, og at filmen spilte en viktig rolle for Elverumsfolkets opplevelse av aktiv deltakelse i en filmkultur.<sup>196</sup> Også dette var Hamlanders fortjeneste.

## Hammar og Elverum, drift og drøfting

Detaljer om selve kinodriften i Elverum, Hammar og Vang har vært vanskelig å oppdrive.<sup>197</sup> Kinodriften ved den private Vangs Biograf finnes det ingen spor etter. I Elverum er det først og fremst Norstrøms jubileumsberetning fra 1968 som nyanserer bildet. *Filmavisen* har videre en oversikt over kommunale kinoers bruttoinntekter i sitt årboknummer i 1925 hvor Hammar og Elverum omtales (*Filmavisen* mars 1925). Det er noe tilgjengelige kildemateriale etter den kommunale kinodriften på Hammar, og dette indikerer noen mulige tendenser i den kommunale driftsstrategien. For det første

<sup>195</sup> Framstillingen bygger også på opplysninger i Braaten et al 1995:86f, Folketellingen 1910, filmdatabasen hos medietilsynet (<http://film.medietilsynet.no/Filmdatabase?Id=11737a> lest 17. juli 2011). Filmene ble også klippet ned med følgende scener: III akt. Mjøltraavaren piskes = 3 meter IV akt. Piken viser Jean benet sitt = 2 meter tilsammen = 5 meter.

<sup>196</sup> Det kan også tenkes at filmen tjente et høyere mål, da den sympatiske framstillingen av taterne i *Farende folk* kan ha bidratt til en mer positiv holdning overfor taterfolket som var sterkt tilstede i Elverum. En av mellomtekstene var også skrevet på romani uten norsk oversettelse (Myrstad 1995:150).

<sup>197</sup> Fra Hammars kommunale arkiv har jeg fått utskrift av bystyre og formannskapsprotokoller, men det finnes ikke et eget arkiv for selve kinodriften. Kinoen selv har heller ikke et historisk arkiv, men hadde en kopi av utdrag av driftsregnskap inkludert besøkstall for høsten 1919 og våren 1920. For kinodriften i Vang finnes ingen spor i kildematerialet.

antyder materialet at kommunen ønsket å være en del av den nasjonale etableringen av et kommunalt kinoorganisatorisk fellesprosjekt. Kommunen ønsket tilslutning til A/S Kommunenes Filmcentral i 1920, og de garanterte for et driftslån til selskapet i 1924 (Hamar bystyres forhandlinger, saker 44/1920 og 11/1924). Senere, i 1926, bevilget kommunen også midler til ”dannelse av et norsk selskap med norske filmoptagelser” (op.cit. 63/1926). Planene for ytterligere et nytt kinobygg i 1925 vitner også om en offensiv tenkning som sannsynligvis var tuftet på erfaringene med Festivitetskinoen. Bruttoinntektene de siste seks månedene Perfekt var i drift høsten 1919 var 32 275, 50 kroner. Da Perfekt stengte og Festivitetskinoen overtok, økte bruttoinntekten i tiden 26. desember 1919 til 30. juni 1920 til hele 98 315,25 kroner, altså mer enn en tredobling.<sup>198</sup> Vi kan anta at bruttoinntektene ved Hamar kommunale kino dette året oversteg 200 000 kroner når også Aktuel tas med i betraktning.

Samtidig var 1920 et toppår for høykonjunkturen etter 1. verdenskrig, og for både Elverum og Oslo er 1920 framhevet som et kinomessig rekordår (Norstrøm 1968:7, *Aftenposten* 5. november 1925, OK 1951:93). I Elverum var bruttoinntekten på drøyt 100 000 kroner, en rekord som sto i hele 22 år (Norstrøm 1968:7). Kinoenes bruttoinntekter var påvirket av høykonjunkturen i 1920, og i Hamar bidro dessuten effekten av det nye kinolokalet til ytterligere å forsterke tendensen. En annen årsak til at 1920 ble framhevet som et driftsmessig toppår ved flere kinoer var den omstridte statlige luksusskatten. Skatten ble vedtatt dette året og slo inn i kinoregnskapene fra året etter. I de påfølgende årene sank kinoenes inntekter. I 1923 var inntekten i Hamar på 173 373 kroner, og året etter var den ytterligere redusert til 160 634 kroner. I Elverum var tilsvarende tall 76 082 kroner i 1923 og 75 729 kroner i 1924 (*Filmavisen*, mars 1925). Forskjellene i spilleinntekter står i noenlunde forhold til setekapasiteten på de to stedene. Elverum hadde én kino med 220 plasser, og Hamar hadde to med en samlet kapasitet på om lag 550 seter. Dette ga en brutto inntekt per sete på 315 kroner i Hamar i 1923, redusert til 292 kroner i 1924. I Elverum var inntjeningen 346 kroner i 1923, kun redusert til 344 kroner det påfølgende året.<sup>199</sup>

Hamar og Elverum hadde altså ulike prosesser, konfliktnivåer og begrunnelser som ledet opp til samme resultat, det kommunale kinoeierskapet. De ulike forhistoriene

<sup>198</sup> Tallene hentet fra utdrag av regnskapstall, juli 1920, kopi mottatt fra Hamar kino.

<sup>199</sup> Forskjellen kan skyldes at kapasiteten på Aktuel var dårligere utnyttet ved at den ikke hadde daglige visninger.

for det kommunale eierskapet later til å ha påvirket kinoenes strategier og markeringsbehov. Behovet for å markere et skille mellom det private og kommunale eierskapet synes være mer påtrengende i Hamar der konfliktnivået forut for overtakelsen var så vidt høyt. Markeringsbehovet, uttrykt gjennom ønsket om flere nye kinobygg, ble også forsterket av markedsandeler som den private nabokinoen i Vang tok. Dette ønsket kolliderte med en økonomisk krise som gikk utover investeringslyst og kommunalt handlingsrom, samtidig som kinoinntektene ble av ekstra stor viktighet i en sterkt presset kommunekasse. For Elverum kan vi slutte at det uten forutgående konflikter og med den samme kinoledelsen på plass, ikke var et like tydelig presserende behov for å skulle markere at det kommunale eierskapet medførte noen form for endring, tvert i mot. I Elverum ble det i stedet lagt vekt på kontinuitet i kinodriften.

Som jeg gjorde rede for i kapittel 1, finner vi to hovedtendenser innen forskning på den tidlige kinohistorien og kinoens rolle i det sosiale landskapet. Ifølge Miriam Hansen (1990, 1991) kunne kinoen tjene som en alternativ offentlighet, en sosial arena som hadde potensial for ny erfaring som trosset både høykulturens koder og massekulturell standardisering. På den andre siden står Waller (1995), Fuller (1996) og Allen (2001, 2006) som nyanserer Hansens framstilling ved å hevde at kinoens alternative potensial i beste fall gjaldt for enkelte grupper under spesielle omstendigheter. Den kulturelle erfaringen som kinobesøket representerte opererte oftere i forlengelsen av andre etablerte omgangs- og forlystelsesformer, hevder de.

På bakgrunn av det vi nå vet om de forskjellige forholdene i Elverum og Hamar, kan vi se dem i lys av disse to tendensene. Historien om Elverums kino under Hamlanders ledelse synes i stor grad å understøtte at kinoen ble introdusert og virket i tett forbindelse med stedets øvrige underholdningstilbud ledet av en sosial og kulturell elite. Kinoen i Elverum var kort og godt sosialt integrert. På Hamar var dette ikke tilfelle på samme måte. Både Perfekt og Aktuel ble etablert og drevet av utenbys selskaper, hvilket i seg selv peker i retning av en svakere forbindelse med det øvrige kultur- og underholdningstilbudet på stedet. Selv om begge kinoene etter hvert kom inn under eierskap av Gundersens mer strømlinjeformede kinokjeder, så manglet den lokale bestyreren Ansten Lie den elitære posisjon i lokalsamfunnet som Hamlander hadde i Elverum. Dette virket inn på muligheten for å gi kinoen legitimitet som en integrert del

av Hamars forlystelsesutbud. Arbeiderbevegelsen vokste seg kraftig i Hamar i årene etter 1900 og den var sterkt involvert i foreningslivet med sine alternative offentligheter.<sup>200</sup> Imidlertid var ikke kinovirksomhet en del av dette bildet før kommunal overtakelse av kinodriften ble et politisk tema, og fullbyrdet gjennom kinosjefen Knudsens påkalling av borgerplikten som kinobesøket nå var en del av. Forut for den kommunale overtakelsen var kinovirksomheten i Hamar verken forankret innenfor arbeiderbevegelsens motoffentlighet, eller integrert i en eksisterende kulturell og sosial erfaringshorisont under beskyttelse av et lokalt ledersjikt. Dette åpnet for angrep fra flere hold, og kan bidra til å forklare den høye temperaturen i moraloffensiven på Hamar.

### Kristiania/Oslo og konkurrenten i Aker



III. 7.5: Under fellesdriften ser vi en delvis felles markedsføring: kinoannonse i *Aftenposten*, 3. januar 1919.

I Elverum, Vang og Hamar var konsesjonsspørsmålet som beskrevet ovenfor avklart innen 1918. For Kristianias vedkommende tok det lengre tid. Årene 1919 til og med 1925 var en periode med felles drift mellom kommunen og de private kinoeierne. Perioden med den såkalte fellesdriften kan betraktes som en avviklingsperiode for de private kinoeierne. Ordningen skulle i utgangspunktet vare fram til 1922, men den ble forlenget til og med 1925. Fellesdriften innebar at de private eierne fikk fortsatt drive kinoene videre, men under oppsyn av et kinostyre som besto av tre representanter fra kommunen og to representanter fra de private kinoeierne.

Etter at driftsomsomkostninger, avgifter med videre var betalt, ble nettooverskuddet delt med 50 prosent til private eiere og 50 prosent til kommunen (OK 1951:51). Da

<sup>200</sup> Arbeiderpartiet fikk sin første bystyrerepresentant i Hamar i 1902, og i 1908 hadde Arbeiderpartiet bystyrets nest største gruppe. Men arbeiderbevegelsen rakk videre enn partitilhørigheten og besto av en rekke foreninger og politiske fraksjoner på venstresiden som de første årene var preget av innbyrdes konflikter (Lillevold 1948:352ff).

fellesdriften ble forlenget fra 1923 ble avtalen mellom kommunen og de private kinoeierne reforhandlet, og kommunens andel økte til 60 prosent av netto overskudd (Solum 2004:285). Det kommunale kinostyret besto ved opprettelsen i 1919 av advokat Gustav Heiberg som leder av styret, med advokat Arthur Skjelderup og ordfører Carl Jeppesen som øvrige kommunalt oppnevnte medlemmer. Kinoeierne var representert gjennom overrettssakfører Jens Christian Gundersen og direktør Halfdan Nobel Roede. I 1925 var Arthur Skjelderup blitt styreleder, Jeppesen var fremdeles med, men Heiberg var erstattet av Kristoffer Aamot.<sup>201</sup>

I begynnelsen av 1920-årene konsentreres eierinteressene bak hovedstadskinoene ytterligere, samtidig som de større kinokjedene som ble bygget opp på 1910-tallet smuldrer opp gjennom kommunal overtakelse ute i kommunene. 1920-tallet var preget av usikkerhet med tanke på kinodriftens videre skjebne. Små og mellomstore aktører la ned virksomheten eller ble kjøpt opp, og de store eierne vokste seg større. Det ble også inngått forpaktingsavtaler og utleie av kinolokalene hvilket gjør enkelte eierforhold mer uoversiktlige.

Jens Christian Gundersen og Andreas Kvinnsland var to svært sentrale aktører i hovedstadens kinobransje gjennom allianser og flere ulike aksjeselskaper i årene omkring 1910. Ved begynnelsen av fellesdriftens periode solgte Kvinnsland seg helt ut av kinodriften, og overlot sine kinoer til et ”konsortium” som ble forpaktet av Gundersen, men hvor muligvis også kommunen var representert. Kontrakten ble undertegnet 6. februar 1919, og kjøpesummen var 250 000 kroner.<sup>202</sup> Det tidligere så stolte Norsk kinematograf AS, som i perioden 1906 til 1919 eide kinoer spredt over store deler av det sydlige Norge, satt i 1919 igjen med tre: Piccadilly, Scala og Regina, alle i Kristiania. Fra 1921 ble disse drevet av filmleiebyråer; Norsk Filmsbyrå AS drev Scala og Regina, mens Specialfilms AS drev Piccadilly.<sup>203</sup> Imidlertid hadde Gundersen latt oppføre flere nye kinoer finansiert gjennom separate aksjeselskaper i årene etter 1913, og totalt administrerte han sju av byens kinoer i 1925 (*Aftenposten* 5. november 1925).

---

<sup>201</sup> Styresammensetningen er basert på kinematografstyrets protokoller, Oslo byarkiv.

<sup>202</sup> Gundersen-arkivet, protokoll AS Boulevardteatret 1922, side 416f. En mulig årsak til salget var Kvinnslands kapitalbehov knyttet til investeringer i det nyoppførte operahuset Opera Comique, som ble oppført på Cordials tidligere tomt.

<sup>203</sup> Gundersen-arkivet, protokoll NK AS16-1-1911, side 474.

En annen sentral aktør bygde seg opp på kinofronten i samme tidsrom. Halfdan Nobel Roede (1877-1963) etablerte kinoen Kosmorama kinematograf i Stortingsgaten 4 i 1911. Etter at Nobel Roede oppga satsningen på spillefilmproduksjon gikk han over til en mer horisontalt integrert satsning på kinodrift, men han fortsatte også med en omfangsrik filmdistribusjon. Han åpnet i 1914 den nye kinoen i Karl Johansgate 41, Paladsteateret. I 1917 gikk han sammen med flere interessenter og overtok eierskapet i AS Tivoli. Med overtakelsen av Cirkus Verdensteater og opprettelsen av en ny kino inne på Tivolis område, nemlig Rådhusbiografen i Tivolis gamle Festivitetsbygning, rådet selskapet over en samlet setekapasitet på 2989 seter (*Dagbladet* 17. november 1922). I 1925 var han Oslos nest største kinoaktør etter Jens Chr. Gundersen, med ansvar for fire kinoer som i antall seter sto for omtrent en tredjedel av byens samlede tilbud.

Olaf K. Bjerke, pioneren bak blant andre Cordial kinematograf, var i 1925 flyttet tilbake til Voss hvor han skal ha arbeidet som drosjesjåfør og aktualitetsfilmprodusent (Ekestrand 1973). Cordial ble nedlagt og revet for å gi plass til Kvinnslands Opera Comique i 1917, men familiens andre kino Kronen var i fortsatt drift. Opprinnelig var Kronen lokalisert i Brugata 8. Driften ble flyttet til Storgata i 1919 etter vedtak i det nyetablerte kinostyret.<sup>204</sup> »Fru Thora Bjerke» er oppført som eier/bestyrer av kinoen i styreprotokollene. Hun var svigerdatter av etablereren og sannsynligvis byens eneste kvinnelige kinobestyrer.

Også Gladtvet-familien trakk seg gradvis ut av kinodriften i perioden 1919 til 1921. 1919 var siste driftsår for Kristiania kinematografteater, og i 1921 ble også Folkekinematografen avviklet etter avtale med det kommunale kinostyret.<sup>205</sup> Hans Henrik Berg-Jæger og hans Bio-Kino ble litt etter litt avviklet, og i løpet av 1926 later det til at han var ute av kinobransjen.<sup>206</sup> Sønnen Gustav hadde allerede fra 1916 skaffet seg et ben innenfor den voksende floraen av filmblader, og i 1919 etablerte han bladet *Filmen og Vi*, som ble et ledende filmblad fram til det ble nedlagt i 1932. Gustav Lund og hans Bio-film kompani hang fortsatt med. Lund sto også bak opprettelsen av et av Norges første filmblad; *Norsk Kinematograf-Tidende. Organ for filmindustrien og*

<sup>204</sup> Styreprotokoll 11. desember 1918 og 17. januar 1919, Oslo kinematografer, Oslo byarkiv

<sup>205</sup> Styreprotokoll 9. desember 1918 og sak 33/11. oktober 1921, Oslo kinematografer, Oslo byarkiv

<sup>206</sup> I 1912 ble det etablert en filial av selskapet i Bergen med samme formål som for driften i Kristiania; nemlig å skape et marked for kvalitetsfilm. Biokino i Bergen ble lagt ned etter få måneders drift (Karlsen 1994:51).



*Kinematograferne i Norge* i 1915, for øvrig med den forannevnte Berg-Jæger som redaktør fra 1916. Det antydes i enkelte kilder at Lund også var inne på eiersiden i selskapet Kino-Palæet AS. Dette aksjeselskapet var anlagt etter Gundersens mønster, og sto bak etableringen av Kino-Palæet i Aker som åpnet i august 1924. De samme eierinteressene var også involvert i Rosendal teater i Strinda kommune like ved Trondheims bygrense (*Filmavisen* 1. september 1924, Disen 1997).<sup>207</sup> En fullstendig aksjonæroversikt har ikke vært mulig å finne, men de fire aksjonærene som synes



Ill 7.6: Operatøren (øverst) og projektionisten, tegning som viser strømlinjeforming i bransjekompetansen, *Filmavisen* januar 1923:30.

å representere selskapets ledelse går inn i samme mønster som "den typiske kinoeieren" som ble beskrevet i kapittel 4. Karl Hals-Olsen (1884-1949) var direktør for pianofabrikanten Brødrene Hals. Disponent Arnfinn Heje (1887-1958) var direktør i Agra Margarinfabrikk og besatt en rekke tillitsverv i nærings- og kulturinstitusjoner. Heje var også vinner av gullmedalje i seiling i sommer-OL i 1912.<sup>208</sup> Svein Krogh (1892-1960) var direktør for A. I. Kroghs instrumentmakerforretning.<sup>209</sup> Den siste aksjonæren jeg har funnet var høyesterettsadvokat Ernst Wilhelm Hilditch (1868-1942). I tillegg kan det tyde på at Metro-Goldwyn var inne på eiersiden, lik

situasjonen var ved Rosendal Teater i Trondheim.<sup>210</sup> Dette eierskapet var i første rekke representert gjennom Sverre Dulin (1899-1959). Han var både kinobestyrer ved Kino-Palæet og direktør for MGMs norske filial. Dulin uttalte til *Filmavisen* før åpningen av kinoen at man egentlig hadde ønsket å oppføre en kino Karl Johan eller ved Klingenberg, men at konsesjonsbetingelsene var mer gunstige og langsiktige i Aker.

<sup>207</sup> Jf. styreprotokoller i 1924/1925, Oslo byarkiv; Oslo kinematografer, *Aftenposten* 18.januar 1934.

<sup>208</sup> Nekrolog i *Aftenposten* 31. januar 1958. Agra er fremdeles et av nordens største selskaper innen næringsmiddel industrien. Se [www.agra.no](http://www.agra.no) [sist besøkt 11.mai 2012]

<sup>209</sup> A.J. Krogh var en av byens mest velrenommerte instrumentmakere med Krigskolen, ingeniørvesenet, underoffiserskolen og Rikshospitalet som faste kunder (*Aftenposten* 21.februar 1992) Han var for øvrig bror av operasangeren Erling Krogh (1888-1968) og kunstløperen Andreas Jens Krogh (1892-1964) som vant OL-gull i kunstløp i 1920 (*Aftenposten* 21. januar 1994).

<sup>210</sup> Jf. styreprotokoller i 1924/1925, Oslo byarkiv; Oslo kinematografer

Derfor ble kinoen anlagt på Majorstuen, like utenfor bygrensen (*Filmavisen* 1. september 1924). Vi kan igjen se tydelige paralleller til Lies kinosatsing i Vang.

### *Kinolokalene*

Ved inngangen til 1925 fantes 18 kinoer i Oslo med til sammen 9355 plasser.<sup>211</sup> En sammenligning av adressene til de ulike kinolokalene i henholdsvis 1910 og 1925, viser at kun fire av kinolokalene fra 1910 var i bruk femten år senere. I realiteten var det tre, da lokalet på Olaf Ryes plass 11 som i 1910 huset Grünerløkkens kinematograf, ble revet. Gustav Lund oppførte et nybygg på samme adresse, Parkteateret, som åpnet dørene for publikum i 1918. I Stortingsgaten 12 lå byens første faste kino, Kinematografteateret, men nå under navnet Piccadilly. Stortingsgaten 10 huset i 1910 National kinematograf, men denne ble ombygd og åpnet 26. desember 1913 under navnet Boulevard teater. Storgaten 26 huset i 1910 Olympia kinematograf, men i 1925 hadde Kronen overtatt lokalet. Det foregikk altså en tilnærmet total utskifting av lokalene i denne femtenårsperioden. Både årene før fellesdriften, og under fellesdriftens periode var spørsmålet om egnede lokaler på dagsorden.<sup>212</sup> Flere ganger forsøkte Norsk kinematograf AS å komme ut av leieforholdene i Stortingsgaten 12, både på grunn av stadig økende leiepriser hvor de i tillegg måtte gi fra seg deler av arealet, men også fordi selve kinolokalet ikke lenger tilfredstilte tidens krav. Imidlertid var det vanskelig å finne et nytt.<sup>213</sup> Bulls kinematograf, som åpnet som byens tredje kino, flyttet i 1908 fra Akersgaten 16 til Karl Johans gate 33. I 1914 flyttet kinoen igjen, denne gangen til Turnhallen i St. Olavs gate 25 hvor den fikk navnet Turnhallen Verdensteater.

Grunden til, at driften iaar er gået med tap, er for en del mindre søgning, - men vesentlig, at konkurransen vedaf de store nybyggede Lokaler ødelægger Driftens Lønsomhed for de små Theatre. Vor bedste Kinematograf – Bulls Kinematograf, blev

---

<sup>211</sup> Setekapasiteten er beregnet utfra tall funnet i *Filmavisen* nr 6/1925: 20.

<sup>212</sup> I løpet av 1925 ble fire av disse kinoene stengt; Piccadilly, Bio-Kino, Kosmorama og Kronen på grunn av at de var "dårlige og slett utstyrte". (OK 1951:93, styreprotokoller Oslo kinematografer, sak 1./ 18.desember 1925) Avisannonser viser imidlertid at Bio-Kino viste film også utover 1926. Det er derfor mer sannsynlig at avviklingen foregikk gradvis.

<sup>213</sup> Gundersenarkivet, Protokoll merket NKS AS 16.1.1911, side 430, utdatert brev til husleienemden.

før nytaar opsagt til indflyttelse 1ste januar 1914 og flyttedes til Turnhallen midlertidig, indtil andet Lokale kan fæes bygget.<sup>214</sup>

Kinodriften i Turnhallen ble da også lagt ned noen år senere, da eierne fikk fullført flere nybygg. Sitatet forteller imidlertid også om hvordan selve kinolokalet var et sentralt element i publikums preferanser, på den måten at de eldre og etablerte kinoene merkbart tapte besøksmessig terreng etter hvert som de nye kinolokalene ble tatt i bruk.

Å skaffe tidsmessige, egnede kinolokaler opptok også det kommunale kinematografstyret, viser protokollene fra kinostyrets møter. I de sju årene som fellesdriften varte stengte åtte kinoer og kun to nye åpnet. Westend teater var først ute i den nybygde Handelsbygningen i Drammensveien 20, og åpnet 14. mai 1920.<sup>215</sup> Planleggingen av den neste kinoen, Rosenborg teater i Bogstadveien 12, startet allerede på et av Kinematografstyret første møter, den 17. januar 1919.<sup>216</sup> Rosenborg åpnet den 11. februar 1921 (*Tidens tegn* 11.februar 1921). Kommunens to første kinoer ble forpaktet av Jens Christian Gundersen, som på denne måten kom i god posisjon for å sikre seg stillingen som Oslos første kommunale kinodirektør. I tillegg ble Frogner kino, det første nyoppførte spesialbygg for kinodrift som kommunen hadde ansvar for, prosjektert i fellesdriftens periode. Frogner kino åpnet 27. februar 1926.<sup>217</sup>

### *Økonomisk nedgang, usikkerhet og stagnasjon*

De vanskelige tidene slo også inn i hovedstaden. I et intervju med *Aftenposten* fremhevet Jens Chr. Gundersen 1920 som et toppår også i Oslo, mens 1925 var et foreløpig lavmål: ”Dertil bidrar meget den varme sommer” (*Aftenposten* 5.november

---

<sup>214</sup> Gundersenarkivet, Protokoll merket NKS AS 16.1.1911, side 221, brev datert 27.februar 1915

<sup>215</sup> Åpningsannonse i *Aftenposten* 14.mai 1920

<sup>216</sup> Oslo kinematografer, styreprotokoller boks 1, Oslo byarkiv. Dette er antakelig årsaken til at flere har slått fast at Rosenborg var den første kommunalt drevne kinoen i Oslo. Se for eksempel OK 1951:54.

<sup>217</sup> Videre viser styreprotokollene av planleggingen av Soria Moria, som i protokollene omtales som Torshaug kinematograf, var i gang i 1925. Denne kinoen åpnet i 1928. En kino på ”bestefartomten” omtales også, dette blir ni år senere Saga kino.

**Fig.7.1: Oversikt over kinoer i Oslo/Aker ved inngangen til 1925<sup>218</sup>**

Adresse	Navn	Antall seter	Eier/bestyrer
Bogstadvn 12	<i>Rosenborg teater</i>	540	Oslo kommune v/ Jens Chr Gundersen
Bogstadvn 75	<i>Kino-Palæet</i>	750	Kino Palæet AS/ v/ Sverre Dulin
Drammensvn 20	<i>Westend teater</i>	250	Oslo kommune v/ Jens Chr Gundersen
Grønland 25	<i>Grønland Verdensteater</i>	400	"Konsortium"/ kommune v/ Jens Chr Gundersen
Karl Johansgt 35	<i>Victoria Teater</i>	494	Victoria AS v/ Jens Chr Gundersen
Karl Johansgt 39	<i>Carl Johan-teateret</i>	450	Carl-Johan teatret AS v/ Jens Chr Gundersen
Karl Johansgt 41	<i>Paladsteateret*</i>	622	International Films AS v/Halvdan Nobel Roede
Nordregt 18B	<i>Regina Teater</i>	471	Norsk Kinematograf AS/Norsk filmbyreau AS
Olav Ryespl 11	<i>Parkteateret</i>	520	Bio-film kompani, direktør Gustav Lund
Storgt 25	<i>Scala teater</i>	458	Norsk Kinematograf AS/Norsk filmbyreau AS
Storgt 26	<i>Kronen</i>	164	Fru Thora Bjerke (stengt i 1925)
Stortingsgt 10	<i>Boulevard-teateret</i>	400	"Konsortium"/ kommune v/ Jens Chr Gundersen
Stortingsgt 12	<i>Piccadilly</i>	150	Norsk Kinematograf AS/AS Specialfilms (stengt i april 1925)
Stortingsgt 14	<i>Bio-Kino</i>	200	Hans-Henrik Berg Jæger (stengt i 1926)
Stortingsgt 20	<i>Cirkus Verdensteater</i>	1596	International Films AS v/Halvdan Nobel Roede
Stortingsgt 20	<i>Rådhusbiografen</i>	569	International Films AS v/Halvdan Nobel Roede
Stortingsgt 4	<i>Kosmorama Kinematografen</i>	342	International Films AS v/Halvdan Nobel Roede (stengt i 1925)
Torggt 9	<i>Admiral Palads</i>	979	"Konsortium"/ kommune v/ Jens Chr Gundersen

1925). Toppåret 1920 viste en bruttoinntekt for hovedstadens kinoer på 8, 144 millioner kroner, men i 1925 var dette tallet nesten halvert til 4, 431 millioner (OK 1951:93). Den økonomiske situasjonen gjenspeiles i kinostyrets protokoller så vel som i Gundersens korrespondanse. I desember 1924 ble det vedtatt å legge ned de to eldste kinoene Piccadilly og Kosmorama som begge gikk med tap. I juni 1925 ble regnskapet for årets første fem måneder lagt frem, men mange kinoer viste fremdeles røde tall. ”Man blev enige om at søke utgiftene redusert, spesielt utgiftene til musikk” het det i styrereferatet.<sup>219</sup> Den 20. mai hadde Gundersen skrevet til kapellmesteren ved

<sup>218</sup> Opplysninger hentet fra Adressebok for Oslo 1925, *Filmavisen* nr 6/1925:20, samt kopibok og styreprotokoller Oslo kinematografer, Oslo byarkiv. Tabellen kan sammenholdes med figur 9.1. for ytterligere opplysninger.

<sup>219</sup> Oslo kinematografer, styreprotokoller møte 18.desember 1924, 25.juni 1925.

Boulevardteateret: ”jeg [anmoder] Dem herved godhetsfuldt om at opsi de to av orkesteret, som spiller 2den violin og bass”.<sup>220</sup> De økonomiske nedgangstidene gikk hardt ut over hele kinopersonalet, som allerede i 1922 hadde redusert lønningene med 15 til 20 prosent.<sup>221</sup> Likevel må den totale kinodriften ha båret relativt store frukter. I mai 1922 ble det bevilget drøyt 1,3 millioner kroner av kinooverskuddet til kulturelle formål (*Aftenposten* 19.mai 1922).<sup>222</sup> Tre år senere var beløpet mer enn halvert i takt med nedgangen i bruttoinntektene, men likevel ble det bevilget drøyt 604 000 kroner til kulturelle tiltak i 1925 (*Aftenposten* 8. juni 1925).<sup>223</sup> Kommunens totale nettoinntekt skal i 1924 ha vært på drøyt 1,3 millioner kroner (*Filmavisen* mars 1925). Resultatet for 1925 viste en ytterligere halvering: Bare 300 000 kroner ble delt ut til kulturelle formål i hovedstaden av et totalt overskudd på om lag 439 000 (*Aftenposten* 22. april 1926).<sup>224</sup>

Kinoens funksjon som økonomisk ”melkeku” kan også illustreres ved at offentlige avgifter i 1924 utgjorde 43 prosent av driftsutgiftene ved hovedstadskinoene.<sup>225</sup> Sammenligner vi de ulike kinoenes spilleinntekter og detaljer i driften framkommer noen interessante forskjeller. For eksempel har vi sett av Kosmorama og Piccadilly var to ”problemkinoer” som i 1924 ble besluttet nedlagt på grunn av manglende lønnsomhet. Om vi beregner innspilte kroner per sete ligger imidlertid Piccadilly nesten på topp i hovedstaden med 726 kroner, hvilket er nesten 200 over gjennomsnittet (se Fig 7.2 og 7.3). Kosmorama tjente til sammenligning 334 kroner per sete. At driften likevel ikke var lønnsom må skyldes at kinoene var blant de minste i byen uten at driftsutgiftene var tilsvarende reduserbare. Tallene er imidlertid interessante med tanke på kinodriften i småkommunene Hamar og Elverum. En sammenstilling av figurene 7.2 og 7.3 viser store forskjeller mellom kommunene. Selv de minste og mest ulønnsomme kinoene i hovedstaden har bedre resultater enn tilfellet er for Hamar og Elverum. I hovedstaden hadde kinoenes kapasitet et potensial for bedre utnyttelse ved at det i snitt

---

<sup>220</sup>Gundersen-arkivet, Protokoll Boulevardteatret 1922, brev datert 20.mai 1925.

<sup>221</sup>Gundersen-arkivet, Protokoll Boulevardteatret 1922, brev datert 9.mai 1922

<sup>222</sup>Bystyrets tildeling var fordelt med 700' til Vigelands atelier, 400' til Folketheatret, 100' hver til konserthus og vitenskapelige formål samt 49' til ny paviljong i Birkelunden. Et forslag om å gi 750' til Nansenkomiteen for å avhjelpe hungersnøden i Russland vakte stor debatt, men nådde ikke opp.

<sup>223</sup>I 1925 var fordelingen 200' til Vigelandsfontenen, 150' til Filharmonisk selskab, 100' fordelt på Folkemuseet og Norsk sjøfartsmuseum, 100' til Videnskabsakademiet og 4,2' til arbeidsstipender i Unge kunstneres samfund.

<sup>224</sup>1,3 millioner i 1925 tilsvarer mer enn 28 millioner i dagens kroneverdi, tilsvarende er 300' lik drøyt seks millioner i dag.

<sup>225</sup>1,3 millioner kroner fordelt på 500' i luksusskatt, 750' i politiavgift og 50' i pensjonsfond. De totale driftsutgiftene var på drøyt 3 millioner kroner (*Aftenposten* 26.februar 1925).

var færre kinoseter per innbygger, hvilket medfører et generelt høyere belegg. Samtidig ser vi at Hamar og Elverums befolkning gjennomsnittlig la igjen flere kinokroner per innbygger enn hva tilfellet var i hovedstaden.

Årene med fellesdrift i hovedstaden kan sies å ha vært preget av en usikkerhet med tanke på eierskapets videre fremtid. Den endelige beslutningen om kommunalisering ble tatt først i Oslo bystyres møte 10. september 1925, om lag 15 år etter at Kristiania sedelighetsforening første gang reiste forslaget om kommunal kinodrift.<sup>226</sup> Samme dag hadde det nye kinostyret sitt første møte. Nå styrket kommunen sin representasjon med advokat Henrik Bergh som kom inn i styret sammen med journalist Rachel Grepp (OK 1951:57). Halfdan Nobel Roede og Jens Chr. Gundersen representerte de private kinoeierne i kinematografstyret gjennom hele perioden med fellesdrift.<sup>227</sup> Jens Chr. Gundersen ble ansatt som den kommunale kinoens første direktør på kinostyrets møte 27. oktober.<sup>228</sup>

Et resultat av denne langvarig uavklarte eierskapssituasjonen later til å være at de mindre selskapene forsvant. Kun de største aktørene tok risikoen ved å bli værende i bransjen. Samtidig vet vi fra andre bransjer at det særlig var små foretak som led under de vanskelige økonomiske årene i første halvdel av 1920-tallet, og dette kan også ha betydning for at de minste familieforetakene var spesielt sårbare. De største kinoaktørene sto til ansvar for mektige aksjonærer som ville beskytte sine økonomiske interesser. Vi må anta at aksjonærenes investeringslyst stagnerte under kinoeierskapets usikre framtid, noe som underbygges av de nedslitte og lite tidsmessige kinolokalene som stadig var til bekymring for kinobestyrere, -direktører og det kommunale kinostyret.

Samtidig som utviklingen av hovedstadens kinoer stagnerte, så private interessenter muligheter andre steder. At Kino-Palæet ble lokalisert i Aker var, som tidligere nevnt, et resultat av usikkerheten knyttet til eierskapssituasjonen i Oslo. Det kommunale kinostyrets mottrekk var å innføre en blokade Kino-Palæet. Tidlig i 1925 var blokaden organisert slik at filmer som ble vist på Kino-Palæet først, ikke ble satt

---

<sup>226</sup> Oslo kommune, sak 14/1925. Se også Solum 2004: 289-298.

<sup>227</sup> Kinostyrets møteprotokoll møte 10. september 1925

<sup>228</sup> Kinostyrets møteprotokoll, sak 2/27. oktober 1925

**Fig 7.2: Kinoenes bruttoinntekter 1924<sup>229</sup>**

Kinoer i Kristiania	Antall seter	Bruttoinntekt
<i>Rosenborg teater</i>	540	478 000
<i>Westend teater</i>	250	222 852
<i>Grønland Verdensteater</i>	400	140 641
<i>Victoria Teater</i>	494	551 144
<i>Carl Johan-teateret</i>	450	407 580
<i>Paladsteateret</i>	622	420 003
<i>Regina Teater</i>	471	153 661
<i>Parkteateret</i>	520	277 847
<i>Scala teater</i>	458	179 179
<i>Kronen</i>	164	67 286
<i>Boulevard-teateret</i>	400	302 557
<i>Piccadilly</i>	150	108 882
<i>Bio-Kino</i>	200	153 707
<i>Cirkus Verdensteater</i>	1596	885 169
<i>Rådhusbiografen</i>	569	306 663
<i>Kosmorama Kinematografen</i>	342	114 278
<i>Admiral Palads</i>	979	652 003
Kinoer i Hamar	Seter	Bruttoinntekt
<i>Festivitetskinoen</i>	300	160 634
<i>Aktuel</i>	250	
Kino i Elverum		
<i>Biografen</i>	220	75 729

**Fig 7.3: Kinoenes driftsgrunnlag 1924<sup>230</sup>**

Sted	Setekapasitet	Samlet bruttoinntekt	Innspilte kr pr sete	Innbyggere pr sete (folketall i 1920)	Innspilte kr pr innbygger
<i>Kristiania</i>	9533	5 331 780	559,3	27,1 (258 483)	20,6
<i>Hamar</i>	550	160 634	292	11,2 (6 406)	26,1
<i>Elverum</i>	220	75 729	344,2	14,2 (3 126)	24,3

<sup>229</sup> Tallene i denne tabellen er hentet fra *Filmavisen* mars 1925 og *Aftenposten* 26. februar 1925. I tillegg kommer en kino i Bøndernes Hus i Kristiania som kun var i drift i to måneder, hvilket ga en spilleinntekt på 43 030 kroner.

<sup>230</sup> Tall utregnet på bakgrunn av opplysninger i *Filmavisen* mars 1925 og *Aftenposten* 26. februar 1925, samt folketall hentet fra Statistisk sentralbyrå. For Elverum er det bare tatt utgangspunkt i folketallet i sentrum, Leiret, som hovedsakelig utgjorde Biografens publikumsgrunnlag. Det er ikke funnet tall for de private virksomhetene i Aker og Vang.

opp ved kinoer som inngikk i fellesdriften.<sup>231</sup> Slik forsøkte Oslo å presse ut konkurrenten i Aker. Blokaden fungerte antakelig ikke etter hensikten og utover våren ble det gjort unntak på enkeltfilmer og inngått avtaler om samkjøring, det vil si at noen filmer fikk felles premiere på Kino-Palæet og ved utvalgte Oslo-kinoer.<sup>232</sup> I september ble blokaden helt opphevet.<sup>233</sup>

## Transnasjonale nettverk i kinobransjen

Selve filmen som et internasjonalt medium som bærer av en felles moderne mentalitet ble omtalt tidligere i avhandlingen. Distribusjonsforhold i Norge eller med norske aktører i utlandet er beskrevet av blant andre Iversen (1999, 2007) og Disen (1997), men det bør likevel påpekes at det er rom for mer forskning på dette området. Filmdistribusjonen ble holdt oppe av løse og dels skiftende nettverk av transnasjonal karakter.<sup>234</sup> Siden filmdistribusjonen var tett forbundet med kinodriften i årene forut for kommunaliseringen, var også kinobransjen gjennomsyret av transnasjonale nettverk. Dette er forhold som ikke berøres i den nasjonale kinohistoriefremstillingen, noe som kan skyldes at den kommunale institusjonshistorien i stor grad har fått dominere disse beretningene. Som vi så i kapittel 2 ble kinematografforestillinger introdusert i norsk offentlighet av tyske og franske gjestende varitéartister og russiske sirkusartister. I kapittel 4 ble det påpekt at de tidlige faste kinematograflokale i hovedstaden så vel som i Hamar ble etablert av svenske interessenter. At enkelte utenlandske aktører opererte innenfor det norske kinolandskapet er kjent fra tidligere, og Disen nevner også at Kvinnsland en kort periode omkring 1907 etablerte to kinoer i England (1997:33). Dette er imidlertid på langt nær dekkende for hvordan kinodriften synes å operere uavhengig av landegrensene. Jeg vil her nøye meg med å løfte fram noen eksempler fra hovedstadens to største kinoaktører som illustrerer hvordan kinodriften foregikk på tvers av nasjonale grenser. Mitt formål har vært å undersøke kinobransjens *nasjonale*

---

<sup>231</sup> Kinostyrets møteprotokoll sak 5/9. februar 1925

<sup>232</sup> Kinostyrets møteprotokoll sak 7/27. mai og sak 2/28. august 1925

<sup>233</sup> Kinostyrets møteprotokoll sak 2/3. september 1925

<sup>234</sup> Transnasjonale aktiviteter kan defineres som "those that take place on a recurrent basis across national borders and that require a regular and significant commitment of time by participants" (Portes et al. 1999: 464). For å skille begrepet transnasjonalisme fra globaliseringsbegrepet forklares transnasjonale prosesser som sosiale relasjoner som er forankret i én eller flere nasjonalstater, samtidig som de overgår dem. Nasjonalstatene som viktige aktører, til tross for at mange aktiviteter foregår på tvers av dem, er ifølge Smith den mest sentrale differansen mellom en transnasjonal diskurs og en globaliseringsdiskurs (Smith 2001). Jeg bruker begrepet transnasjonale nettverk i tråd med Faists beskrivelse av disse som svakt forankrede nettverk, men som vedvarer over tid (Faist 1999).



karakter før og etter kommunaliseringen av eierskapet, og følgelig har ikke det transnasjonale perspektivet vært påtrengende under kildesøk og datainnsamling. Det jeg likevel har funnet indikerer at dette er et område som behøver ytterligere forskning.

Ovenfor omtalte jeg stagnasjonen i kinobransjen i hovedstaden under fellesdriften som følge av usikkerhet knyttet til kinoeierskapet disse årene. Et faktum som bekrefter at stagnasjonen ikke kan lastes den generelle lavkonjunkturen i perioden etter 1920, er at aksjonærene i Gundersens selskaper allerede i 1915 ytret uro på bakgrunn av kinoeierskapets framtidsutsikter. I en redegjørelse om driften av Norsk kinematograf AS, skriver Gundersen følgende:

Aksjonærene inngikk 5te Mai 1915 en forpagningskontrakt med Fr. Skaarup, Kjøbenhavn, Konsul Drecher, Aarhus, Konsul M. Blikstad, Lysaker, og overrettsagfører J. Chr. Gundersen, Christiania, hvorefter aksjonærenes utbytte settes til kr. 12.500 pr aar. Grunden til denne ordning var at aksjonærene ikke ønsket at overta risikoen ved anlæg av nye lokaler.<sup>235</sup>

De private kinoeierne investeringer i kostbare kinolokaler lå til grunn for ønsket om å forlenge de private "fredningstid" fra to til fem år da kinoloven ble behandlet i 1913. Forslaget vant ikke gehør, og vi ser altså her hvordan de mektige aksjonærene i Gundersens selskaper trakk seg tilbake. Dette betyr også at det var danske interessenter, sammen med Blikstad og Gundersen som finansierte oppføringen av de spesialbygde kinoene Regina (1916) og Scala (1918). I 1915 forelå også store planer om å samle alle Gundersens selskaper i et større konsern. Den 10. mars skrev Gundersen en grundig redegjørelse om planene til en av sine største aksjonærer og "direktionsmedlem" konsul Magnus Blikstad:

Forslaget fra de danske medinteressenter om at træde ind i et selskab, der omfatter de fleste af vore Kinematografer, går i korthed du på følgende:

Aktiekapitalen skal være kr 200 000,- og dette beløb skal anvendes til udløsning af følgende selskabers aktier:

1) A/S Victoria – Victoria theatret		Sandsynlig indløsning:
1 kinematograftheater	Kapital: 36 000,-	25 000,-
2) 2 Kinematografer i Horten, der kjøbes av Norsk Biograf AS for	Kr 7 000,-	Kr. 7 000,-

<sup>235</sup> Gundersen-arkivet, protokoll NK AS16-1-1911, side 473.

3) AS Biograf, 4 kinematografer i Moss, Kristiansund, Hamar og Arendal	Kr 50 000,-	Kr 27 500,-
4) Norsk kinematograf AS, <u>9 kinematografer</u> [...] De nytegnede aktier til omkring pari, de gamle til 55% [...]	Kr 100 000,-	Kr 60 000,-
5) <u>AS National kinematograf</u> , der sikkert har en gjæld af <u>3 kinematografer</u> , Logen og Central, Bergen, Turhallen, Chr.sand	Kr 50 000,-	Kr 35 000,- 2 500,-
6) Norsk Films AS Dette selskabet har tidligere afkastet 25%, nu 55%, tilsammen 80% [...] <sup>236</sup>	Kr 55 000,-	Kr 30 250,-

Hvem de ”danske medinteressenter” var, gikk ikke Gundersen nærmere inn på i dette brevet. Det må imidlertid anses som svært sannsynlig at det igjen var snakk om Skaarup og Drecher.<sup>237</sup> Om dette selskapet ble realisert i henhold til forslaget fra Gundersen, eller om den omtalte forpaktingsavtalen var en mindre omfattende løsning vites ikke. Imidlertid var den omtalte Skaarup og Gundersen gamle forretningspartnere. Frede Skaarup (1881-1942) er i norske kilder først og fremst omtalt i forbindelse med etableringen av filmdistributøren Fotoramas Kristiania-filial i 1910 hvor også Martin P. Drescher (1869-1944) var involvert (Disen 1997:56).<sup>238</sup> Skaarup kom inn i filmbransjen som direktør i Fotorama i 1908, omtrent på samme tid som Gundersen involverte seg i Kristianias kinodrift. Da Fotorama åpnet Løvebiografen i København i 1910 var Gundersen en av aksjonærene (Iversen 2001:105). Skaarup hadde på sin side en større aksjepost i Gundersens National Kinematograf kompani A/S. Gundersen sto også i spissen for et norsk konsortium som kjøpte seg inn i Scala i København, et forlystelsessenter som inneholdt varieté, kabaret og kinematograf (*Aftenposten* 17. august 1912). Ifølge *Aftenposten* hadde Gundersens selskap National Kinematograf da leid et eget lokale og drev kino i København (ibid.). Skaarup hadde ved siden av direktørposten i Fotorama markert seg som en vellykket filmprodusent med blant annet

<sup>236</sup> Gundersen-arkivet, Protokoll Norsk kinematograf AS 16-1-1911, side 223, 224

<sup>237</sup> Det kan ha vært Frede Skaarup som vi vet satt med en større aksjepost i National Kinematograf kompani A/S.

<sup>238</sup> Drescher bodde i Århus, og var forretningsmann, Høyre-politiker og konsul. I biografien fremheves det at ” Et særligt kapitel i [hans] liv var filmen. Han var med fra første færd, dels i Fotorama, dels i Nordisk Film Kompagni. 1908 var han blevet russisk vicekonsul; men dette hverv frasagde han sig i 1923 efter revolutionen i Russland”. [http://www.aarhus.dk/da/politik/Byraadet/Byens-raad-dengang/Byraadsdatabase/Byraadsmedlemmer/D/Martin-Peter-Drescher.aspx sist besøkt 2.mai 2012]

*Den hvide slavehandel* (1910) og *Den sorte drøm* (1911), sistnevnte med Asta Nielsen i hovedrollen, hvilket brakte ham til direktørstolen i Nordisk Film i 1911. Allerede i 1912 forlot han denne jobben for å lede Scala-komplekset. Navnelikheten mellom Scala i Kristiania som åpner i 1918 er dermed ikke tilfeldig, men viser til felles eierskap. Det samme gjelder Regina teater. I 1916 åpnet kinoen på Grünerløkka ved dette navn, og i 1920 åpnet Regina-komplekset i Århus, et bygg som rommet både hotell, restaurant, forretninger og kinoen Regina teater. Skaarup og Drescher sto bak satsingen, men om Gundersen og Blikstad var involvert vet vi ikke.<sup>239</sup>

Navnelikhet har også gitt grunnlag for spekulasjoner om Nobel Roedes danske forbindelser (Siggerud 2007:33, note 43). Hans to kinoer Kosmorama (1911) og Paladsteateret (1914) deler navn med Constantin Philipsens kinoer i København fra henholdsvis 1904 og 1912. I kildematerialet har det ikke vært mulig å konstatere en slik forbindelse, men det kan alternativt tenkes en forbindelse til en annen danske, Søren Nielsen (1853-1922). Nielsen etablerte i 1905 sin første kino Biorama i 1905, og i 1909 startet han et distribusjonsselskap ved samme navn. Innen 1913 hadde Nielsen opprettet Biorama-filial i Kristiania (Disen 1997:56). I 1905 åpnet Nielsen også kinoen Kosmorama på Svendborg utenfor København, og i løpet av åtte år ble Nielsen eier eller medeier av i alt 16 kinoer. Inn i dette hørte også kinosatsinger i Nederland og Norge (Tybjerg i Abel 2005:105). Ifølge Marguerite Engeberg i boken *Dansk stumfilm* (1977) het Nielsens norske kino Kosmorama, mens Gunnar Sandfeldt i *Den stumme scene* (1966) hevder at navnet var Paladsteatret. Dette er uansett en sterk indikator på at Nielsen var involvert i Nobel Roedes kinodrift.

Et faktum ved Nobel Roedes kinodrift som tidligere ikke er omtalt i noen filmhistoriske arbeider, er hans kinosatsing i Paris. I begynnelsen av mai 1912 åpnet Nobel Roedes franske Kosmorama, en kino som lå sentralt plassert på Boulevard Poissonniere like ved kjente forlystelsessteder som Théâtre Varité. Ifølge *Aftenposten* hadde kinoen en kapasitet på om lag 500 seter (*Aftenposten* 16.april 1912). Nettstedet Cinema Treasures opplyser imidlertid at salen disponerte hele 1200 seter.<sup>240</sup> Lokalene

---

<sup>239</sup> Utfyllende informasjon hentet fra <http://virk-info.dk/Virk-F/Fotorama.htm> og <http://www.danskefilm.dk/index2.html> [sist besøkt 2. mai 2012]

<sup>240</sup> Omtale fra Cinema Treasures: <http://cinematreasures.org/theaters/16578> [sist besøkt 3. mai 2012].

var ”meget luxuriøst udstyret”, og plakatsøylene langs boulevardene forkynte åpningen av Paris’ ”smukkeste” teater (*Aftenposten* 16. og 30. april 1912).

Hvorvidt også Nielsen var involvert i dette prosjektet er ukjent. Det er ikke funnet danske kilder som refererer til at han var involvert i kinodrift i Frankrike. Dersom det var et samarbeid mellom Nobel Roede og Nielsen, er det selvsagt mulig at samarbeidet omfattet også dette prosjektet. Etter to år solgte Nobel Roede Kosmorama i Paris til den store, franske komediestjernen Max Linder (1883-1925), og kinoen skiftet navn til Ciné Max Linder i desember 1914.<sup>241</sup> På dette tidspunktet hadde Nobel Roede nylig åpnet Paladsteatret i Kristiania, og det kan derfor tenkes årsaken til salget var et ønske om å konsolidere forretningene i hovedstaden.



Ill. 7.6: Omtaler av Nobel Roedes kinosatsing i Paris, *Aftenposten* 16. og 30. april 1912

Oppbyggingen av den kommunale kinoinstitusjonen medførte brudd i de transnasjonale nettverkene ved at utenlandske aktører ble avskåret fra å delta i norsk kinodrift. Hvorvidt de norske kinoaktørene fra det private eierskapet fortsatte å investere i kinodrift utenlands er et område som foreløpig står utforsket. Historien om Gundersens

<sup>241</sup> Ifølge omtaler på Cinema Treasures (se forrige note) drev Max Linder kinoen fram til 1923. Den ble da solgt til Pathé som på 1930-tallet bygde om lokalet i art deco-stil. Kinoen er fortsatt i drift.

danske samarbeid sluttet imidlertid ikke med kommunaliseringen. Danskene solgte seg ut av Fotoramas norske filial i 1915, men under lavkonjunkturen på 1920-tallet kom selskapet i dyp økonomisk krise.<sup>242</sup> Selskapet ble reddet ved at Oslo kommune kjøpte halvparten av aksjene gjennom sitt eget distribusjonsselskap Oslo Filmbureau AS. Den andre halvparten kjøpte danske Fotorama (Disen 1997:58). I det nye styret satt kjente navn fra den kommunale ledelsen: Arthur Skjelderup og Kristoffer Aamodt. Fra dansk side kom den tidligere omtalte Martin P. Dreschner. Bak denne løsningen kan vi bare ane hvem som utformet strategien og trakk i trådene. I Oslo kommunale kinematografers sjefsstol satt direktør Jens Chr. Gundersen.

## Innenfor den kommunale institusjonen

### Private og kommunale kinobestyrere anno 1925



Ill. 7.7: Ansten Lie, privat kinobestyrer, først i Hamar i 1907 - 1917 og fra 1918 i Vang kommune til 1947. Foto: Chr. Grundseth, Hedmarksmuseet ca 1930



Ill. 7.8: Hans Smørsteen, kommunal kinobestyrer i Hamar kommune fra 1919 til 1946. Foto: Chr. Grundseth, Hedmarksmuseet ca 1930



Ill. 7.9: Magnus Hamlander, kinobestyrer i Elverum. Først i sitt eget selskap fra 1910 og senere i kommunal regi fra 1918 til 1950. Foto: Glomdalsmuseet, ca 1940



Ill. 7.10: Jens Chr. Gundersen, hovedstadens viktigste kinoaktør fra 1907 til 1933. Administrerende direktør i de største private kino-kjedene og Oslos første kommunale kinodirektør. Tegning: Aftenposten 1925

Hamar og Elverum kan på overflaten synes å ha en parallell historie på veien mot kommunalt eierskap da begge kommunene overtok kinoene fra samme tidspunkt. I dette kapittelet har jeg vist hvordan de to kommunene likevel fremstår som to ytterpunkter innenfor den kommunale institusjonen. Hamar kommunes overtakelse av kinodriften

<sup>242</sup> Muligvis var salget et ledd i dannelsen av den nye dansk/norske forpaktingsavtalen med Gundersen.

ble fulgt av et behov for å markere og legitimere at kommunalt eierskap som betød endringer i driften. Dette var nødvendig på bakgrunn av turbulensen som i flere år hadde preget prosessen fram mot kommunal kontroll med driften. Samtidig resulterte denne strategien i en uønsket konsekvens ved opprettelsen av en privat konkurrent i nabokommunen. Vangs Biograf ått av det viktige publikumsgrunnlaget for den nyopprettede kommunale virksomheten.

I Elverum later det derimot til at det var et poeng å gjøre minst mulig ut av kommunens overtakelse av kinoen, og kommunalt eierskap fortsatte med samme ledelse, personale og lokale som kinoen hadde under private eiere. Jeg har søkt å forklare denne forskjellen med at kinoetableringen i Elverum skjedde i forlengelsen av det etablerte fornøyleslivet, og at den var sosialt integrert gjennom stedets sosiale og kulturelle elite. I Hamar manglet en slik forankring. Videre synes det heller ikke som om den voksende arbeiderbevegelsen med sin oppbygging av ulike motoffentligheter innlemmet kinoens potensial som alternativ offentlighet i denne mobiliseringsprosessen.

Utviklingen av den ytre sett enhetlige og overordnede kommunale kinoinstitusjonen med sine privilegier og plikter, rommet flere alternative forståelser av hvordan kommunal kinodrift på lokalplan best skulle ivaretas. I hovedstaden dro kommunaliseringprosessen i langdrag, politisk uenighet medførte en lang periode med usikkerhet knyttet til det framtidige eierskapet. Dette kom til å resultere i en lignende konkurransesituasjon mellom Oslo og nabokommunen Aker som vi så mellom Hamar og Vang. Samtidig som de landsdekkende kinokjedene ble brutt opp av kommunaliseringen, fortsatte konsentrasjonstendensene av de private eierinteressene i hovedstaden. Dette kan dels skyldes en gjennomgripende økonomisk krise og dels på grunn av utsatte eierskapsforhold. Stagnasjonstendensen som kom som følge av det uavklarte eierskapet ble avdempet gjennom kapitaltilførsel fra bransjens etablerte og langvarige transnasjonale nettverk. Kommunaliseringen betød altså ikke bare slutten for en nasjonal kinobransje. Kommunaliseringen markerer et skille mellom en transnasjonal, dels vertikalt integrert kinobransje før kommunaliseringen, til en nasjonalt fundert og horisontalt integrert institusjon hvor kinodriften fungerte som finansieringskilde for et bredt utvalg høykulturelle formål foruten de offentlige avgiftene som utgjorde en stor del av kinoenes driftsregnskap.

Dette kapitlet utgjør begynnelsen på en undersøkelse av hvordan konsesjonsretten ble ivaretatt og praktisert. Innledningsvis ble det fremhevet at den kommunale institusjonen var tuftet på en balansegang mellom ivaretagelse av sosiale plikter lønnet med økonomiske privilegier. Detaljer om hvordan det økonomiske overskuddet ble forvaltet har vi bare fra Oslo, men detaljer om den samfunnsmessige pliktens ivaretagelse kan vi få fra alle kommunene. Den samfunnsmessige plikten besto i hovedsak av et punkt: Å tilby et kvalitativt godt og sosialt ansvarlig filmtilbud innenfor den enkelte kommunen. Dette skal utdypes videre i neste kapittel når vi skal se på de ulike kinoenes repertoarpraksis i 1925.





# Kapittel 8:

## Amerikanske drømmer

---

**L**egitimiteten fikk den kommunale kinoinstitusjonen gjennom ivaretagelse av det som ble betraktet som en sosial plikt: Å tilby et kvalitativt godt og ansvarlig filmtilbud innenfor den enkelte kommunen. Filmtilbudet ved enkelte kinoer skal undersøkes i dette kapittelet. På grunn av den store utskiftningen og nyetableringer av kinolokalene samt endringer i eierskapet, har det vært vanskelig å operere med gjennomgående, sammenlignende eksempler i repertoarundersøkelsen fra 1910 og 1925. Utvalget av kinoer i programundersøkelsen for 1925 vil imidlertid følge de samme sporene som undersøkelsen av 1910, hvilket vil si at vi følger repertoaret i månedene mai og november med tanke på å kartlegge den enkelte kinoens markedsmessige profil. Undersøkelsen omfatter repertoarpraksis ved Festivitetskinoen i Hamar, Biografen i Vang, Elverums Biograf, Akers Kino-Palæet og Oslos Paladsteatret. To kinoer er helkommunale, én ligger innenfor fellesdriften og to er private. Spørsmålet er hvilke forskjeller som finnes i repertoarene på de ulike kinoene i utvalget, og disse forskjellene eventuelt kan ses i sammenheng med et privat eller kommunalt eierskap.

Den første verdenskrigen og de økonomiske problemene som fulgte i årene etterpå ledet til en kraftig nedgang i europeisk filmproduksjon. Samtidig bygde amerikanske selskaper seg opp til verdensherredømme. Ifølge Dahl et al. kom mellom 63 og 70 prosent av spilleinntektene ved norske kinoer fra amerikanske filmer på 1920-

tallet (1996:79).<sup>243</sup> For sesongen 1923-1924 ble det importert 585 amerikanske filmer til Norge. På 1920-tallet etablerte Hollywood et system med et nettverk av distribusjonsfilialer over hele verden, og filmene ble skapt med tanke på både et nasjonalt og internasjonalt marked.

Once this network was in place, it was in the best interest of any film-maker to distribute through a major Hollywood company, not only to gain money for the investment in a film, but also to have the film seen by the largest possible audience. Many industries in our globalised world now take this approach for granted. Hollywood led the way (Gomery 2005:5f).

Dette gjenspeiles også Norge ved at de store amerikanske filmselskapene opprettet egne filialer i hovedstaden like før og etter 1920 (Disen 1997). Sverige var det nest største importmarkedet, men til sammenligning var det tale om bare 38 filmer (se også fig. 8.d).<sup>244</sup> Før vi går inn på de enkelte kinorepertoarene skal vi se på noen generelle trekk ved kinobesøket i 1925.

### **Kinobesøket anno 1925**

De nye tendensene som vi så var i emning høsten 1910 hadde innen 1925 slått ut i full blomst. De lange filmformatene var blitt norm og melodramaet var den dominante og mest populære sjangeren. Fremdeles besto kinorepertoaret av flere elementer som reklame, nyheter og kortfilmer, men disse omtales sjelden i markedsføringen og repertoireet har en tydelig hovedfilm, et element som gis forrang foran de øvrige. Dette reflekteres også gjennom kinoenes annonser som i 1925 ligger mye nærmere en annonsepraksis som vi kan kjenne igjen i vår egen tid. I hovedstaden annonseres den for én enkelt film som markeres som programmets hovedattraksjon. Kun ved annonser for egne barneprogrammer og ved ruralt lokaliserte kinoer kan vi finne igjen noe som minner om kinoannonsene fra 1910. Imidlertid er det tegn som peker i retning av en mer variert visingspraksis enn hva annonsene beretter. En artikkel i *Filmavisen* diskuterer lengden på kinoforestillingen og hvilke elementer den bør bestå av. Utgangspunktet for

---

<sup>243</sup> Tallene stammer sannsynlig vis fra Statens Filmkontroll som utarbeidet en importstatistikk for perioden (Nymo 2003).

<sup>244</sup> Det ble i Sverige produsert 441 filmer i perioden 1910-1929, hvorav ca.200 var av kortere format. På grunn av nøytraliteten hadde Sverige en unik eksportsituasjon som ga landet store økonomiske fortrinn (Gustafsson 2007:311f).

debatten var Kino-Palæets premierevisning av Cecil B. DeMilles *De ti bud* (1923). Filmen består av to deler, og Kino-Palæet valgte å vise disse som to separate forestillinger. Her sto Kino-Palæet i fare for å ”forspile sin popularitet ved den slags paafund”, mente artikkelforfatteren som hevdet at de korte, ordinære forestillingene ”uvilkaarlig gjør et skridt nedover – til smaakinematografernes nivåa” (*Filmavisen* mars 1925:34). I stedet tok man til orde for at Kino-Palæet ”*alltid* burde ha lange forestillinger”:

Hvis filmerne er [...] korte [...] maa man kunne faa tak i nogen ekstrastykker. Gode journaler er noget publikum alltid sætter pris paa, og komiske 1- og 2-aktere har sine trofaste venner. Det vilde likeledes bety et absolut plus for stedet hvis man optok Cirkus Verdensteaters udmerkede ide om at la gode dansere, sangere el.l. optræ før forestillingerne (ibid.).

Artikkelen påpeker flere interessante forhold vedrørende ulike visingspraksiser. Det ene er skillet mellom småkinoene og de større, nyere lokalene hvor de førstnevnte synes å ha kortere programmer. Videre påpekes det at enkelte kinoer har svært heterogene programmer som inkluderte andre underholdningsformater enn film. Denne praksisen er i første rekke fremhevet som typiske elementer i kinoforestillinger før 1910 (Dahl et al. 1996:26, De Klerk 2005:533).

I løpet av 1920-tallet ble også kinoreklamen et fast element på kinoprogrammene. Skretting mener at det tidsmessige sammenfallet i reklamens framvekst og utviklingen av den kommunale institusjonen ikke var tilfeldig.

Det kan ha vært av betydning for reklamefilmen at annonsører og distributører nå fikk en landsomfattende, velorganisert og sentral organisasjon å forholde seg til. KKL, Kommunale Kinematografers Landsforbund, omfattet samtlige av de kommunale kinoene, og fikk mer tyngde når Oslo aktivt gikk inn etter overgangen til kommunal kinodrift [...]. [...] etter at Oslo gikk over til kommunal kinodrift, var det bare småsteder igjen som hadde private kinoer, og disse er ikke så interessante i reklamesammenheng (Skretting 1995:41f).

Det fantes da som nå to hovedtyper av kinoreklame. Lysbildevisning, som fantes på norske kinoer fra 1916, og reklamefilm, som gjorde sitt inntog i 1922 (Skretting 1995:40). Det var firmaet Sverdrup Dahl som sto for distribusjon av reklame til norske kinoer. De første årene ble det kun vist tre til fem reklamefilmer i året, men i 1927 var tallet kommet opp i nær hundre (Skretting 1995:29). Visningen av reklamefilmene

fulgte også en lignende norm som nå. Det vil si at reklamelysbilder ble vist før forestillingen mens publikum entret salen, deretter ble dørene lukket og lyset dempet og reklamefilmen ble vist. Reklamefilmlengden var tre minutter, og det ble kun vist én reklamefilm i forbindelser med forestillingen.

Som følge av filmenes økende lengde og vektleggingen av den enkelte filmen fremfor de sammensatte programmene, ble ytterligere et nytt fenomen introdusert. Filmene ble ledsaget av egne teksthefter, eller souvenirprogrammer, som kunne kjøpes separat. Mange av disse programmene gikk sannsynligvis i søpla etter kinobesøket, men andre ble spart på som minnemateriale fra viktige personlige opplevelser.<sup>245</sup> Souvenirprogrammene viser også at distributørene hadde ulik praksis i utformingen av heftene. Svenska Biografteatern spanderte tykkere permer med frisk koloritt på sine hefter, og heftet inneholdt utelukkende presentasjonen av en bestemt film. Fotorama ga ut sine programmer under en felles tittel *Ukens Filmnyt*. I tillegg til å introdusere den enkelte filmen hadde Fotoramas hefter presentasjoner av kommende filmer og portretter av utvalgte stjerner. Dette ga heftet mer preg av å være et filmblad for fansen, men med filmenes lange distribusjonsperiode må dette ha vært en utfordring da heftene fikk et datert preg. *Ukens Filmnyt* nr. 2/1922 omhandlet *Lille Lord Fountleroy* (USA, 1921), men filmen kom til Elverum først i juli 1923 (se ill 8.1 og 8.2).

Disse tekstheftene spilte med i filmresepsjonen sammen med øvrige faktorer som selve filmvisningen, musikkfølget, sosiale praksiser og kinolokalets beskaffenhet. Ifølge Mark Sandberg tjente disse programmene flere funksjoner (2001). Som parafilmiske tekster var de med på å skape oppmerksomhet omkring den enkelte filmen, og muligvis bisto trykksakene også i en legitimitetsprosess for de lengre fiksjonsformatene som i begynnelsen var svært omstridte.<sup>246</sup> Videre var souvenirprogrammets framstilling ofte den eneste anledningen som publikummere hadde til rådighet for å gjenoppleve selve filmopplevelsen, da mulighetene til å se filmer om igjen var marginale i det tidsrommet vi snakker om her (Sandberg 2001:20).

---

<sup>245</sup> Mens jeg gjorde mine kildesøk ved Glomdalsmuseet i Elverum mottok museet deler av et privat dødsbo. I dette materialet var også en håndfull souvenirprogrammer som definitivt befant seg i sistnevnte kategori. Heftene var utgitt av distributørene Fotorama og Svenska biografteatern, og presenterte filmer som var vist i Elverum i tidsrommet 1923-1926. På baksiden av programmene hadde eieren flere steder notert datoer, filmtitler og navn på hovedrollenehaverne fra sin ungdoms kinobesøk for deretter å ta vare på dem i årtier.

<sup>246</sup> Sandberg beskriver også hvordan disse heftene i Danmark ble brukt som grunnlag for den danske filmsensursens vurderinger (2001:17).

En svært sentral del av kinobesøket var dets musikalske tonefølge. I løpet av stumfilmperioden utviklet kinomusikken et sett med egne konvensjoner, en korrespondanse mellom film og musikk, hvor musikkens fremste funksjon var å illustrere filmenes handling. I 1914 skrev W.T. George læreboken *Playing to Pictures* som instruerte musikerne i hvordan dette skulle gjøres. Filmmusikken besto i enkelte tilfeller av spesialkomponert musikk, men ofte var det kapellmesterens oppgave å sette sammen ulike stykker til en illustrativ helhet.

Illustratoren (komponisten) måtte skrive [...] referanser til punkter i det musikalske forløp og til punkter i filmens forløp (sekvensinndelinger) for å gjøre [...] [musikeren] oppmerksom på hvor det først og fremst måtte være korrespondanse mellom film og musikk. Hver instruks ble ofte markert med tidsangivelse (Gran 1978:41).

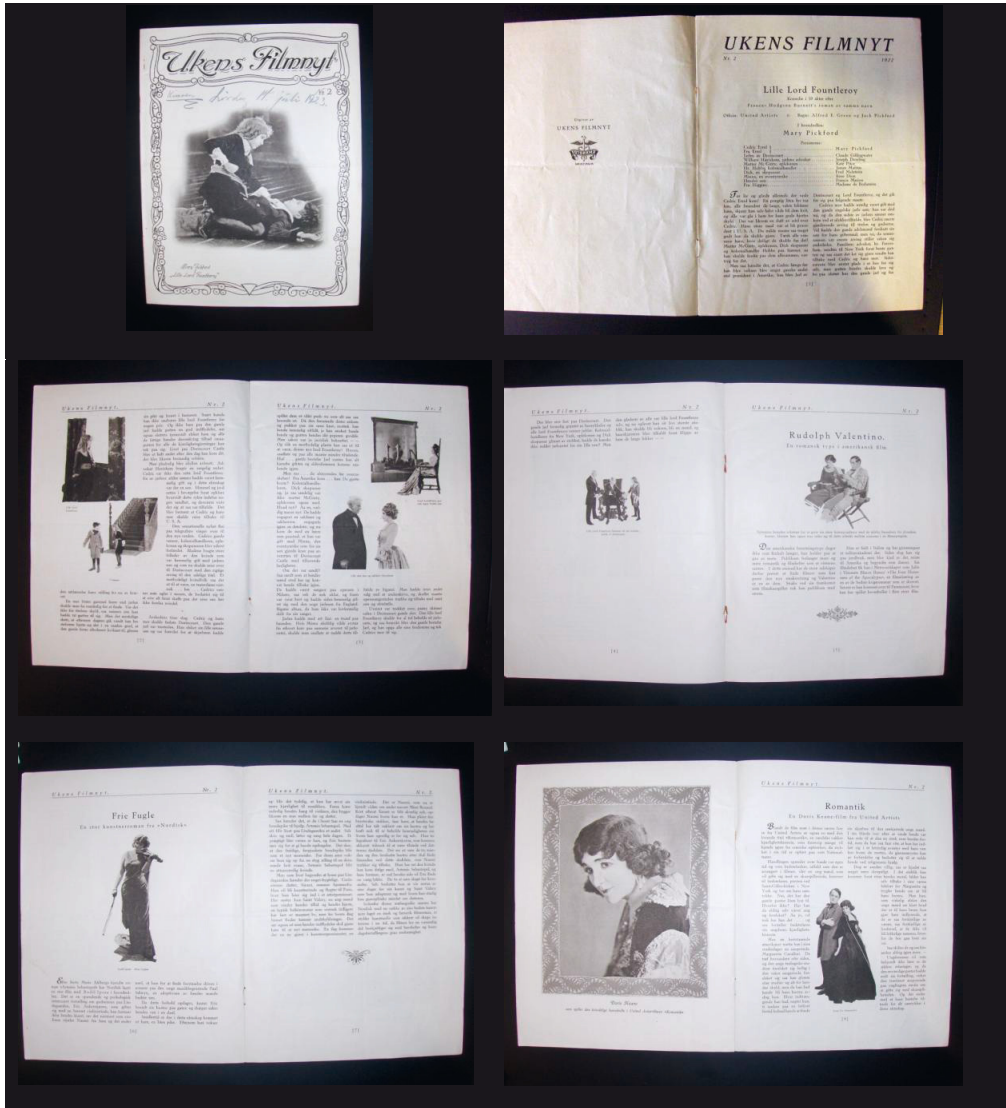
Mens enkelte kinoer hadde egne orkestre, hadde andre en duo eller trio. En duo besto av piano og fiolin, supplert av en cello i tilfelle trio. I Gundersens korrespondanse framgår det av en oversikt fra 1922 at kun Carl Johan teatret hadde mer enn tre musikere ansatt.<sup>247</sup> Til ettermiddagsforestillinger var filmene vanligvis akkompagnert av et enslig piano eller en fiolin, mens kveldsforestillingene hadde orkestermusikk. Til spesielle forestillinger kunne kinoorkesteret forsterkes med ekstra musikere, og ved enkelte anledninger ble det gitt varietéliggende konserter før selve filmvisingen. Musikken var en vesentlig del av filmopplevelsen, og god musikk ble ansett som et konkurransefortrinn særlig for de større kinoene som hadde ansatt flere musikere (Gran 1978:87).

Samtidig var det stadige forsøk på å finne mekaniske innretninger som med ulike lydeffekter kunne illustrere filmene, og som helt eller delvis kunne erstatte kinoorkestrene. Det elektriske piano fantes i både Hamar og Elverum.<sup>248</sup> Pianoet baserte seg på en innebygget elektrisk drevet selvspillende mekanisme, men nettopp på grunn av mekanikkens manglende evne til å følge filmens skiftende handling og stemningsleie

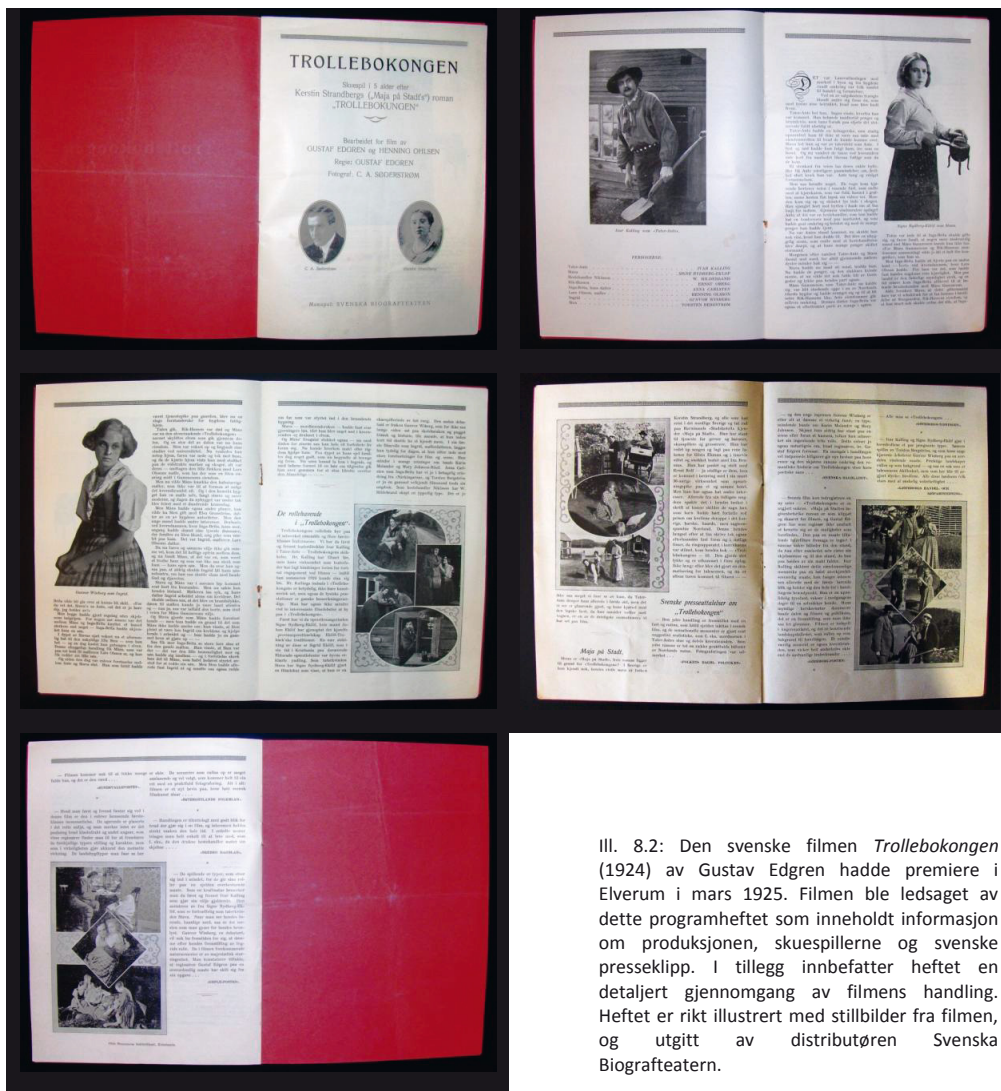
---

<sup>247</sup> Gundersenarkivet, Protokoll Boulevardteatret 1922, side 445

<sup>248</sup> Gundersenarkivet, Protokoll AS Biografen 1915, s181 nevner to elektriske pianoer i en inventaroversikt. Elverums Biografens elektriske "kunstnerpiano" omtales i *Østerdalens avis* 11.juni 1913.



III. 8.1 I Fotoramas *Ukens Filmnytt* nr.2/1922 er bare halve heftet viet filmen *Little Lord Fountleroy* (USA 1921), men i tillegg presenteres et stjerneportrett av Rudolph Valentino samt omtaler av to kommende filmer.



Ill. 8.2: Den svenske filmen *Trollebokongen* (1924) av Gustav Edgren hadde premiere i Elverum i mars 1925. Filmen ble ledsaget av dette programheftet som inneholdt informasjon om produksjonen, skuespillerne og svenske presseklipp. I tillegg innbefatter heftet en detaljert gjennomgang av filmens handling. Heftet er rikt illustrert med stillbilder fra filmen, og utgitt av distributøren Svenska Biografteatern.

fungerte disse pianoene mer som en tilleggsattraksjon i kinoopplevelsen. De ble demonstrert i filmpausene, eller utstyrt med myntinnkast slik at publikum kunne underholde seg selv i kinoens vestibyle. Myntinnkast fantes på det elektrisk selvspillende instrumentet som sto i Paladsteateret, et instrument som kunne etterligne både piano og fiolin.<sup>249</sup> I stumfilmens slutfase ble også grammofonplater brukt som erstatning for levende musikk.<sup>250</sup> Det som imidlertid fikk størst internasjonal utbredelse var en innretning som kombinerte levende musikk med mekanisk frembrakt lyd: Kinoorgelet.<sup>251</sup> Kinoorgelet var et pipeorgel spesielt konstruert på 1920-tallet for å akkompagnere stumfilmer, og amerikanske Wurlitzer var den mest kjente fabrikanten. Orgelet etterlignet en lang rekke soloinstrumenter, og kunne slik erstatte hele orkestre. Det ble derfor kalt 'Unit Orchestras' i USA (Eddington 2008). I tillegg hadde orgelet et bredt repertoar av lydeffekter som fuglekvisper, lyden av hestehover, ulike sirener og alarmer, bilhorn, motorlyder for å nevne noe. I Norge ble landets første og sannsynligvis eneste kinoorgel installert i Kino-Palæet. Det var av merket Oskalyd fra den tyske fabrikant Walcker. Oskalyd-orgelet var konstruert av Oscar Walcker og Hans Luedtke. Sistnevnte ble engasjert til ”et lengre” gjestespill ved Kino-Palæet hvor publikum kunne høre ”orgelet i samspill med Kino-Palæets orkester og som soloinstrument til filmledsagelse” (*Aftenposten* 27. august 1924).<sup>252</sup>

## Kriterier

Vi skal i det videre fokusere på det konkrete kinorepertoaret ved de utvalgte kinoene. Sammenlignet med undersøkelsen i kapittel 5 står vi overfor noen sentrale forskjeller. For det første er det store endringer i kinoenes programoppsett. I 1910 kunne vi konstatere at det var de heterogent sammensatte filmprogrammene med flere ulike elementer som var norm. Videre utgjorde aktualitetsfilmer et vesentlig innslag i disse

---

<sup>249</sup> I dag oppbevart på Teknisk museum: [http://www.digitaltmuseum.no/things/musikkautomat/NTM/NTM%203859?name=Musikkautomat&search\\_context=1&count=5&pos=1](http://www.digitaltmuseum.no/things/musikkautomat/NTM/NTM%203859?name=Musikkautomat&search_context=1&count=5&pos=1) [sist besøkt 10.mai 2012]

<sup>250</sup> Jeg har ikke funnet at grammofonplater ble brukt ved kinoer i mitt utvalg, men det skal ha blitt benytt ved kinoen på Landbrukshøgskolen i Ås. Se ellers Gran 1978:79ff for ytterligere forklaring på hvordan dette fungerte.

<sup>251</sup> Demonstrasjon av kinoorgel i bruk kan ses her: <http://www.youtube.com/watch?v=QjKJgN80jBs&feature=related> [sist besøkt 10.mai 2012]

<sup>252</sup> Orgelet sto her til 1952, da det ble flyttet til Dikemark sykehus. Dets videre skjebne er ikke kjent (*Aftenposten* 23.april 1952).



programmene. Kinoannonsene i 1925 ligger mye nærmere en praksis som vi kan kjenne igjen i vår egen tid. Aktualitetselementer finner vi i svært liten grad nevnt i kinoannonsene i 1925. Derfor er det ikke meningsfylt å skulle dele inn programmene i aktualiteter og fortellende elementer, siden den fortellende filmen er så å si enerådende i kinoenes markedsføring.

Som vi har sett i repertoardiskusjonene som fant sted i tilknytning til kinoloven og kommunenes vurdering av kinoenes overtakelse, var en sikring av kvalitet i programmene et av argumentene. Det er derfor interessant å studere programpolitikken ved de privat eide kinoene og de kinoene som var i kommunal drift. Dette er begrunnet i kommunaliseringens "sosiale plikt" særlig med tanke på å tilby gode kinotilbud for barn og ungdom, programmer som ikke fordervet, men i stedet var oppbyggelige og til å lære av. "Kvalitet" er imidlertid et begrep som er vanskelig å måle. Med utgangspunkt i de diskusjonene som ble ført og kritikken som ble fremført mot de private kinoeierne har jeg i stedet operasjonalisert kvalitetsbegrepet til å undersøke graden av *variasjon*. Det vil si at repertoarene gjennomgås med henblikk på målgrupper, i hovedsak om forestillingene er tillatt for barn eller kun for voksne, samt filmenes sjangertilhørighet og nasjonalitet. En hypotese er at de kommunalt drevne kinoene hadde en større grad av variasjon i programmene enn de private kinoene. I denne sammenligningen legger jeg spesiell vekt på repertoarene i Hedmarks-regionen, da det private og det kommunale eierskapet i de tre kommunen Vang, Hamar og Elverum er godt etablert innen 1925 i motsetning til fellesdriften som preget situasjonen i Oslo. Videre dekker undersøkelsen i disse Hedmark-kommunene det samlede kinotilbudet i den enkelte kommunen, og således er resultatet mer dekkende enn for Oslo hvor to av 18 kinoer undersøkes. Utvalget fra Oslo står dermed som punktnedslag, som eksempler som kan ses i lys av tilbudet på mindre steder, fremfor å skulle dekke hele byens utbud.

### **Punktnedslag i Oslo: "Palads" og "Palæ"**

Kinoene i Oslo i 1925 hadde ukentlige programskifter som hovedregel. Både Kino-Palæet og Paladsteatret brukte mandager som premieredag, men annonsene viser også at torsdager ble benyttet for premierer på et par andre Oslo-kinoer. Billettpriser ble i liten

grad kunngjort i kinoenes annonser. Bio-Kino var den eneste av kinoene som jevnlig oppga billettprisen, og denne var på hverdager samt første forestilling i helgen 50 øre for barn og 1 krone for voksne. I helgens kveldsvisinger steg prisen til 75 øre for barn og 1,50 for voksne.

Ved Kino-Palæet i Aker ble det markedsført fem ulike filmer i mai 1925. Tre av disse var kun for voksne, mens de to komediene som inngikk i tilbudet var tillatt for barn. Måneden ble innledet med visning av Fritz Langs *Nibelungen* (Tyskland 1924). Filmen hadde premiere mandag 27. april, men dette var en festforestilling kun for spesielt innbudte. Det øvrige publikum kunne se filmen fra tirsdag 28. april. *Nibelungen* sto på programmet i to uker, til og med 10.mai. *Nibelungen* var en spesiell kinobegivenhet, noe som understrekes av den lukkede festforestillingen, og det ble videre reklamert med Wagners musikk fremført av orkester. I tillegg sto denne filmen dobbelt så lenge som den normale visningsperioden på programmet, to uker mot vanligvis én.

*Nibelungen* ble avløst av et annet storslått melodrama; Eric von Stroheims *Foolish Wives* (1922), eller *Taapelige kvinder* som den norske tittelen lød. Det var imidlertid ingen spesielle elementer som ble løftet fram i forbindelse med denne visningen, og vi kan derfor anta at dette var en regulær premiere. Filmen sto på programmet fra 11. til 15. mai, da månedens eneste barneforestilling ble satt opp i forbindelse med 17. mai-helgen: Komedien *Svigermor kommer!* med Harold Lloyd (originaltittel *Hot Water*, USA 1924).<sup>253</sup> Deretter fulgte ytterligere to filmer: Melodramaet *Hans Dronning* (eller *Three Weeks*, 1924, USA) annonsert som en Elinor Glyn-film og flapper-komedien *Biler, Bluff og Kjærlighet* (*The Fast Worker*, USA 1924).<sup>254</sup> Dette var den andre filmen tillatt for barn, og til denne ble det også reklamert for et ekstra element på programmet: *Pipekonsert paa Casino*.<sup>255</sup> Programprofilen til Kino-Palæet i mai måned viser en sjangermessig vektlegging av komiske og melodramatiske filmer, en tendens som blir ytterligere understreket i novemberprogrammet.

<sup>253</sup> <http://film.medietilsynet.no/Filmdatabase?Id=13242a> [lastet ned 28. august 2011]

<sup>254</sup> <http://film.medietilsynet.no/Filmdatabase?Id=13002a> [lastet ned 31. august 2011] For en utdypende artikkel om Glyn og hennes bruk av film og populærkulturen for øvrig, i promoveringen av hennes seksualideologiske prosjekt, se Horak 2010.

<sup>255</sup> Dette dreier seg sannsynligvis om kortfilmen *Den tyvagtige ektemand*, som ble godkjent i Filmkontrollen 9.mai 1925: <http://film.medietilsynet.no/Filmdatabase?Id=13433a> [lastet ned 31. august 2011].

November ble innledet med var siste visningsdag for Gloria Swansons *Madame Sans-Gêne* (USA 1924). Dagen etter, den 2. november, hadde *Den store lidenskap* (*The Great Divide*, USA 1925) med Alice Terry og Conway Tearle premiere.<sup>256</sup> Filmen sto på programmet til 9. november, da kom en film hvor den norske filmstjernen Grete Ruzt Nissen spilte hovedrollen. I *For evig og alltid* (*Lost a Wife*, USA 1925) spilte hun mot Adolphe Menjou. Handlingen beskrives slik på Filmkontrollens sensurkort:

Tony Hamilton som er en lidenskaplig spiller og gifter sig med Charlotte. Paa bryllupsreisen forsømmer han hende, idet han ustanselig sitter plantet ved spillebordet. Hun blir rasende, reiser til sin mor og lar sig trøste av en fjols, baron de Vigny, som hun gifter sig med. Tony optrær paa skueplassen bryllupsdagen og tar Charlotte med sig igjen.<sup>257</sup>

Dette var Greta Nissens (1906-1988) andre amerikanske film, og den første som ble produsert i Hollywood. Nissen var et svært lovende stjerneskudd på Hollywoods himmel i siste del av 1920-tallet, men hun ble etter kort tid innhentet av lydfilmen (Dahl et al. 1994:88, 89). Etter Nissen fulgte søstrene Lillian og Dorothy Gish i *Romola* (USA 1925), Norma Shearer i *To Kvinder* (*Lady of the Night*, USA 1925) og Raymond Griffith i *Ræd for damer* (*The Night Club*, USA 1925). Av samtlige filmer på programmet i november, var kun *To Kvinder* også tillatt for barn.

I forbindelse med at distributøren Metro-Goldwyn Mayer var inne på eiersiden i Kino-Palæet har jeg sett på om dette gjenspeiles i repertoaret i den utvalgte perioden. Med tanke på at programmet med unntak av *Niebelungen* utelukkende besto av amerikanske filmer, kunne en slik antakelse være berettiget. Videre kunne det tenkes at Metro-Goldwyn Mayer, som nylig var etablert med egen filial i Norge, ville benytte Kino-Palæet som sin egen premierekino etter amerikansk mønster.<sup>258</sup> Imidlertid er det kun én film i den undersøkte perioden som er distribuert gjennom Metro-Goldwyn Mayer: *Romola* med søstrene Gish. AS Liberty var agent for amerikanske Paramount og distribuerte flest av Kino-Pælets filmer, men også Universal, Fotorama og Kristiania Tivoli leverte filmer til kinoen. Spesielt interessant, tatt i betraktning den ansente

---

<sup>256</sup> Begge disse filmene skal være tapt. En omtale av premieren på *Madame Sans-Gené* i New York ligger ute på hjemmesiden til NY Times: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9904E7DD1431EE3ABC4052DFB266838E639EDE> [sist besøkt 23. november 2011]

<sup>257</sup> Hentet fra <http://film.medietilsynet.no/Filmdatabase?Id=13622a> [lastet ned 2. september 2011].

<sup>258</sup> MGMs filmer ble ivaretatt av andre norske distributører som KF, American International, Fotorama og Biorama for de i 1925 etablerte seg med egen filial i Oslo (Disen 1997:86).

Ill 8.3, over: *Aftenposten* 27. april 1925, premiereannonse for Fritz Langs *Nibelungen*.

Ill 8.4, over: *The Cost of Beauty* innledet mai måned 1925 på Paladsteatret. Annonse i *Aftenposten* 27.april 1925

Ill 8.5, over: Annonser for filmprogrammet 11. mai 1925 på Kino-Palæet og Paladsteatret.

situasjonen mellom Oslos kinostyre og den private aktøren i Aker, er det at *Niebelungen* ble distribuert gjennom Kommunenes Filmcentral. At den kommunalt eide distributøren lot denne prestisjeproduksjonen gå på en privat kino kan forstås i lys av den generelle oppmykingen i konkurranseforholdet våren 1925, på samme måte som filmblokaden ble opphevet i løpet av året.<sup>259</sup>

<sup>259</sup> Opplysninger om de ulike distributørene er funnet etter søk i Filmtilsynets database: <http://film.medietilsynet.no/Filmdatabase> [sist besøkt 4.mai 2012].

**Store Ballonopstigninger**  
i Oslo idag.

**Kaptein Blood**

stiger op.

Der vil i Oslo idag bli opsluppet **1000 Kaptein Blood** balloner.

Under 500 av disse findes en fribillett (adgang for to personer) til filmen **Kaptein Blood** paa **Paladsteatret**.

Fribilletterne (postkort) er tydelig stemplet og signert.

**Hvem blir de heldige ?**

Obs. Se etter **Kaptein Blood** balloner **idag!**


Filmen faar premiere **mandag 9de november**.

**Kaptein Blood. Kaptein Blood. Kaptein Blood.**

**Internationalt Filmkompani**  
Steringspegelen 4. (Sv.D.)

**Kaptein Blood**

faar premiere  
mandag den 9. novbr.  
paa



**Paladsteatret**  
**Rosenborg Teater**  
**Boulevardteatret**  
(Sv.D.)

III 8.6, over: Annonse *Aftenposten* 5. november 1925

III 8.7, over t.h.: Annonse *Aftenposten* 6. november 1925

III 8.8., under: Annonse i *Aftenposten* 9. november 1925

**KINO-PALÆT** Premiere Kl. 5.45 - 7.30 - 9.15

**GRETE RUSZT NISSEN**

„For evig og altid”  
(L O S T A W I F E)

I DEN MANDLIGE HOVEDROLLE  
**ADOLPHE MENJOU**

Da denne film i likhet med alle øvrige Kino-Palætfilmer, kun vil bli forevist en uke, og man formoder at de fleste vil se vor berømte landmandinde i sin første Hollywoodfilm, bedes alle, som kan, gødselsfuldt at benytte første forestilling.

TELEFONER: 6200-6333-6410.  
Billettkontoret aapnes kl. 1.  
FORBUDT FOR BARN (364)

EKSTRA: Den første stenskepliske film. BRILLER UTDELES GRATIS



På Paladsteateret ble mai måned innledet med filmen *Kan skjønnhet betales for dyrt?* (*The Cost of Beauty*, USA 1924). Den 5. mai ble den avløst av *Livets ironi* (*If I Marry Again*, USA 1925) og 11. mai kom så *Skipperen fra Sydhavet* (eller *As Man Desires*, USA 1925). Denne filmen gikk i samkjøring med Carl Johan Teatret som lå vegg i vegg med Paladsteatret, og vi kan slik sett anta at det var knyttet forventinger om en publikumssuksess. Fra 20. mai sto western-filmen *Dødsrytteren* på plakaten (*North of Nevada/Au Nord de Nevada*, USA 1924) hvor hesten Sølvfaks var en vel så stor stjerne som hovedrolleinnehaver Fred Thompson. Måneden ble avsluttet med det eneste programmet som var tillatt for barn, den romantiske komedien *Egtmænd og elskere*

(*Husbands and Lovers*, USA 1924). På bakgrunn av handlingssammendraget kan vi slutte at det neppe dreide seg om en barnefilm.<sup>260</sup>

Kinoprogrammet for november inneholdt ingen forestillinger som var tillatt for barn på Paladsteateret. Også denne måneden settes det opp utelukkende amerikansk film. Måneden innledes med siste visning av *Livets symfoni – en sværmer* (*Soul-Fire*, USA 1925), før Milton Stills overtar den 2. november i *The Knocout* (USA 1925). Boksefilmen ble avløst av *Kaptein Blood* (USA 1924) med J. Warren Kerrigan i hovedrollen som Peter Blood.<sup>261</sup> *Kaptein Blood* var en spesielt markedsført premiere, som for øvrig fant sted i tre Oslo-kinoer parallelt: Både Paladsteatret, Rosenborg kino og Boulevardteateret hadde premiere på *Kaptein Blood* den 9. november. Filmen gikk i to uker på Paladsteatret. Markedsføringen besto i store annonser helgen før premieren som kunngjorde at tusen ballonger skulle slippes over byen, og at på halvparten av disse ballongene fantes en fribillett for to personer (*Aftenposten* 5. november 1925). Den 23. november ble *Den hvite Slavinde* (*The Half-Way Girl*, USA 1925) satt opp før måneden ble avsluttet med *Det evig Kvindelige* (*What Fools Men*, USA 1925).

Flere tendenser står fram i kinoprogrammene for Paladsteatret og Kino-Palæet i mai og november. For det første råder den amerikanske dominansen. Av totalt 21 ulike hovedfilmer som det annonseres for, er hele 20 av dem amerikanske. Et annet aspekt var at svært få forestillinger var tillatt for barn ved disse to kinoene. Kino-Palæet i Aker har noen flere forestillinger for barn, blant annet et eget barneprogram i 17. mai-helgen. For de øvrige filmene som er tillatt for barn er disse ikke spesielt annonsert som barnefilmer, men snarere filmer barn kan tåle å se, altså en vurderingspraksis lik det som praktiseres i dag. Hvor representativ er denne fordelingen mellom forestillinger kun for voksne og forestillinger tillatt for barn? For å få en bedre indikasjon på

---

<sup>260</sup> Slik formulerte Statens Filmkontroll seg da filmen ble sensurert i februar 1925: *Manden Jack, hustruen Grace og husvennen Rex har det svært gemyttelig sammen. Men da manden en dag kommer med en bemerkning om fruens morgenukseende gaar det galt. Hun begynder at dyrke sig selv isteden for Jack, med det resultat at husvennen blir forelsket og fortæller det ved alle anledninger. Saa blir det skilsmisse, men samme dag hun skal gifte sig med Fox ombestemmer hun sig og rømmer avgaarde med Jack.* [<http://film.medietilsynet.no/Filmdatabase?id=13297a> lastet ned 1. september 2011].

<sup>261</sup> Fra Filmkontrollens omtale: *Peter Blood er læge, men blir fængslet som oprører og ført som slave til Vestindien. Her møter han frk Bishop, og de blir glad i hverandre. Siden flykter han fra kap Royal, seiler en tid som sjørøver, og blir tilslutt utnevnt til guvernør. Da frir han til frk Bishop.* Filmen ble også klippet ned: 2 akt. Pisking - delvis - 7 m. Skygebillede, osv, 11 m. 3 akt. Dameben i været, 1.5 + 1 = 2.5 m. = 20.5 m. [<http://film.medietilsynet.no/Filmdatabase?id=13432a> [lastet ned 10. september 2011]]

fordelingens representativitet har jeg sett på det totale kinotilbudet som ble annonsert i Oslo den første uken i henholdsvis mai og november. Første uke i mai var det kun Bio-Kino som annonserte med forestilling tillatt for barn. Første uke i november var tilbudet noe bedre, da totalt tre kinoer hadde filmer tillatt for barn. Av dette må vi likevel slutte at kinoprogrammet og kinoenes profil i all hovedsak var innrettet mot et voksent publikum.<sup>262</sup>

Spørsmålet er om vi kan betrakte det voksne publikum som en homogen gruppe, eller om vi ser spor av en publikumssegmentering i materialet fra Paladsteatret og Kino-Palæet. Det tas selvsagt forbehold om at kun to måneder er gjennomgått her, og at ved et større tidsrom kan utslagene bli mindre. I det tidsrommet som undersøkes er imidlertid sjangervariasjonen større på Paladsteatret enn på Kino-Palæet. Sistnevnte har utelukkende komiske og melodramatiske filmer på repertoaret, mens Paladsteatret finner plass til boksefilm, westerns og piratfilmer foruten komedier og melodrama. Dette kan tyde på at Kino-Palæet hadde en noe smalere eller tydeligere profil enn Paladsteatret.

Filmenes musikkfølge fremheves i liten grad i kinoens markedsføring. Unntaket er *Nibelungen*, hvor annonsen omtaler både Wagners musikk og et forsterket kinoorkester på 25 personer. Videre er det også en ganske entydig vektlegging av én film hvor tilleggselementer i liten grad omtales.

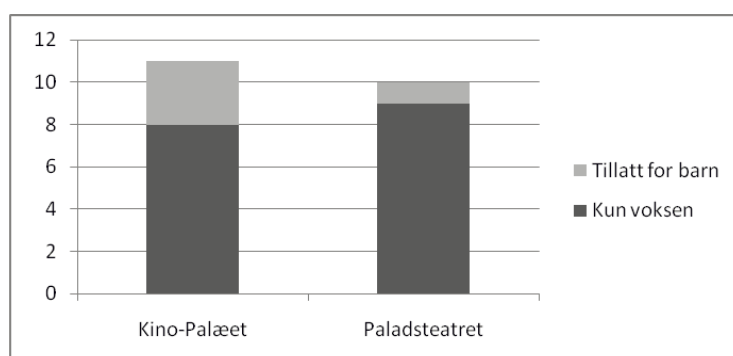


Fig. 8.a: Figuren viser andelen forestillinger fordelt på "tillatt for alle" og "kun for voksne" ved Kino-Palæet og Palads-teatret i mai og november

<sup>262</sup> Etter at 16-årsgrensen ble iverksatt 1. januar 1922 førte Filmkontrollen statistikk over hvor stor andel av filmene som ble tillatt for barn, og en hovedtendens er at de årene med lavest prosent ligger i siste halvdel av 1920-tallet med mellom 30 og 40 prosent (Nymo 2003:45, samt figur 2).

Aktualitetsfilmen som opptok en sentral plass i kinoprogrammene i 1910 var så å si forsvunnet i 1925. Dette innebærer også at kinoens funksjon som nyhetsformidler ikke lenger var så tilstedeværende. Enkelte kinoer i hovedstaden, blant dem Paladsteateret, annonserer for Pathés ukerevy. Franske Pathé var den første produsenten som satset på rene nyhetsprogrammer for kino, og Pathé var en av fem dominerende leverandør av nyhetsrevyer for kino på det internasjonale markedet (Sørensen 2001:102).<sup>263</sup> Etter 1. verdenskrig var konkurransesituasjonen mellom disse aktørene tilspisset, og jakten på det store scoopet som skulle trekke tilskuere ble en viktig premissleverandør for innholdet i nyhetsrevyene. Krig og katastrofer som jordskjelv, tornadoer, branner og oversvømmelser dominerte. Kjendisstoff med kongelige og andre berømtheter ble også dekket gjennom ukerevyene (ibid.).

### **Kinokrigen i Hedmark, Hamar mot Vang,**

I forrige kapittel beskrev jeg de forholdene som førte til en form for stillingskrig på kinofronten mellom nabokommunene Hamar og Vang. I Hamar var de to kinoene Aktuel og Festivitetskinoen drevet av kommunen, mens Biografen i Vang var eid av et privat aksjeselskap. Flere momenter i disse kinoenes programpraksis skiller seg fra situasjonen i Oslo.

I både Hamar og Vang var programsiftene hyppigere enn i hovedstaden. Biografen byttet program to til tre ganger i uken. Mandag og lørdag var faste premieredager, samt midt i uken. Den samme praksisen gjaldt for Festivitetskinoen. Aktuel hadde kun visinger i helgen, som oftest med spesielle programmer for barn. Mens hovedstadens kinoannonser kun unntaksvis omtaler musikkfølget og øvrige innslag i tillegg til hovedfilmen, så er også annonsepraksisen i Hamar og Vang mer variert. Her løftes musikken frem med formuleringer som ”Forsterket orkester” og egne ”Forspill”. Videre var det vanlig å omtale andre programinnslag, og særlig Biografen kunne gå i detaljer på de ulike innslagene.

---

<sup>263</sup> De øvrige var Fox, Universal, Hearst og Kinogram. Innen 1920 hadde grunnlegger Charles Pathé solgt seg ut til amerikanske interesser, slik at nyhetsformidlingen gjennom filmavisene hadde samme amerikanske dominans som de fortellende filmene (Sørensen 2001:102).



<p style="text-align: center;"><b>BIOGRAFEN</b> VANGS VEICH</p> <p style="text-align: center;">Tom Mix i <b>„Texasguten“</b> Wild West-film i 5 akter. <b>Sidste gang idag.</b></p> <p style="text-align: center;">Ekstra: <b>„Olympisk revy“</b> i langsom og almindelig kino og „Harold Lloyd“.</p> <p style="text-align: center;">Dette glimrende program bør samle fuldt hus idag. <b>Barn 25 øre.</b> Forestill. 5—6½—8—9½. <b>Forsterket musik.</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>FESTIVITETSKINOEN</b>      <b>Fredag—søndag</b> <b>5—6,30—8—9,30</b></p> <p style="text-align: center;"><b>POLA NEGRI i Lubitsch-filmen</b> <b>Det forbudte paradys.</b></p> <p>I de øvrige roller <b>Adolphe Menjou, Rod la Rocque.</b> Publikums enstemmige dom: Kino-Palæets bedste film hittil. — Pressens dom: Filmen er, sat mesterlig iscenesat av <b>Lubitsch</b>. Den er kort sagt sjelden vellykket. — Komedien er droi og morsom, den gaar dog ikke over streken.</p> <p style="text-align: center;">Forspil: Solo av indm. Lisowskaia. Forsterket orkester. Kun for voksne.</p> <hr/> <p style="text-align: center;"><b>AKTUEL</b>      <b>fredag—søndag 5—6,15—7,30—8,45—10.</b></p> <p style="text-align: center;"><b>Stort morskapsprogram. Jubel og latter.</b></p> <p style="text-align: center;">Barn har adgang. <b>Allt nyt for Hamar.</b></p>
---	--

Ill.8.9: Annonser i *Hamar Stiftstidene-Oplandenes Avis* fredag 1. mai 1925 kan stå som eksempel på en annonsepraksis som skiller seg fra hovedstadens. Merk både omtale av flere programelementer og kinomusikken.

De hyppige rotasjonene i filmprogrammene medførte at Biografen og Festiviteten i løpet av disse to månedene viste til sammen 50 forskjellige programmer, fordelt med 25 programmer hver. Til sammenligning viste Paladsteatret og Kino-Palæet til sammen 21 programmer. Dersom vi legger til helgetilbudet på Aktuel kommer vi opp i totalt 60 ulike programmer i Hamar og Vang. Hvordan fordeler disse programmene seg med hensyn til filmenes opphavsland, sjanger og tilbudet til barna?

Spesielt tilrettelagte barneforestillinger ble arrangert i både Vang og Hamar. Aktuel viste ti ulike programmer i de to månedene som er undersøkt. Kinoen hadde som nevnt kun forestillinger i helgene, og forestillingene var i all hovedsak rettet mot barn, da ni av disse ti programmene var tillatt og tilpasset et ungt publikum. Komedier og western-filmer dominerte programmene, samtidig som de sammensatte programmene med flere ulike elementer later til å ha en større plass i spesielt tilrettelagte barneprogrammene enn for det øvrige filmtilbudet. På Festiviteten var kun fire av de 25 ulike filmene tillatt for barn. Biografen i Vang ga barn adgang til 15 av de totalt 25 programmene som kinoen viste. Av de 15 programmene som var tillatte for barn, later det til at minst seks av dem var egne barneprogrammer.

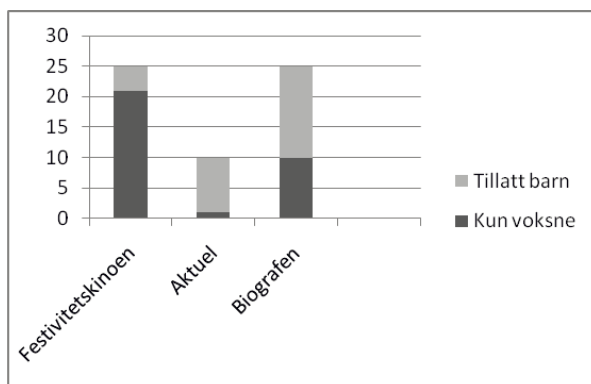


Fig 8b: Diagrammet til høyre viser forholdet mellom forestillinger tillatt for barn og forestillinger kun for voksne i antall ved de tre kinoene i Hamar (Festivitetskinoen og Aktuel) og i Vang (Biografen).

Det innebærer enten sammensatte ”morskaps”-programmer eller for eksempel de tre ulike Tom Mix-filmene som var satt opp mai og november. Kinotilbudet til de yngste på disse tre kinoene fordeler seg som satt opp i diagrammene nedenfor.

Festivitetskinoen og Biografen har like mange programmer i de to undersøkte månedene, men hvordan fordeler dette seg om vi ser på de ulike hovedfilmens opprinnelsesland? Et iøyenfallende og overraskende funn trer her fram. For begge kinoene, både den kommunale og den private er det en amerikansk dominans i programmene, men variasjonen er langt større ved den private kinoen enn hva som er tilfellet ved den kommunale. På Festivitetskinoen er den amerikanske filmen nesten enerådende med 23 av 25 filmer. Ved Biografen var 17 av 25 filmer produsert i USA, og svensk, dansk, norsk og tysk film var også representert på den private kinoen. Dette betyr at 92 prosent av filmtilbudet på Festivitetskinoen og 68 prosent på Biografen var amerikansk. Fordelingen av programmene nasjonalitet går fram av diagrammene nedenfor (fig. 8.c-e). En amerikansk dominans støttes av importstatistikk i den samme perioden. I perioden fra november 1923 til november 1924 ble 723 filmer godkjent av Statens Filmkontroll. Av disse var 585 av amerikansk opprinnelse, og de øvrige fordeler seg som på diagrammet nedenfor.<sup>264</sup> Drøyt 80 prosent av alle filmer importert til Norge for sesongen 1923/1924 var altså amerikanske (*Filmavisens* årboknummer 1925). Dette betyr at den kommunale kinoen i Hamar lå om lag elleve prosent over, mens Vangs private lå nærmere 13 prosent under den amerikanske filmens nasjonale markedsandel.

<sup>264</sup> *Filmavisens* årboknummer for 1925 peker også på 14 norske filmer produsert i denne perioden, hvorav 13 av dem synes å være aktualitetsfilmer, bare *Til Sæters!* var fiksjonsfilm.

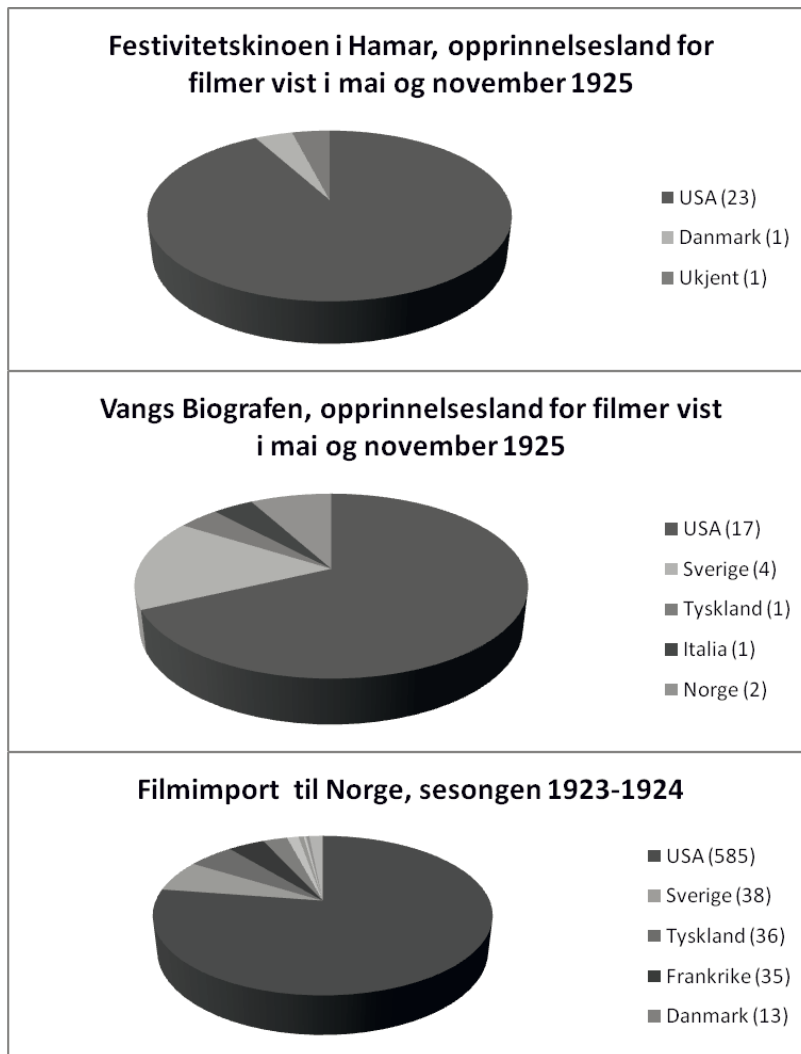


Fig 8c-e: Øverst er fordeling av filmnasjonaliteter på kinoene i Hamar og Vang, nederst tall fra den samlede nasjonale importen for 1923/24 fra Filmavisens årbok.

Antakelsen om at det kommunale kinotilbudet skulle stå for en større variasjon i programutbudet med hensyn til målgrupper og filmenes nasjonalitet enn den private, har så langt ikke vist seg å stemme. Disse variasjonskriteriene sier imidlertid ikke så mye om variasjonen i de faktiske filmene som ble vist. Å gjøre rede for alle de 60 ulike programmene som inngår i det undersøkte materialet blir for omfattende, og jeg vil eksemplifisere gjennom et utvalg av dem. Utvalget er tilfeldig men fremstår som representativt for materialet som helhet og tar utgangspunkt i de ti første dagene av mai måned.



Ill 8.10 over og 8.11 til venstre: Helgen 9. og 10. mai 1925 konkurrerte den private Biografen og den kommunale Festivitetskinoen om publikums gunst med henholdsvis svensk herregårdsdrama mot amerikansk varmblodig drama fra Karibien. Annonse i *Hamar Stiftstidene - Oplandenes avis* 8. og 9. mai 1925.

De ti første dagene i mai 1925 viste Festivitetskinoen fire programmer. Fra 1. til og med 3. mai var det Ernst Lubitsch' *Det forbudte Paradis* (*The Forbidden Paradise*, USA 1924) med Pola Negri i hovedrollen på plakaten. Denne ble avløst av *Den forbudne frukt* (*The Eternal Three*, USA 1923) som ble vist 4. og 5. mai. *Flirt med kjærligheten* (*Flirting with Love*, USA 1924) ble vist 6. og 7. mai, tungt markedsført gjennom filmens stjernepar Colleen Moore og Conway Tearle. Fra 8. til og med 10. mai sto *En*

*Hellig Djævel (A Sainted Devil, USA 1924)* med Rudolph Valentino på programmet. Samtlige av disse filmene var kun for voksne, men Aktuel viste to programmer i samme periode som begge var tillatt for barn. Samleprogrammet ble vist første helgen i mai og var kun omtalt som ”Stort morskapsprogram. Jubel og Latter”. Den tyske komedien *Blindpassager (Der Blinde Passagier, Tyskland 1922)* med Ossi Osvalda i hovedrollen ble omtalt som et kvikt, pikant og fornøielig lystspill og filmen ble vist på Aktuel den 9. og 10. mai. Den profilen som avtegner seg for den kommunale kinoen ligner svært på profilen som trådte fram under gjennomgangen av Kino-Palæet, det vil si et repertoar dominert av amerikanske filmer som sjangermessig fordeler seg på komedier og melodramatiske filmer.

I Biografen ble mai måned innledet med et barneprogram hvor flere elementer ble framhevet i annonsen. *Texasgutten* markedsføres som en Tom Mix-film, foruten *Olympisk revy*, som vi kan anta viste utdrag fra de Olympiske lekene i 1924, og en kortfilm med Harold Lloyd. Programmet skiftet lørdag 2. mai med ”Landspremiere” på Nordisk films *Kan kvinder fejle?* med Karina Bell i hovedrollen.<sup>265</sup> Den fransk-italienske filmatiseringen av *Cyrano de Bergerac* (1924) ble markedsført som italiensk kunstfilm, og annonsen viste til teaterstykket som nylig hadde hatt suksess på Nationaltheatret og at ”Det kan være interessant at se hvordan filmen tar sig ut”. *Cyrano de Bergerac* ble spilt på Biografen i tre dager, fra 4. til og med 6. mai. De neste to dagene sto den amerikanske komedien *Hvorfor Mænd forlater Hjemmet (Why Men Leave Home, USA, 1924)* på plakaten, for øvrig den eneste som ikke var tillatt for barn, før det var duket for den svenske storfilmen *Grevene paa Svansta* (1924) som fikk konkurrere mot Valentino på Festivitetskinoen denne helgen. Av totalt fem programmer på Biografen disse ti første dagene i mai, er fire av dem tillatt for barn og to av dem av amerikansk opprinnelsesland. Sjangermessig ser vi også en større bredde i Biografens repertoar enn på den kommunale Festivitetskinoen. Det var den private kinoaktøren som hadde flest forestillinger hvor barn fikk adgang, 15 av 25 hos den private mot 13 av 35 i det kommunale tilbudet. Det var den private aktøren som besørget nesten alle visninger

---

<sup>265</sup> Omtale av filmen, som ble tatt opp i Italia ligger ute på Dansk filminstituttets sider: <http://www.dfi.dk/faktaofilm/nationalfilmografien/nffilm.aspx?id=16055> [sist lest 23.november 2011]

av ikke-amerikanske filmer, og det var den private kinoaktøren som i markedsføringen løftet filmmediet inn i oppdragende og kulturkomparative sammenhenger.<sup>266</sup>

## Biografen i Elverum

Biografen i Elverum fulgte samme programmeringspraksis som kinoene i Vang og Hamar. Det betød at kinoen skiftet program tre ganger i uken og hvert program gikk vanligvis to til tre dager. Det er også eksempler i materialet på programmer som kun gikk én dag. I løpet av mai og november ble det vist til sammen 30 programmer, fordelt med 14 programmer i mai og 16 i november. Som i Vang viser kinoens annonsepraksis spor etter 1910-tallets norm ved at flere heterogene programelementer omtales (se ill.8.12). Videre opererte kinoen i Elverum med flere sammensatte programmer av tre til fem elementer. Disse var i første rekke myntet på barn. Det er imidlertid ingen eksempler på at musikk eller andre tillegg utenfor selve filmfremvisningen fikk oppmerksomhet i kinoannonsene.



Ill 8.12: Annonsepraksis i Elverum, *Østlendingen* 18. og 30. november 1925

I Elverum har de amerikanske melodramaene en mindre plass på repertoaret enn ved noen av de øvrige undersøkte kinoene. Kun halvparten av de 30 ulike programmene har amerikanske hovedfilmer, og videre er to av samleprogrammene satt sammen av kortfilmer fra USA slik at antallet amerikanske produksjoner totalt sett ligger litt høyere

<sup>266</sup> Jeg nevnte i omtalen av *Cyrano de Bergerac* at annonsen trakk veksler på Nationaltheaterets oppsetning av det samme stykke med oppfordring til publikum om å sammenligne filmen med teaterstykket, og videre oppfordres foreldre til å la barna få se den tyske *Trojas undergang*, både på grunn av filmens kunstneriske og opplysende kvaliteter (annonse i *Hamar Stiftstidene-Oplandenes Avis* 19.november 1925).

slik figuren nedenfor viser. Elverumskinoen viste fem svenske filmer, én i november og hele fire i mai måned.<sup>267</sup> Kinoen har også to norske filmer på programmet i undersøkelsesperioden: *Fager er lien* (Harry Ivarson, 1925) og *Roald Amundsens store Nordpolsfilm*. Sjangermessig viser repertoaret en noe større variasjon enn for de øvrige kinoene i utvalget, blant annet ved et større innslag dokumentarisk materiale. I tillegg til Amundsens film ble også *Hvalfangst og hvalfangerliv*, en virkelighetsfilm i fire akter vist i mai 1925. Fra omtalen av filmen heter det:

En film fra livet og virkeligheten bør man, når den bydes, sette pris på som en behagelig avveksling fra den mer og mindre konstruerte film man til daglig ser. En slik film er *Hvalfangst og hvalfangerliv*, optatt fra de forskjelligste fangsfelter. Av pressens uttalelser hitsettes; 'De vakre bilder viser en rekke interessante scener fra kampen mellom hval og hvalfanger. (Morgenposten)' Man får se nydelige scener fra isbarrieren og værharde havner. Filmen er et eventyr fra virkelighetens verden (*Østlendingen* 6.mai 1925).<sup>268</sup>

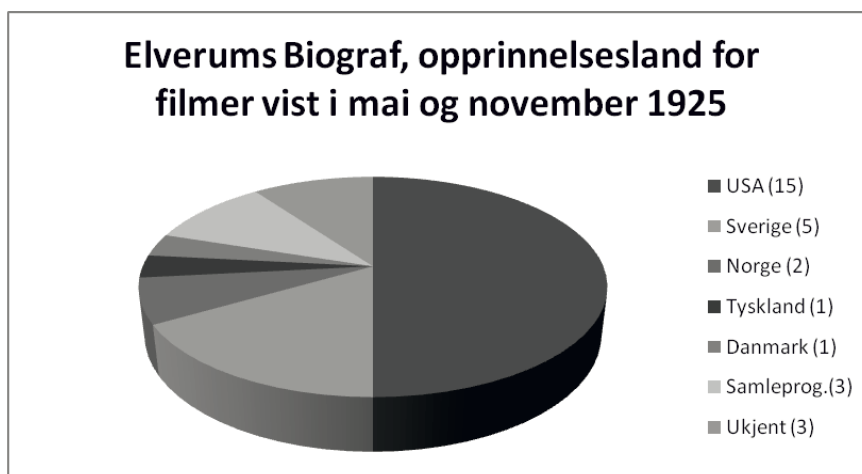


Fig. 8f:  
Fordeling  
etter  
nasjonalitet  
Elverum

Programtilbudet for barn fremstår også som planmessig. Foruten at repertoaret totalt sett inneholder en høy andel av programmer som var tillatt for barn, så settes det opp egne barneprogrammer bestående av tre til fem elementer markedsført under titler som

<sup>267</sup> *Folket i Simlångsdalen* (Berthels, 1924), *Karl XII – to deler* (Brunius, 1925), *Han som fikk ørefikene* (Sjöström, 1924), *Herregårdsflickan* (ukjent/kan være *Greverna på Svanast*, Wallén 1924) og *Hennes lilla Majestä* (Wallén, 1925).

<sup>268</sup> Det har ikke vært mulig å finne nasjonalitet eller andre opplysninger om denne filmen. Heller ikke databasen i Filmtilsynet har gitt passende treff.

*Latterkonkurransen* (vist 27. og 28. mai) eller *Underholdningsprogram* (vist den 18. november). Den danske filmen *Skagens store sensasjon* er en Telegrafstolpen og Tilhengeren-film som gikk 8. og 9. mai kan ses som et spesielt tilbud til barna, og det samme kan sies om Rin Tin Tin-filmen *Det flammende hat*, som ble vist 28. og 29. november. Figuren nedenfor viser fordelingen mellom programmer for voksne og for barn ved de fire kinoene som inngår i materialet fordelt på den enkelte kommunen.

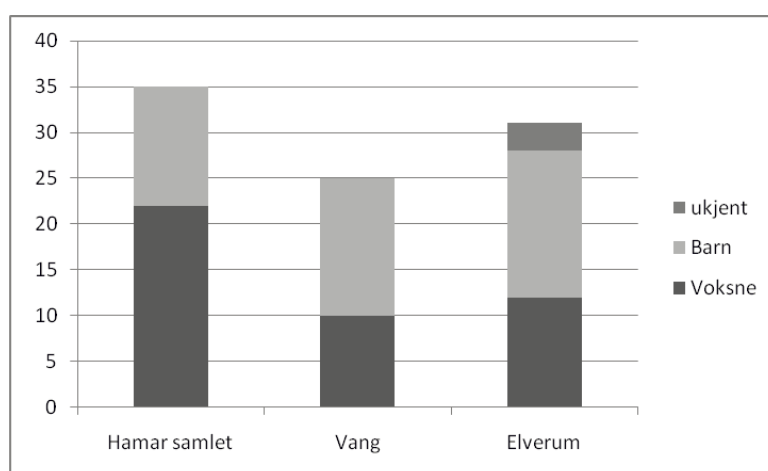


Fig 8.g: Oppstillingen viser fordeling mellom barne- og voksenforestillinger i de tre kommunene basert på det totale antallet programmer vist i mai og november 1925.

### Plikt og drøm, en oppsummering

Jeg innledet undersøkelsen i dette kapittelet med en tese om at det kunne være rimelig å forvente at de kommunalt eide kinoene ville utvise større variasjon i programpraksiser gjennom et bredere tilbud til barn, flere filmer med ulike nasjonaliteter og større variasjon i sjangrene enn de private aktørene som inngikk i undersøkelsen. Tesen ble begrunnet i de argumentene som ble fremsatt i diskusjonen om kommunalt eierskap. Argumentet om at et kommunalt eierskap kunne styre repertoaret bort fra den rene folkelige forlystelsen og over i mer oppdragende og oppbyggelig hensikt var viktig, og er også i ettertid tillagt betydning.

Resultatet viser imidlertid ingen sammenheng mellom graden av variasjon i repertoaret og det kommunale eierskapet. I konkurransesituasjonen som rådet i Hamar-



området i 1925, later forholdet å være tvert om. Både med hensyn til antall barneprogram og filmer fra ulike nasjoner viser den privateide Biografen i Vang en mye større variasjon enn den kommunalt eide Festivitetkinoen. Samtidig viser repertoarpraksisen med barneprogrammer på Aktuel i helgene at barna var ivaretatt som egen målgruppe av den kommunale eieren. Likevel kom Vangs Biograf ut med en høyere andel barneprogrammer enn de to kommunale kinoene i Hamar samlet sett. Den amerikanske, melodramatiske overvekten er voldsom i det kommunale programmet i Hamar, og slik sett ligner Hamars profil på funnene fra de to hovedstadskinoene Kino-Palæet og Paladsteatret. Vangs private kinotilbud hadde mer til felles med repertoaret på Elverums kommunale Biograf. Muligvis går ikke skillelinjen mellom privat eller kommunalt eierskap, men snarere i en mer eller mindre urbant fundert filmkultur.

En forskjell mellom hovedstadskinoene og de fire undersøkte kinoene i Hedmark er hyppigheten i programskiftene. I hovedstaden roterte programmene vanligvis ukentlig, og i spesielle tilfeller annenhver uke. Hedmarkseksemplene viser programskift fra to til fire ganger per uke, med tre programmer i uken som norm. Isolert sett kunne den hyppige rotasjonen i Vang og Hamar vært fremtvunget av konkurransen mellom de to. Imidlertid var Elverum uten konkurranse fra private aktører eller nabokommuner, og Elverum hadde aller flest programskifter av samtlige undersøkte kinoer. Dermed ligger forklaringen på forskjellene i rotasjonshyppigheten andre steder enn i konkurransesituasjonen. Dersom vi går tilbake til kinoenes økonomiske situasjon, nærmere bestemt figur 7.3, kan tallmaterialet herfra bidra til å forklare ulik rotasjonshyppighet. Som det framgår av denne figuren, var dekningsgraden av kinoseter i forhold til folketallet ujevnt fordelt i Oslo, Hamar og Elverum. Mens det var om lag 27 innbyggere pr sete i hovedstaden, var det 11 innbyggere for hvert sete i Hamar og 14 i Elverum. Hamar og Elverum hadde om lag halvparten av det publikumsgrunnlaget som hovedstaden nøt godt av. Den hyppige rotasjonen i Hedmark skyldes sannsynligvis en strategi som tok sikte på å utnytte dette publikumsgrunnlaget best mulig. Til tross for at billettinntektene totalt sett var svært mye lavere i Hedmark enn i Oslo, så viser siste kolonne i fig 7.3 at folk i Hedmark la igjen flere billett kroner per innbygger enn i Oslo. Slik sett kan vi anta at de stadige programskiftene i Hedmark fungerte slik at kinobesøket økte disse stedene hvor publikumsgrunnlaget var svakere.

Det har ikke vært mulig å finne fordelingen i spilleinntekter på solgte barnebilletter og voksenbilletter, men ifølge Statens Filmkontroll var mellom 60 og 70 prosent av alle filmer som ble godkjent for kinovisning forbudt for barn i årene fra 1925 til 1930 (Nymo 2003, se figur 2). I lys av dette hadde kinoene i Vang og Elverum en spesielt høy andel av filmer som kunne ses av barn på sine programmer (se fig 8.g). På bakgrunn av andelen av programmer som var tillatt for barn sett i samband med hvilke tidspunkt disse programmene ble vist på, synes det klart at kinoens hovedpublikum var voksne over 16 år, som var aldersgrensen i 1925. Barn hadde begrensede muligheter til å gå på kino på ukedagene, og de tilrettelagte barneprogrammene gikk i all hovedsak i helgen. Kinobesøket kan ikke karakteriseres som en generelt "barnevennlig" aktivitet i 1925.

Et generelt trekk ved filmimporten i perioden var en total amerikansk dominans, og dette gjenspeiles naturlig i kinorepertoarene. Til tross for at den amerikanske verdensdominansen var av nyere dato, var det andre aspekter ved kinorepertoaret som hadde forbindelse til repertoaret slik det fremsto i 1910. Sjangermessig hadde repertoaret en sterk overvekt av melodramatiske filmer. Melodramaets popularitet er forklart gjennom dets sterke appell til det unge, urbane kvinnelige publikum som tilbrakte fritiden på kino og på danserestaurant. "Gjennom melodramaene drømte mange ikke bare om kjærlighet, men også om luksus og glamour. Det var en glamour som var å få kjøpt. Hollywoodfilmene var med på å skape en konsumkultur, ved å kjøpe sminke og klær kunne de oppnå filmstjernes stil" (Nymo 2003:130). Filmstjernene er tydelige trekkplastre i kinoannonsene, mest tydelig i annonsene på Hamar og i hovedstaden der illustrasjoner hyppig inngår i dem (se ill. 8.3-5,7,8,9 og 11). Samtlige kinoer fremhever dessuten filmens stjerner i annonseteksten. Dette kan tas til inntekt for at det var vokst frem en egen filmkultur som kunne ses som en del av en større konsumkultur. Den kulturen var preget av nye kvinnetyper og nye idealer: The Backfish, Flapperen eller le garçon var navn som ble benyttet på den nye kvinnen.<sup>269</sup> Konsumkulturen hadde imidlertid en mer kompleks side, ifølge Christine Myrvang.

---

<sup>269</sup> Backfish i betydningen ikke kokeklar fisk, flapper som en ikke flyveferdig fugl som "flakser" omkring og guttejenta i betydningen ungarpspike viste til en antakelse om en "forbigående fase i unge pikers liv" (Myrvang 2005:108).

Den nye kvinneskikkelsen som motejournalistikk og reklamen henviste til, hadde en større agenda. I stor grad skapte hun sin identitet gjennom konsum, men hun gjorde dette samtidig til et frigjøringsprosjekt. Flapperen var knyttet til helt bestemte forbruksartikler som i mange miljøer ble betraktet som kontroversielle. Fra hennes side var det nettopp dette et av hovedpoengene; nemlig å utfordre etablerte oppfatninger om hvordan jenter skulle oppføre seg. En oppfatning av kvinne som bæreren av samfunnets moral skulle aktivt motarbeides (Myrvang 2005:117).

Myrvang viser hvordan film og litteratur inngikk i dette opprøret, og hvordan denne nye kvinneskikkelsen fikk innpass i populærkulturen her hjemme på 1920-tallet (Myrvang 2005:105ff). Tommy Gustafsson opererer i forlengelsen av blant andre Andrea Haller (2005, 2012) når han hevder at filmene i denne perioden var en svært heterososial sfære og at kvinnelig innflytelse på filmen og filmkulturen var spesielt stor. Dette ga seg utslag gjennom ”fenomenet med den unga moderna kvinnan, att kvinnor utan problem ofta hade protagonistens och därmed hjältens roll, samt att kvinnan inte per automatik var underordnad mannen i filmerna” (2007:312). Forbindelsen mellom urbane, unge kvinner og melodramaet er også omtalt av Kirsten Drotner som finner at kulturelitens forakt for disse kjærlighetsdramaene betegnet en angst for det feminine (Drotner 1999: 109ff). Med bakgrunn i undersøkelsen av de ulike kinoenes repertoar anno 1925 kan vi avvise at disse på noen måte speiler et privat eller offentlig eierskap. Men de speiler muligvis noe annet. Det kan tenkes at Paladsteateret, men særlig Kino-Palæet og Festivitetkinoen i større grad fremviser en mer urbant fundert kinokultur som var tidstypisk for 1920-tallet, en kultur som er tuftet på et kjernepublikum bestående av unge, og kanskje økonomisk uavhengige, arbeidende kvinner. Et slikt kjernepublikum fantes definitivt i hovedstaden, men kanskje også i handelsbyen Hamar.



# Kapittel 9:

## I palass og palé

---

**D**e foregående kapitlene har belyst ulike sider ved kinodriften under det private eierskapet, samt implementeringen av Kinoloven og noen av konsekvensene den resulterte i. Vi skal i dette kapittelet igjen vende tilbake til selve kinolokalet. I gjennomgangen av karakteristika for filmens første rom, det vil si kinolokalene fram til 1910, hevdet jeg at kinolokalet framsto som en ny offentlig arena og en ny form selv om enkelte trekk begynte å avtegne seg med hensyn til lokalenes funksjonelle aspekter. Selve lokalene var viktige i konkurransen om publikum. Det å etablere faste lokaler for filmvisning later til å ha bremset aktiviteten til de ambulerende kinoselskapene samtidig som kvaliteten og bekvemmeligheten i det enkelte lokalet spilte en rolle i kinoens markedsføring og muligvis også popularitet. Størrelsen og standarden på kinolokalene gikk videre inn i en ny fase etter om lag 1907, da ny kapital ble sprøytet inn i eierskapet gjennom overgang til aksjeselskapsformen.

Innledningsvis i dette kapittelet vil jeg ta opp igjen noen av funnene fra 1910, før jeg gjør rede for en del generelle trekk knyttet til kjennetegn i 1920-tallets byggepraksis. Deretter skal jeg beskrive og analysere et utvalg kinobygg oppført i perioden 1913 til 1924. Analysenes hensikt er å undersøke hvilken kulturell praksis som kan avspeiles i kinobygningenes fysiske utforming.

## **Eksotisk versus deskriptivt - kinoenes navnepraksis**

Navnevalg ble i avhandlingens tredje kapittel anvendt som utgangspunkt for en diskusjon om kinobransjens selvforståelse anno 1910. Jeg trakk da fram tre hovedtendenser: Et ønske om å knytte an til elegante og forfinede underholdningsformer gjennom blant annet bruk av teaterbenevnelsen (1), en fascinasjon for selve teknologien gjennom vektleggingen av ulike apparatur i navnene (2), samt en framheving av det internasjonale med et islett av eskapisme, eller virkelighetsflukt, gjennom bruken av eksotiske navn (3). I 1925 har den teknologiske begeistringen forsvunnet. Både det forfinede og det eskapistiske hadde inntatt en dominerende posisjon, i alle fall i hovedstaden. Kinematografbenevnelsen var ikke lenger i bruk, men ble erstattet av palass, palé, og rene teaterbenedelser. De nye kinoene fikk fremmedartede navn som Westend, Victoria, Regina, eller Scala og tendensen underbygges videre av navneskifter på lokaler som var i drift i hele perioden fra 1910 til 1925. Kinematografteateret i Stortingsgaten 12 skiftet navn til Piccadilly, National skiftet til Boulevardteateret, og Verdensspeilet, riktig nok etablert først i 1911, ble Admiral Palads.

Imidlertid virker ikke denne tendensen å ha slått inn på samme måte i Hamar og Elverum. Aktuell beholdt navnet, også etter flytting til trebrakken. Nybyggene i Vang og Elverum fikk begge det deskriptive, enkle navnet Biografen. Festivitetskinoen i Hamar ble døpt etter en navnekonkurranse utlyst i lokale aviser. En egen komité var nedsatt til å vurdere de over 100 navneforslagene, hvor vinneren ble premiert med et partoutkort (*Hamar Stiftstidene-Oplandenes avis* 15. november 1919). Navn som Kino-Palæ, Kinopaladset, Biorama, Grand, Victoria teater, Imperial, Eldorado, Verdensteateret var blant forslagene. Også Hamar folketeater, Bio Hama, Den røde lykt, Crescent, Ambolten, Hypodrama, Aftensstjernen, eller Superfin Kino var sendt inn (*Hamar Stiftstidene-Oplandenes avis* 26. november 1919). Valget falt altså på Festivitetskinoen, et navn som løftet fram den nye Festivitetsbygningen som kinolokalet lå i. Om dette var komiteens eget forslag, eller om det fantes i bunken med innsendte navn, vites ikke. Navnevalget fikk imidlertid kritikk. ”Festivitetskinoen.... Jeg tør ikke engang forsøke at uttale det, for inden jeg har sagt det har jeg mistet pusten og det er ikke morsomt” skrev en leser som mente at navnet ”dunster [...] adskillig av smaaby” (*Hamar Stiftstidene-*

*Oplandenes avis* 6. desember 1919). Det kanskje mest interessante med navnekonkurransen i Hamar er bruken av begrepet ”kino” i de forslagene så vel som i det endelige navnevalget. Andre kilder har påpekt at betegnelsen først slår rot i løpet av 1920-tallet, men navnekonkurransen viser at begrepet synes å være godt innarbeidet i Hamar også før 1920.

Mens navnet til Hamars nye kino dunstet av småby, var det altså ikke noe smått ved navnetendelsen i hovedstadskinoene omkring 1925. Her var det eksotisk, forfinet og internasjonal sus over det hele. Som jeg nevnte i oppsummeringen av 1910 sine kinolokaler, var det en fysisk forbindelse mellom kinodrift og hoteller i Elverum og andre norske byer. Hovedstadens kinonavn viser til samme forbindelse med byens hotellnavn; Westend, Boulevard og Victoria var også veletablerte hoteller i byen, sammen med andre etablissementer som understreket denne internasjonale tendensen gjennom benevnelser som Scandinavie, Westminster, Bellevue eller Kosmopolitt (Kjeldstadli 1990:12). At denne internasjonale og dels eksotiske navnepraksisen først og fremst later til å finne gjenklang i Oslo, kan leses som et uttrykk for at kinoen som kulturell form knytter an til fenomener som turismen, flaneriet og moderne fenomener knyttet til fysisk og virtuell mobilitet, en tendens og sammenheng som primært kommer til syne i de større byene (Friedberg 1993, Snickars 2001, Sandberg 2003).

### **Fra øst til vest – en klassereise?**

Et gjennomgangstema i hovedstaden i årene etter 1910, synes å være problemer med å finne egnede lokaler for kinovirksomheten. Kravene til hva som oppfattes som et egnet lokale er i stadig endring. Det som i 1910 ble ansett for å være tilstrekkelig, blir utover 1910-tallet oppfattet som lite tidsmessig. I både Kristiania og Hamar var det press på kinolokalene, og som vi så i forrige kapittel var det mangel på gode lokaler så vel som totemuligheter, særlig i Kristiania. Etter at det oppføres flere nybygg tidlig i tiåret, bremser utviklingen opp i hovedstaden mot slutten av 1910. Gustav Lunds nye Parkteater på Grünerløkka åpnet i 1918, og Halfdan Nobel Roedes Rådhusbiografen ble innredet i et eksisterende lokale inne i Tivoli i 1917. De øvrige tre nyoppførte kinobygg som ble byggemeldt og prosjektert i årene 1915 til 1917 skjedde i regi av Gundersens

”konsortium” med midler fra danske investorer samt konsul Blikstad. Samtidig som både København og Stockholm i årene 1917/1918 fikk flere store og påkostede kinoer, medførte den lange overgangsperioden i Kristiania en stagnering i utviklingen av bedre kinolokaler (Siggerud 2007:55). Det fantes liten vilje til større investeringer i nybygg, da de private investorene i disse årene levde i uvisshet angående kommunal overtakelse av kinodriften. Odels- og lagtingets vedtak som avviste bransjens forslag om å øke overgangsfristen i Kinoloven fra to til fem år forsterket denne problematikken. Prosjektering fordret langsiktige leiekontrakter, men dette var risikabelt å inngå så lenge konsesjonsperioden ble gitt for få år av gangen. Avtalen med danske investorer i Kristiania må forstås i lys av de spesielle omstendighetene som rådet i kjølvannet av Kinolovens iverktredelse fra 1914. Mot slutten av 1910-tallet stanser utviklingen av nye lokaler i hovedstaden så å si helt.

For hovedstadens kinoer skjedde en kraftig forskyvning av lokalene fra øst mot vest i byen i løpet av de femten årene mellom 1910 og 1925. Fra 1911 og utover tiåret økte etableringen av nye kinoer i den vestlige delen av sentrum, uten at etableringen i øst økte tilsvarende. Mens det i 1910 lå 12 kinoer i de østlige bydelene, er dette tallet halvert i 1925. I 1910 lå det seks kinoer i området rundt Studentertunden, og i 1925 er dette tallet økt til ni. I tillegg kommer ytterligere tre nyetableringer på byens vestsida: Rosenborg teater og Kino-Palæet i Bogstadveien og Westend i Drammensveien åpnet mellom 1920 og 1924. I første omgang kan denne forskyvningen av kinodistrikter tolkes som en form for ”kulturell klassereise” ut av Oslos arbeiderstrøk og inn i øvre middelklasse. Siggerud tar dette som et tegn på at filmmediet nyter en økt kulturell og sosial aksept, og knytter dette til økningen av såkalte ”kunstfilms” på kinorepertoarene (2007:16). Som vi har sett var imidlertid ikke kunstfilms en benevnelse som ga umiddelbar aksept i den samfunnsmessige diskursen som omga mediet.

Igjen kan vi trekke paralleller til Singer/Allen-debatten i *Cinema Journal*. I tillegg til diskusjonen om antallet kinoer som ble omtalt i kapittel 3, er et kjernepunkt i denne debatten nettopp hva som kan leses ut av forholdet mellom demografiske data knyttet til befolkningssammensetning i ulike bydeler, og kinoens status som kulturell form. Kort fortalt er det her Singer angriper Allen for å ha et snevert perspektiv, og det er her Singer blir kritisert fordi ”the empirical evidence does not adequately address the



questions that Singer himself raises” (Uricchio, Pearson 1997:98). Singer konkluderer blant annet med at demografiske data om Manhattans befolkning og mer detaljert informasjon om kinoenes beliggenhet, antyder at befolkningstetthet og sosial klasse var en avgjørende faktor for geografisk konsentrasjon av de tidlige kinoene i New York (Singer 1995:26).

En lignende logikk ligger til grunn for antakelsen om at flere kinoetableringer i Kristianias vestlige bydeler også indikerer en endring i mediets status. Dersom vi ser utbyggingen av hovedstadens kinoer i lys av byutviklingen for øvrig, bringes nye momenter inn som demper førsteinntrykket av at den geografiske forskyvningen også automatisk kan leses som et kulturelt løft. For det første kan nyetableringene som skyter fart etter 1911 tilskrives en generell byggeboom i samme periode. Den ekspansive utbyggingen på slutten av 1800-tallet bråstoppet i 1899, en byggestans som ”i hovedsak varte fram til 1911” (Kjelstadli 1990:363).<sup>270</sup> Da utbyggingen igjen skjøt fart innebar dette en generell ekspansjon som flyttet byens midtpunkt fra Stortorget i øst til området omkring Karl Johan og Grensen. På 1920-tallet ble også Drammensveien, med blant annet Handelsbygningen i nummer 20 hvor kinoen Westend holdt hus, innlemmet i sentrumskjernen (ibid.). Dette illustrerer snarere at utbyggingen av kinoene fulgte den generelle byutviklingen, og at kinodriften primært var knyttet til sentrumsområdene. Dermed fulgte utbyggingen av nye kinoer med på den forskyvningen og ekspansjonen av sentrum som gjorde seg gjeldene i hovedstaden ellers. Vi skal altså være forsiktige med å knytte kinoinstitusjonens kulturelle status til dens geografiske beliggenhet. For å undersøke slike forhold må vi gå til andre kilder.

## Arkitektene kommer

En slående forskjell i 1925, sammenlignet med situasjonen i 1910 var antallet spesialbygg for film. I 1910 fantes kun et spesialbygg oppført med kinodrift som formål, nemlig Cordial fra 1907. Så vidt vi kjenner til var det ikke benyttet arkitektkompetanse i utformingen av dette bygget. I 1925 hadde Norge fått en rekke

---

<sup>270</sup> Dette kan også bidra til å forklare hvorfor hovedstaden var forholdsvis sent ute med å oppføre spesialbygde kinoer. Stockholm, Trondheim, København, Bergen, Sandefjord og Fredrikstad er noen byer hvor egne kinobygg ble oppført i 1911/1912 eller tidligere (Siggerud 2007: 24f).

arkitekttegnede kinobygg, og bruk av arkitekter i utformingen av bygningen så vel som dens interiører later til snarere å være regelen enn unntaket.

**Fig 9.1: Oversikt over kinoer i Oslo/Aker ved inngangen til 1925:<sup>271</sup>**

Adresse	Navn	Året lokalet tatt i bruk	Kategori iflg Schliepmann
Bogstadvn 12	<i>Rosenborg teater**</i>	1921	2
Bogstadvn 75	<i>Kino-Palæet*</i>	1924	3
Drammensvn 20	<i>Westend teater**</i>	1920	2
Grønland 25	<i>Grønland Verdensteater*</i>	1914	3
Karl Johansgt 35	<i>Victoria Teater*</i>	1915	3
Karl Johansgt 39	<i>Carl Johan-teateret*</i>	1913	3
Karl Johansgt 41	<i>Paladsteateret*</i>	1914	3
Nordregt 18B	<i>Regina Teater*</i>	1916	3
Olav Ryespl 11	<i>Parkteateret*</i>	1907/1918	3
Storgt 25	<i>Scala teater*</i>	1918	3
Storgt 26	<i>Kronen</i>	1905	1
Stortingsgt 10	<i>Boulevard-teateret**</i>	1906/1911	2
Stortingsgt 12	<i>Piccadilly</i>	1904	1
Stortingsgt 14	<i>Bio-Kino**</i>	1911	2
Stortingsgt 20	<i>Cirkus Verdensteater</i>	1908	1
Stortingsgt 20	<i>Rådhusbiografen**</i>	1917	2
Stortingsgt 4	<i>Kosmorama Kinematografen</i>	1911	1
Torggt 9	<i>Admiral Palads</i>	1911	1

Kinoer merket \* er spesialtegnede kinobygg. De som er merket \*\* viser til at arkitekter medvirket i utforming av ombygde lokaler.

Sammenlignet med 1910 hadde Kristiania samme antallet kinoer i 1925, nemlig 18. Det totale antallet kinoer lå forholdsvis stabilt, men utskifting av lokaler innenfor denne rammen var betraktelig. Av de 18 kinoene var hele 13 av dem nye, og samtidig var like mange av kinolokalene som var i bruk i 1910 nedlagt eller flyttet inn i nybygg i mellomtiden. Tyngdepunktet av disse nyetableringene skjedde i årene 1911 til 1915. Sju av de 13 kinoene kom til i disse årene, hvorav fire var nybygg. Tre nye kinoer ble etablert mellom 1916 og 1918, mens ytterligere tre ble etablert i mellom 1920 og 1924. Totalt var åtte av de tretten kinoene som ble etablert i det 15 år lange tidsspranget

<sup>271</sup> Opplysninger hentet fra *Adressebok for Oslo 1925, Filmavisen* nr 6/1925:20, samt kopibok og styreprotokoller Oslo kinematografer, Oslo byarkiv

nyoppførte kinobygninger som alle tilhørte Schliepmanns foretrukne, tredje kategori: ”bygninger oppført med kino som dens primære funksjon”. Også i Elverums Biografen, Vangs Biograf og Hamars Festivitetskinoen ble arkitektkompetanse benyttet. Disse bygningene kan i likhet med de fleste av hovedstadens nybygg sies å tilhøre Schliepmanns ideelle tredje kategori (se fig.9.1).<sup>272</sup>

Jeg skal i det videre presentere fem kinobygg: Elverums Biograf og Paladsteatret i Kristiania ble begge byggemeldt høsten 1913 og åpnet i løpet av 1914, Biografen i Vang ble oppført våren og åpnet sommeren 1918, Festivitetskinoen i Hamar åpnet i 1919 og til slutt Kino-Palæet i Aker som åpnet 1924. Utvalget er delvis tilfeldig og delvis begrunnet. For det første er bygningene oppført med spredning i tid: To av dem er fra tidlig på 1910-tallet, og to av dem er oppført på slutten av tiåret, og én er fra etter 1920. Den tidsmessige spredningen gjør det mulig å se etter en utvikling i selve bygningstypen. De tidsmessige ytterpunktene, representert ved Paladsteatret og Kino-Palæet, er knyttet til hovedstadens kinoarkitektur. Videre er bygningene valgt ut på bakgrunn av representativitet i forhold til det geografiske området som vi konsentrerer oss om. Jeg har valgt tre av de fire bygningene som ble oppført i Elverum og Hamar/Vang før 1925.<sup>273</sup> Et annet aspekt ved utvalget er at samtlige kinoer med unntak av én ikke lenger eksisterer. Slik sett tjener presentasjonene også til å konstruere noe av den tapte kinoarkitekturen fra perioden.

Generelt er kinoenes formspråk forankret i de sentrale arkitektoniske stilartene som dominerte i perioden. Kinoene som er oppført på 1910-tallet kjennetegnes av nordisk nybarokk. Stilen var inspirert av barokkens nordeuropeiske uttrykk på 1600- og 1700-tallet, og nasjonale strømninger gjorde at man også søkte hjemlige forbilder innen epoken. Nordisk nybarokk kan tidfestes fra cirka 1905 til et stykke utpå 1920-tallet og hadde et massivt, tungt preg med en sluttet form. Dekor og formelementer var underordnet den massive bygningskroppen og hadde innslag fra barokken og jugendstilen, gjerne med klassisistiske søyler eller pilastre på fasaden. Dette finner vi i

---

<sup>272</sup> Et annet punkt var at alle kinoene i 1925 lå på bakkeplan, det var altså slutt på kinolokaler i 2.etasje. Dette kan ha sammenheng med *Brandstyrets forskrift for filmoplæg og kinematografer i Oslo*, punkt H-1, som angir egnet plassering av kinolokaler.

<sup>273</sup> Aktuels trebrakke er ikke omtalt i dette kapitlet, da det kildemessig ikke har vært mulig å finne tegninger eller annet materiale om brakken i arkivene. Kinoen er imidlertid omtalt i forrige kapittel på bakgrunn av samtidige avisomtaler.

Paladsteateret, Festivitetskinoen og Elverums Biografen. Nybarokken faller i tid sammen med Christian Michelsens ”nye arbeidsdag”, og mange kraftstasjoner, fabrikker, skoler, boligområder, og jernbanestasjoner ble ikledd det nybarokke formspråket. Videre er Jubileumsutstillingen på Frogner i 1914 regnet som en kraftig manifestasjon av dette nye stiluttrykket. Nybarokk finner vi også innen trearkitekturen, da med en klassisistisk tilnærming med søyler og klassisistiske detaljer. Takformene er ofte bratte eller knekkede, gjerne såkalte mansardtak. Her kunne nybarokken ikles et mer nasjonalt preg med inspirasjonskilder fra for eksempel Østlandets gamle bygder.<sup>274</sup> Vangs Biograf kan stå som et eksempel på den nybarokke trearkitekturen, men den kan også leses som et uttrykk for 1920-tallets nyklassisisme.

20-tallsklassisismen avløser nybarokken, og har et uttrykk som peker frem mot funksjonalismen som bryter gjennom for fullt i løpet av 1930-tallet. Mari Lending (2007) har tatt til orde for at modernismen i arkitekturen ikke bør forstås som et radikalt brudd, men snarere i kontinuitet med tidligere stilarter. Dette understrekes blant annet gjennom at flere bygg opprinnelig prosjektert i 1920-tallsklassisismens språk ble renset for dekorelementer og endelig oppført som rene funksjonalistiske bygg.<sup>275</sup> Gudolf Blakstad og Herman Munthe-Kaas' rådhus i Haugesund (1922) er et av de tidligste og fineste eksemplene på nyklassisismen fra begynnelsen av 1920-årene. Blakstad og Munthe-Kaas markerte seg senere med flere funksjonalistiske bygg, og Odd Fellows bygningen i Oslo fra 1934 som rommet Saga kino er ett eksempel. Med de nyklassisistiske byggene på 1920-tallet ble detaljer og utsmykking hentet direkte fra de antikke forbildene. Fasadene ble igjen preget av søyler, tunge gesimser med tannsnittborder og tempelgavler. Interiørene fulgte en mer dempet stil med fargesetting i terrakotta, grønt, dyp blå og lignende valører. I dette kapitlet er Kino-Palæet fra 1924 framhevet som et typisk eksempel på denne stilretningen.

---

<sup>274</sup> Retningen ble lenge nedvurdert av tilhengerne av funksjonalismen og er nedsettende blitt kalt bollebarokk, klumpestil og nasjonalromantikk. Imidlertid holdt stilen seg innen møbelkunsten i Norge til langt inn i 1930-årene, der spisestuemøblement, sofagrupper og salongbord i tunge barokke former lenge var populære.

[[http://snl.no/Norge/1900-tallets\\_nybarokk](http://snl.no/Norge/1900-tallets_nybarokk) lest 22.juni 2008]

<sup>275</sup> Det nye universitetet som i disse årene ble planlagt på Blindern ble i Finn Bryn og Johan Ellefsens vinnerutkast (1926) utformet i en gjennomført nyklassisisme, men allerede høsten 1927 ble det renset for alle de klassisistiske dekorative elementene. Dette skjedde etter at Bryn besøkte Bauhaus i Tyskland, og kan sees som et tegn i tiden, for nå var funksjonalismen i ferd med å få sitt gjennombrudd, også i Norge.

[[http://snl.no/nbl\\_biografi/Finn\\_Bryn/utdypning](http://snl.no/nbl_biografi/Finn_Bryn/utdypning) lest 12. juni 2012]

Arkitektene som ble benyttet i planleggingen av kinobygningene tilhører også de fremste representantene for 1910- og 1920-tallets stilretninger. Dette eksemplifiseres ved en kort gjennomgang av arkitektene som sto bak de fem bygningene som skal presenteres i dette kapitlet. Harald Hals (1876-1959) fikk i oppdrag å tegne Biografen i Elverum. Senere skulle Harald Hals bli kjent som en av de store pionerene innen sosial boligbygging her i landet, og han var særlig kjent for å ha brakt nye, internasjonale impulser til Norge. Hans krav til bebyggelsens estetiske kvaliteter, både i form av proporsjoner og utvendig dekor, og håndteringen av masser, volumer og linjenes utforming er også framhevet.<sup>276</sup> Hals var utdannet ved Statens håndverks- og kunstindustriskole og de tekniske høyskolene i Berlin og Stockholm. Omkring 1910 kom han tilbake til Kristiania etter å ha arbeidet i London, Chicago og Seattle i flere år. Han etablerte egen arkitektpraksis i 1912, som var i virksomhet i noen få år før karrieren dreide over til offentlig boligregulering og -planlegging. Det var altså i den relativt korte perioden han drev privat arkitektpraksis i Kristiania, at Hals utførte oppdraget å tegne Biografen i Elverum.<sup>277</sup>

Kristian Hjalmar Biong (1870 – 1959) var arkitekt for Paladsteatret, og prosjektet ble byggemeldt i oktober 1913. Biong var, i likhet med Harald Hals, utdannet ved Statens håndverks- og kunstindustriskole. Fra om lag 1900 hadde Biong egen arkitektpraksis i Kristiania. Han har skrevet seg inn i norsk arkitekturhistorie med arbeider som viser en rik variasjon av uttrykksmidler, fra engelsk nyklassisisme og

---

<sup>276</sup> Hals var først sekretær i Kristiania kommunale boligtilsyn. I 1918 ble Hals Kristiania kommunes boligdirektør, og fra 1920 var han Statens boligdirektør. Harald Hals var en pioner innen sosial boligbygging i Norge og reguleringsjef i Oslo kommune fra 1926 til 1947. Generalplanen fra 1929 med tittelen *Fra Christiania til Stor-Oslo* regnes som Hals' vesentligste bidrag i karrieren. Hals var ikke fremmed for tanken om å bygge skyskraper i Oslo sentrum, og han har tegnet slike bygninger som er karakterisert som "visuelle utropstegn i bystrukturen". I Generalplanen fra 1929 er det likevel forstadsutbyggingen som har vunnet frem. Videre var Hals var åpen for politiske reformer og hadde en positiv innstilling til det politiske system i USA, slik han hadde lært det å kjenne i studieår og tidlige arbeidsår. Han var også fascinert av de byplantekniske mulighetene i Sovjetunionen etter revolusjonen 1917, der planer kunne utformes helt uavhengig av private eiendomsgrenser og de problemer som disse medførte for en sosialdemokratisk samfunnsplanlegging. Han var også en glødende nasjonalist i årene rundt 1905 og var villig til å gå til væpnet kamp mot Sverige. Kilde: Norsk biografisk leksikon.

<sup>277</sup> Hals opphold i USA, nærmere bestemt i statene Washington og Illinois, er en erfaring han deler med arkitektene Petter Arnet Amundsen (født 1872) og Øyvind B. Grimnes (født 1887) som tegnet henholdsvis Verdensteatret i Tromsø i 1916 og Løvenvold kino i Ålesund i 1923 (Bidne 2004). Videre kan Hals ha hatt forbindelser i hedmark etter at han midt på 1890-tallet var latinestudent ved Hamar Katedralskole [ se [http://www.digitalmuseum.no/things/hamar-katedralskole-latinestudenter-1894-foran/HH/0401-09009?query=%22harald+hals%22&search\\_context=1&count=7&pos=4](http://www.digitalmuseum.no/things/hamar-katedralskole-latinestudenter-1894-foran/HH/0401-09009?query=%22harald+hals%22&search_context=1&count=7&pos=4) sist besøkt 31 januar 2012].

romantikk til 1930-årenes funksjonalisme.<sup>278</sup> Tidlig på 1910-tallet hadde Biong markert seg som den nye, store stjernen på den norske arkitekthimmelen da han vant den prestisjetunge konkurransens om kroningsgaven fra det norske folk til det nye kongeparet; Kongevillaen i Voksenkollen.<sup>279</sup>

Biografen i Vang ble utformet av den tekniske tegneren Martin Larsen (født 1885). Larsen regnet seg selv som selvlært i arkitektpraksisen, og slik skiller han seg fra de øvrige arkitektene som er omtalt her. Larsen var imidlertid en flittig brukt hustegner i Vang og Hamar de første tiårene av 1900-tallet. Han var ansatt som maskintegner ved Hamar Jernstøperi, og det er anslått at han tegnet om lag 200 villaer i Hamar og omegn, samt flere skoler. Særlig kjent er Bellevue restaurant og hotell på Ajer i Hamar – foruten altså Biografen (Lillevold 1949:593). Larsen tegnet trearkitektur, og Biografen var et monumentalt eksempel på dette.

Ole Sverre (1865-1952) hadde først hovedansvaret for utformingen av Festiviteten, og han var ansvarlig for utformingen av den nye kommunale kinoen i bygningens 1. etasje. Sverre var utdannet i Trondheim og Berlin, og drev fra 1894 selvstendig arkitektpraksis i Kristiania.<sup>280</sup> Fram mot århundreskiftet var Sverre under sterk innflytelse av dragestilen, og han var en av de fremste utøvere av trearkitektur i Norge på 1890-tallet. Etter 1900 orienterte Ole Sverre seg mot andre stilarter, som Ny-Louis-Seize, nyklassisisme og nordisk nybarokk, og det er hevdet at han fram mot 1920

---

<sup>278</sup> Et hovedverk fra hans tidlige år er Kongevillaen (Kongsseteren) på Voksenkollen i Oslo (1907–10), mens han i 1928 mottok Houens fonds premie for Den norske Creditbanks hovedkontor i Oslo (1925–26). Av senere hovedarbeider kan nevnes Bionggården (1931–32) og Torggt. 2 (1940–41), begge i Oslo. Kilde: Store Norske Leksikon. Fra 1930 ble praksisen drevet i kompaniskap med sønnen, og Biong er i dag Norges eldste arkitektkontor med 111 års kontinuerlig drift. Se [www.biong-arkitekter.no](http://www.biong-arkitekter.no)

<sup>279</sup> Konkurransen ble utlyst i mars 1907, og arkitektenes interesse var stor. Hele 69 utkast ble levert, et antall som utgjorde mer enn halvparten av samtidens samlede norske arkitekter. Arkitektene i juryen var alle markante skikkelser i arkitektmiljøet, noe som ytterligere understreket konkurransens betydning. Biong vant konkurransen med prosjektet "Slot over Slot", og villaen sto ferdig i 1910. Kongsseteren er en tømmerbygning i to etasjer, inspirert av norsk bondebebyggelse med motiver fra stabburet og bondestuen. Med sine svalganger, utkrageringer og torvtak, fremstår bygningen som en sammensmeltning av både kongeslott, bondegård og middelalderborg. Trevillaen preges også av en slags nybarokk i nasjonal stil med trekk av "jugend". Informasjon om Kongsseteren hentet fra <http://www.kongehuset.no/c27074/artikkel/vis.html?tid=27640> [lastet ned 13. desember 2010]

<sup>280</sup> Han ble uteksaminert fra Trondheims Tekniske Lærestanstalt i 1886, og arbeidet deretter i farens firma til 1887. Han var i årene 1888-90 elev ved Berlins Königlich Technische Hochschule. Ole Sverre og Arnstein Arneberg sto også bak 2. premieutkastet til Kongevillaen – konkurransen som ble vunnet av Biong, Paladsteatrets arkitekt.

skapte noen av sine viktigste arbeider.<sup>281</sup> Festiviteten på Hamar tilhører denne perioden, og de brokkene av Sverres originaltegninger som jeg har funnet er datert 1916.

Erik Waldemar Glosimodt (1881-1921) hadde tegnet Parkteateret (1918) ved Olav Ryes plass i Kristiania og Rosendal teater i Trondheim (1921) for samme eiere, og var sannsynligvis opprinnelig tiltenkt oppdraget med utformingen av Kino-Palæet.<sup>282</sup> Glosimodt var også arkitekten bak Dovrebanens stasjonsbygninger, men Glosimodt var en av flere notabiliteter som omkom i en tragisk togulykke ved denne jernbanestrekningens innvielse.<sup>283</sup> Dette var antakelig bakgrunnen for at Lorentz Harboe Ree (1892-1962), som sto for innredningen av Rosendal, fikk oppdraget med å utforme den nye kinoen. Carl Emil Buch (1892-1968) var i 1920 blitt Harboe Rees kompanjong, og han deltok også i arbeidet. De to er kjent som de fremste eksponenter for 1920-tallets nyklassisisme i Norge, med bygninger som Vigelandsmuseet (1923), Statens skogskole i Steinkjer (1924) og Nore kraftstasjon (1926).

## Materialiserte relasjoner

Et utgangspunkt for å forklare kinoen gjennom dens arkitektoniske utvikling, finnes hos den amerikanske arkitekturteoretikeren Thomas Markus. I boken *Building and Power: freedom and control in the origin of modern building types* (1993) tar han utgangspunkt i at enhver bygning har et språk. Markus' språkbegrep går lenger enn formalestetikkens formspråk når han forklarer hva han legger i bygningers "mening".

[...] language means something. But that buildings means something is not a familiar idea. Of course a lot is clear. Someone has decided who can use a building. We share it with others and have little doubt whether it is a palace, a church or an electronics factory. Its form arouses feelings alongside the associations which spring from a Greek

---

<sup>281</sup> Fra slutten av 1800-tallet til 1920 var Sverre engsjert i utformingen av campus ved Norges Høiere Landbruksskole på Ås (nå UMB) Omkring 1920 sto Ole Sverre bak den store ombygging og utvidelse av Freia sjokoladefabrikk i hovedstaden. Fojéen og Freiasalen ble dekorert i samarbeid med Edvard Munch. Med stilskiftet ved slutten av 1920-tallet orienterte Ole Sverre seg i retning funksjonalismen. Hans viktigste arbeider her er Steen & Strøm (1930, med preg av art deco) og Tårnbygningene i Storgaten 10b og 12 (1933-34).  
<http://www.artemisia.no/arc/arkitekter/norge/sverre.ole.html> [lastet ned 19.september 2009]

<sup>282</sup> Dette antydes i Filmavisens artikkel om Kino-Palæet fra september 1924.

<sup>283</sup> Nidareidulykken, 19.september 1921. Kilde:

<http://www.artemisia.no/arc/arkitekter/norge/glosimodt.erik.waldemar.html> [lastet ned 21.mars 2011]

temple portico, a pointed spire, stainless steel tubes or explicit symbols such as an Imperial eagle, a Christian cross or an IBM logo. All this is part of a building's narrative. But we still find it hard to say that it means something, that there are invisible structures present. (Markus 1993:3)

Markus studerer bygninger fra opplysningstiden, og går i dybden med studier av blant annet skoler, sykehus, fengsler, hotell og offentlige bad. Han er opptatt av hvordan bygninger former folk, og tar utgangspunkt i ideen om at en bygning er *materialiserte relasjoner*, den har et språk. Markus viser hvordan bygninger påvirker vår handlefrihet, spesielt hvordan de kontrollerer enkeltmenneskers bruk av rommet, samtidig som bygningene definerer et sett med regler for hvordan de styrer mellommenneskelig samhandling. Bygningen definerer steder, både kroppslige og visuelle bevegelsesmønstre, hvor vi kan møtes og hvor vi kan oppholde oss, hvor vi skal passere, og begrenser på denne måten tilfeldige møter. Bygningene, sammen med andre aktører bestemmer hvem som gjør hva, hvor og med hvem, når og observert av hvem. Selv om hans fokus er opplysningstidens bygninger og bygningstyper, kan hans analyse overføres til andre typer, som kjøpesenteret, fornøyelsesparken – og kinoen. Hans påstand er at nye funksjoner skaper nye behov som igjen skaper nye bygningstyper. Utviklingen av nye bygningstyper skjer ved å gripe til eksisterende, kjente former som så modifiseres og langsomt tilpasses bruksområdets egenart langs en utviklingslinje.

Materialet han anvender er bygningen selv, dens form og funksjon, romlige disposisjoner, samt tekster, enten det er tegninger og annet materiale knyttet til en bestemt bygning, eller generelle tekster; designguider for en bygningstype eller arkitekturteori i en gitt periode. Han er også opptatt av å se sosiale relasjoner som ”mening”, og han er særlig opptatt av at bygningene er uttrykk for maktrelasjoner.

Groups compete for power. There are counter- and sub-cultures, conflicts and shifts in its distribution. There will be ‘subversive’ elements in the practice of professionals and scholars. This complexity is present in buildings and their texts. A critique in terms of power has to be based on an analysis which takes this complexity on board. Some meanings are quite obvious; others [...] have to be teased out. (Markus 1993:23)

Å introdusere begrepet ”makt” har implikasjoner, da det eksisterer en flora av definisjoner og fortolkninger av maktbegrepet innen ulike disipliner. Det å studere maktforhold på en presis og ukontroversiell måte har da også vist seg svært vanskelig.



Markus forankrer sin bruk av maktrelasjoner særlig til romlige disposisjoner i arkitekturen. ”In space, relations of power are ever-present. Depth, asymmetries and tree-like or ringy forms control interfaces between people, and between them and objects [...]” (op.cit). Samtidig peker han på at det er menneskets natur å skape ”bånd” mellom hverandre, og at rommets utforming er av betydning for hvordan disse bindingene foregår. Samtidig har de et subversivt element hvor sterke bånd kan oppstå i opposisjon til en undertrykkende arkitektur. Den romlige utformingen bærer derfor i seg et slags sosialt paradoks. Jeg velger å dempe ned selve maktbegrepet, og heller vektlegge hva bygget selv intenderer av publikums bevegelser i form av aksjoner og reaksjoner, som skapes av kinobygningen.

Markus går til angrep på den kunsthistoriske diskursen som har kommet langt i å anerkjenne hvordan kunstnere og deres arbeider og publikum både former og blir formet av samfunnet, men som synes å ekskludere arkitekturen fra dette landskapet. Hans kritikk mot den kunstvitenskapelige behandlingen av arkitekturen bunner i et manglende fokus på sosial kontekst: ”Those social historians or critics [...] who see an intimate connection between art and society, have left architecture out in the cold. Those architectural historians and critics who treat buildings as art objects, have left society out in the cold” skriver han (Markus 1993:27-28).<sup>284</sup> Poenget rammer også kinoen som bygning og som kulturell form, og kritikken lyder som et kunsthistorisk ekko av den kritikken som Maltby har rettet mot filmvitenskapens faglige tyngdepunkt. Relasjonen mellom film og samfunn er anerkjent gjennom for eksempel arbeider om hvordan filmens estetikk influerer og influeres av andre uttrykk, utviklingen av filmens teknologi, betydningen av tilgang på ressurser, påvirkning av moten og så videre, men selve arkitekturen er overlatt til kunsthistorikere som stort sett har behandlet kinobygget som et isolert, estetisk objekt. Mitt fokus er at kinoens romlige utfoldelse også avspeiler den kulturelle praksis som har omgitt kinoen.

To investigate the complexity of the concept of *aesthetic experience* in relation to architecture, the focus needs to be directed towards the actual encounter with the architectural object, dependent as it is on the particular situation in which it takes place (Dahlin 2002:5).

---

<sup>284</sup> For øvrig finner Markus årsaken til dette paradokset i ideer tidlig på 1900-tallet om forholdet mellom form og funksjon, og spesielt ved å følge resonnementet til Paul Frankl i hans *Die Entwicklungsphasen der Neueren Baukunst* fra 1914.

En bygning er altså både en integrert del av samfunnet som omgir den, samtidig som bygningen selv er et kulturelt og estetisk uttrykk. Hvordan reguleres vår adferd gjennom bygningens utforming? Hva kan avleses av visnings- og publikumspraksiser og bygningenes form og funksjon? Jeg vil i størst mulig grad benytte en sekvensiell tilnærming, og starte med beliggenhet og fasade før jeg går inn i selve bygningen og beskriver billettluke, vestibyle og salen med dens utganger. I den grad det har vært mulig å framskaffe data om kinoenes utsmykning og interiør vil disse tas inn i analysen. Jeg vil også gå inn på fasiliteter og andre forlystelsestilbud i direkte eller indirekte tilknytning til kinolokalene. Som jeg gjorde rede for i innledningskapittelet er kildeomfanget på de ulike kinobyggene imidlertid svært ulikt. Dette medfører problemer i gjennomføringen av en analyse basert på komparativ empiri, både innenfor hvert av eksemplene, og i en sammenligning mellom dem.

Hovedhensikten i den videre gjennomgangen av de fem utvalgte kinobyggene er å studere utviklingen av bygningstypen gjennom Markus' påstand om hvordan nye funksjoner bruker etablerte former, samt relasjoner materialisert gjennom bygningens utforming. Jeg har derfor valgt å gjennomgå disse kinoene i en kronologisk rekkefølge framfor en geografisk organisering av materialet. Den eldste bygningen er Elverums Biografen, og således markerer den begynnelsen på analysen.

## **Elverums "Biografen"**

Elverums Biografen var oppført av private interessenter i selskapet Elverum kinematograf AS med Magnus Hamlander i spissen. I *Filmavisens* årbok for 1925 sto Elverums "Biografen" oppført med 220 plasser, kinoen var eid av Elverum kommune og Hamlander var fortsatt kinoens bestyrer (*Filmavisens* årbok 1925:17). Byggemelding for oppføring av "Biografen" ble levert til bygningskommisjon i Elverum 2. september 1913.<sup>285</sup> I bygningskommisjonens møte 24. september 1913 ble oppføring av Biografen godkjent som sak nummer 9 på agendaen.<sup>286</sup> Biografen ble oppført høsten 1913, og hadde sin åpningsforestilling søndag 8. februar 1914. Kinobygget lå i hovedgaten i

---

<sup>285</sup> Av byggemeldingen framgår det at tomten som kinoen skulle oppføres på utgjorde 365 kvadratmeter, og ble dannet ved sammenslåing av to parseller. Selve bygningens grunnflate var på 256 kvadratmeter. Byggmester F. Schwarts var ansvarlig for oppføringen på vegne av Elverum kinematograf AS.

<sup>286</sup> Elverum kommunes arkiv, Bygningskommisjonens protokoll

sentrum, den gang kalt Nyveien og nå kjent som Storgata. Like nord for Biografen hadde øl- og vinsamlaget noen år tidligere oppført et storslagent festivitetslokale i jugendstil kalt Elvarheim. Like syd for tomten lå det tidligere visingsstedet Hotel Central, og bortenfor hotellet den nyoppførte bankbygningen fra 1912.



Ill 9.1: Gateparti fra Nyveien, nå Storgata, ca 1925. Biografen til høyre, med kinoens inngang nærmest. Kinoen har også fått et lysskilt, og vinduet ved inngangen og oppslagstaven på hjørnet fører egenreklame. Foto: E. Syringen



Ill 9.2: *Biografen*, Harald Hals 1913, Fasade vest (mot gaten) og øst (bakvegg). Alle tegninger fra Elverum kommunes arkiv. Bygningskommissjonen

Biografen var en frittstående avlang bygning, 24 meter dyp med en fasade på om lag ti meters bredde. Bygningen var i to etasjer samt kjeller. I andre etasje var det leilighet og kontorer. I første etasje var det kinovestibyle, kinosal og et forretningslokale.

Forretningslokalene ble benyttet til å huse en frisør- og barbersalong, en samlokalisering som Elverums Biografen for øvrig delte med flere andre kinoer, blant annet Kinematograftheateret i Stortingsgaten 12 og Verdensteateret i Tromsø. Videre hadde kommunens bibliotek flyttet inn i 2. etasje etter at kommunen overtok kinodriften i 1918, og leiligheten ble bebodd av en av kinoens ansatte.

Selve planløsningen var todelt. Byggets fremre del inneholder kinoens vestibyle og forretningslokalet, og salen med et lite utbygg for utganger og trapperom utgjør bakre del. Biografen er oppført i nordisk nybarokk, med islett av jugendelementer i utsmykningen, og bygget var oppført i rød teglstein med et helvalmet mansardtak i skifer. Et midtparti med stort todelt vindu utgjorde fasadens blikkfang. Vinduet ut mot gaten ble brukt til reklame for kinoens program, også filmenes teksthefter ble vist i vindusutstillingen.<sup>287</sup> Inngangdørene til kino og forretning på henholdsvis høyre og venstre side omkranser vinduet. I overgangen mellom tak og vegg løper en hovedgesims, og langs hele bygningskroppens første etasje løper enkle, doriskinfluerte pilastre. Gesimsen hviler tilsynelatende på pilastrenes kapiteler, og både kapitel og gesims er utført i lys, pusset mur og slik skiller den seg fra fasadens øvrige teglsteinsflate. Linjeføringen i vindusutsmykningen indikerer klare forbindelser til jugendstilens organiske formspråk. På fasadens gesims, over vinduet ut mot gaten er ordet "Biografen" formet i store, sorte smijernsbokstaver, visstnok håndsmidd av Gerhard F. Bay, lokal smed og innehaver av "kaffiforretning".<sup>288</sup>

Det er knyttet usikkerhet til disponeringen av arealet i bygningens hovedetasje, som inkluderer selve kinolokalet, da denne delen av arkitektens tegninger ikke har latt seg oppspore.<sup>289</sup> Et tverrsnitt av bygget gir imidlertid noe informasjon. Den fremre del

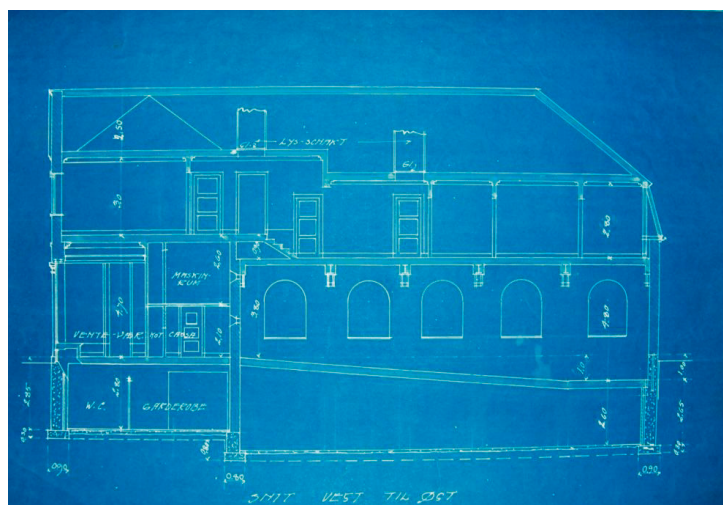
---

<sup>287</sup> I tillegg var det en oppslagstavle på sydsiden av bygget med plass for kinoplakater, men det er usikkert om denne tavlen var en del av bygget til å begynne med. Den vises ikke på tegningene.

<sup>288</sup> Evensen 2001 nevner at smijernsbokstavene ble montert på bygget først i 1925, samtidig som kommunen satte opp et lysskilt på fasaden. Disse smijernsbokstavene er til stede i Hals' tegninger, og det virker mer sannsynlig at de ble montert under oppføringen av bygget.

<sup>289</sup> Søket etter Biografens grunnplan kan stå som et eksempel på utfordringene i arbeidet med avhandlingens kilder. Arkitekttegningene for Biografen ble funnet i Elverum kommunes arkiv etter bygningskommisjonen, men de var ikke komplette. Tegningen av grunnplan over byggets 1. etasje var lånt ut til en av kommunens ansatte på slutten av 1940-tallet og siden aldri returnert. Fordi denne tegningen var særlig viktig for å forstå hvordan bygningen fungerte, valgte jeg å søke videre i andre arkiver. Jeg kontaktet Nasjonalmuseet – Arkitektur som viste seg ikke å inneha materiale etter Hals. Deretter ble det søkt i Oslo byarkiv som besitter et stort arkiv etter Hals' virke for Oslo kommune. Dette arkivet er ikke ferdig katalogisert og dermed umulig å søke i. Videre er arkivet her i hovedsak knyttet til Hals' oppgaver for kommunen, mens Biografen ble utformet mens Hals drev privat praksis. Jeg fikk råd om i stedet lete i Riksarkivet/Statsarkivet på Sognsvann som forvalter privatarkivet etter Hals. Arkivlistene for Harald Hals privatarkiv

av bygget rommer en vestibyle som tilsynelatende har tilnærmet dobbel takhøyde. Vestibylen var om lag fire meter dyp og fem meter bred. For å gi plass til maskinrommet som lå i en egen halvetasje over området som rommet billettluken, var taket senket i denne noe trangere passasjen mellom venteværelse og inngang til salen. Bredden på området er ukjent, men lengden er om lag tre meter. Herfra førte en dør inn til selve kinosalen, slik at publikum kom inn på høyre siden bak i salen. Salen hadde skrånende gulv fram mot lerretet og var drøyt 16 meter dyp. Ifølge lokalhistoriske beskrivelser skal salen ha hatt både midt- og sideganger slik at setene var plassert i to avdelinger, en på hver side. Fremst i salen, til høyre for lerretet, var det plassert et podium for framføring av musikken. Det skal ha vært utganger fra salen på begge langsiden (Evensen 2001:122). Dette virker imidlertid ikke å være i overensstemmelse med tegningene som kun viser en utgangsdør på sydsiden av bygget. Imidlertid er det flere usikkerhetsmomenter knyttet til bygningen. Det er ikke klarlagt hvordan toalett- og garderobeløsningene var utført. Mest sannsynlig førte en trapp i foajeen ned til garderobe og toaletter anlagt i kjellerarealet.<sup>290</sup>



Ill 9.3: Tverrsnitt gjennom bygget, som viser vestibyle og billettluke samt salens lengde og skråning.

viste til en kiste med bygningstegninger. Da jeg ba om å få se dette materialet kom det fram at denne kisten var kommet bort i arkivet, sannsynligvis da arkivet ble flyttet på 1990-tallet. Etter denne beskjeden avsluttet jeg søket etter Biografens komplette tegninger.

<sup>290</sup> Tegninger av kjelleren viser at det er toalett og garderobe her, men det er ikke mulig å se på hvilken måte adkomsten til disse var tilknyttet etasjen over.

Videre er verken kinoens interiørdetaljer eller utsmykning ved åpningstidspunktet kjent. Det er sannsynlig at også Elverums Biografen opprinnelig var holdt i lyse, nøytrale farger, i tråd med Klabers senere anbefaling om nøkternhet i utforming av kinoens interiører, både fordi interiørene ikke skulle ta oppmerksomhet fra filmen, og fordi publikum likevel ikke ville vie dem særlig oppmerksomhet (Klaber 1915). Dette idealet endres altså i løpet av 1910-tallet, og på 1920-tallet dreier idealet mot en mørkere, dypere koloritt i kinointeriørene (Siggerud 2007, Fallenius 2003). Dette understøttes også av at Biografen noen år senere, sommeren 1930, ble utsmykket med store veggmalerier av kunstneren Halfdan Gran (1869-1930). Maleriene skal ha vært formet som fresker med motiver fra norsk folkeliv og vandresagn. Grambo har beskrevet en av freskene, som var plassert midt på høyre langvegg. ”Et maleri [...] skildret hvorledes huldra vekket den sovende budeia, da kua nyss hadde kalvet”, skriver Grambo, som også legger til at fresken ble ledsaget av tekst, for øvrig på Vestlandsdialekt (Grambo 2001:7). Utsmykningen later dermed til å ha sterke likhetstrekk med Sverre Macks malerier i Verdensteateret (1916) i Tromsø. Macks utsmykning er fra 1921, og skildrer norske folkeeventyr i sterke farger og folkloristisk formspråk. Verdensteaterets interiør var opprinnelig utført i klassisistisk eleganse med fargepalett begrenset til hvitt og gull. Macks bilder endret salens karakter i retning av et mer folkelig preg (Bidne 2004:22).<sup>291</sup> Bruken av freskemalerier med nasjonale, folkloristiske motiver ses som en slags lokal variant av illusjonsmaleriet. I motsetning til det ofte eksotiske, eskapistiske elementet i de amerikanske atmosfæriske dekorasjonsmaleriene, tjente motivkretsen som ble benyttet i Elverum og Tromsø til å gi kinoene en sterkere folkelig karakter.<sup>292</sup>

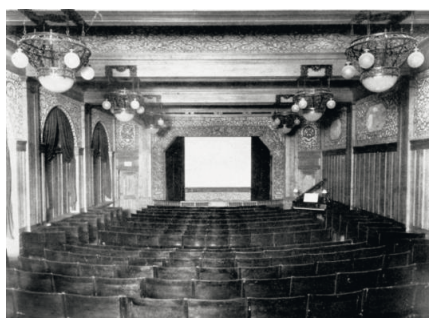
Det siste, og muligvis største spørsmålet er imidlertid knyttet til bruk av vinduer i selve kinosalen. På salens langvegger viser tegningene store, rundbuede vinduer. Eldre fotografier av eksteriøret viser at disse vinduene ble oppsatt i bygget. I og med at tegninger av salens grunnplan er tapt er det ikke mulig å se om disse vinduene førte lys

---

<sup>291</sup> Dette kan også ses i sammenheng med framveksten av såkalte atmosfæriske interiører. Disse dekorasjonene hadde til hensikt å skape illusjonen av et utendørs, eksotisk miljø. De atmosfæriske interiørene var et amerikansk fenomen, og dekorasjonsmaleriene i kinoen *The Huston Majestic* fra 1922 er et kjent eksempel (Fallenius 2000:83). Likevel var ikke denne trenden utbredt i Norge og Sverige. I Norge ble atmosfærisk dekor benyttet i Frogner kinos interiør i 1926 (Siggerud 2007:69). Imidlertid kan

<sup>292</sup> Dette skjedde i forbindelse med at Biografen var stengt for ombygging til lydfilm. Kinoens lydanlegg ble formidlet av Nerliens byrå og var av merket Phototone. For å tilpasse lokalet til både de tekniske og akustiske kravene ble bakveggen isolert og maskinrommet utvidet. Samtidig med ombygging ble dekorasjonene ”frisket op” (*Østlendingen* 16. august 1930).

direkte inn i selve salen, eller om for eksempel utgangene var forbundet med korridorer mellom salen og ytterveggene. I en avisartikkel beskrives nybygget med ”5 buevinduer på hver av de to langsidenes” (*Østerdalens avis* 15. august 1913).<sup>293</sup> Det kan synes usannsynlig å skulle sette inn kostbare vinduer i et bygg som med sitt primære bruksområde ikke er forenlig med mye lys. På den andre siden finnes andre eksempler på kinoer fra samme tidspunkt som har vinduer i salen, som Slottsbiografen i Uppsala.<sup>294</sup>



Ill 9.4: Interiør fra Slottsbiografen i Uppsala fra 1914 med vinduer langs salens langvegg (t.v). Foto: Slottsbio.se



Ill 9.5: Elverums Biografens fasade mot nord som viser rundbuevinduene inn mot salens langvegg.

Slottsbiografen er også fra 1914, og den har samme type vinduer langs salens ene langvegg lik tegningen av Biografen i Elverum viser. Spørsmålet om Biografens vinduer illustrerer to poenger. Det første poenget er at bruk av vinduer i de tidligste kinosalene bidrar til å undergrave Pevsners påstand om at kinobygget som type eller form har sitt utspring i 1700- og 1800-tallets teaterbygg (1976:88). Vinduer var ikke vanlige i teatersalen, og ville neppe prosjekteres inn i de tidligste kinobyggene dersom teateret som bygningstype var et tydelig arkitektonisk forelegg. Bruken av vinduer peker heller i retning av det generelle forsamlingslokalet hvor vinduer langs salens langvegger var en innarbeidet norm. For det andre kan bruken av vinduer i kinosalen ses som en illustrasjon av Markus' tese om utviklingen av nye bygningstyper. Han mener utviklingen skjer som følge av behov som oppstår gjennom nye fenomener og

<sup>293</sup> I en artikkel fra juni 1913 omtales de lange ytterveggene som et skjæmmende trekk ved bygget, og oppfordrer til å finne en ”smukkere dekorationsmaate” (*Østerdalens avis* 11. juni 1913). Vinduene kan ha blitt prosjektert inn i bygget på et senere tidspunkt for å pynte fasaden.

<sup>294</sup> Se for eksempel Furberg 2000: 58. Se også <http://www.slottsbio.se/page2/page2.html> [sist besøkt 12. desember 2011]

funksjoner. Han hevder videre at når man skal forsøke å utforme bygninger som skal fylle et nytt behov, griper man først til eksisterende, kjente former som så modifiseres og langsomt tilpasses bruksområdets egenart langs en utviklingslinje. Å oppleve de levende bildene i lokaler spesialoppført for dette formålet var et nytt fenomen, og vindusbruken viser at arkitekt Hals har grepet til etablerte og kjente former da han i 1913 laget planer for Elverums Biografen. Det kan da synes som om forsamlingslokalet lå ham nærmere enn teatersalen.

## Paladsteatret

Carl Johan Teateret åpnet 29. mars 1913, og var det første spesialbygget for fremvisning av film i Kristiania etter Bjerkes Cordial i 1907. Det neste nye kinobygget skal vies spesiell oppmerksomhet her: ”Paladsteatret er det velklingende, kanskje lidt pretensiose navn, som byens nye kinematograf har antaget”, skrev *Aftenposten* dagen etter at kinoen åpnet dørene for publikum 19. september 1914.<sup>295</sup> I *Filmavisens* årbok fra 1925 er Paladsteatret oppført med 622 plasser.



Ill 9.6: Paladsteatrets inngangsparti med overbygg i glass og jern opplyst av 170 elektriske lamper.



Ill 9.7: Bildet viser Paladsteatrets interiør, men ikke i original utgave. Opprinnelig var sannsynligvis veggfeltene lyse. Begge foto; Oslo byarkiv, Oslo kommunale kinematografers arkiv.

<sup>295</sup> Paladsteatret ble tett fulgt av det nye Grønland verdensteater som åpnet 18. desember 1914 og deretter Regina teater den 31. mars 1916. I tillegg ble Victoria teater åpnet i 1915 i de tidligere Blomquists aksjonslokale, samt at Boulevard teateret åpnet i tidligere National kinematografers lokaler (Siggerud 2007:21).



Tomten til Paladsteatret hadde lange tradisjoner innenfor en moderne, visuell forlystelseskultur ved at Christianias dioramaseselskap i 1888 oppførte sin dioramabygning på denne adressen. Dioramalokalet var også hjem for hovedstadens andre faste kino, Theatre Amusant, som holdt til her fra høsten 1904 til 1907. I 1910 ble dioramabygningen revet for å gi plass til Palassteateret.<sup>296</sup> Beliggenheten i øvre del av hovedstadens paradegate, mellom universitetsbygningen og Grand hotell, plasserte det planlagte palasset midt i byens fornøylesliv. I avisenes åpningsannonser brukte man ”Dioramalokalet” som referanse, like under en prangende logo for Paladsteatret.



Ill 9.8: Utsnitt av annonsen for Paladsteatrets åpningsforestilling i *Dagbladet* 19. september 1914. Teksten viser at Dioramalokalet fortsatt er et referansepunkt.<sup>297</sup>

Paladsteatrets formspråk var, lik Elverums Biografen, ikledd stilen nordisk nybarokk. Siden Paladsteatret var plassert innenfor gårdsrommet, ble kinoen forbundet med gaten gjennom en overbygning med glasstak fra portrommet til kinoens inngang. Ifølge en branntakst på eiendommen utført få dager etter åpningsforestillingen, var dette glasstaket oppført på jernkonstruksjoner og målte 14,4 meter i lengde, mens bredden var knapt fire og en halv meter. Det mest iøynefallende var de 170

”electriske lamper” som lyste opp i hele overbygningens lengde.<sup>298</sup> Overbygget skjulte delvis fasaden, men økte samtidig oppmerksomheten mot selve inngangspartiet. Fasaden var derfor ikke særlig prangende, men enkelt utformet i pusset mur. En liten steintrapp med tre trinn førte opp til en dobbel inngangsdør. Dobbeldøren ble innringet av et søylepar på hver side med et overliggende entablement med trekantet gavl.

Etter at publikum passerte inngangsdørene kom de inn i et lite vindfang før de entret selve vestibyelen, eller ”forhallen” som rommet kalles på arkitektens tegning.<sup>299</sup> Til venstre gikk trappen opp til kinoens galleri. Trappen var i 90 graders vinkel, og

<sup>296</sup> Etter først å ha høstet stor oppmerksomhet for sine dioramaer ble lokalet etter hvert et vekselbruk mellom vanlige utstillinger og diorama (Iversen 2003). I 1910 hadde Edvard Munch en mye omtalt grafikkutstilling i lokalet.

<sup>297</sup> Adressen i annonsen oppgis å være nr 43, dette fordi nummer 41 og 43 ble oppfattet som en sammenhengende bygning.

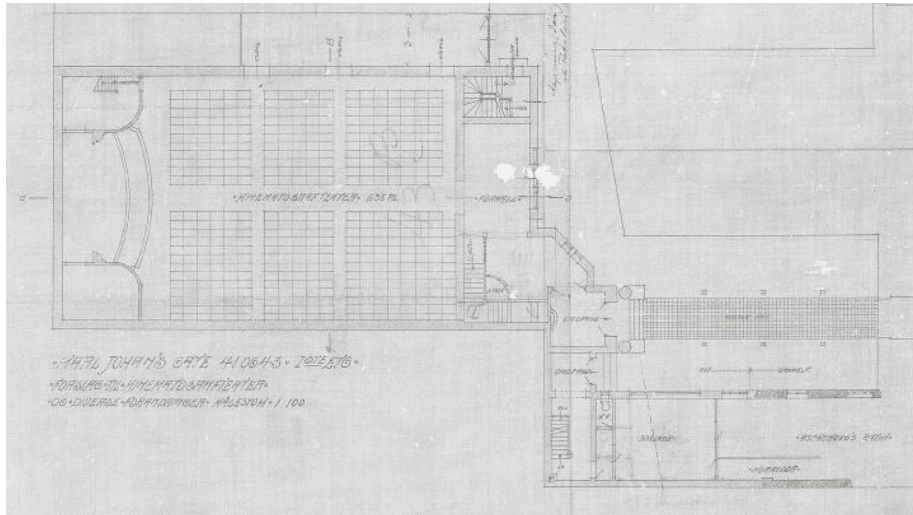
<sup>298</sup> Branntakst O15-129, Branntakstregisteret Oslo byarkiv. Bare lampene ble taksert til 1600 kroner i 1914.

<sup>299</sup> Denne uortodokse løsningen ble antakelig valgt fordi tomten til hovedbygget ikke var symmetrisk plassert i forhold til portrommet. Vindfanget fylte dette mellomrommet og utgjorde en skråstilt, kortpassasje over til vestibylen, eller ”forhallen”.

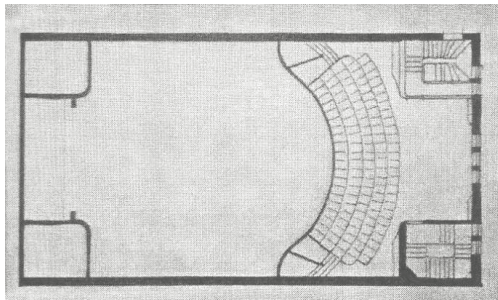
billettluken var plassert innerst i trappens hjørne. Gjennom en dobbeltdør plassert midt på forhallens endevegg entret publikum inn i kinosalen. Publikums bevegelsesmønster fra gaten, via portrom, vindfang og billettluke inn til selve salen løp i en slak, speilvendt S-form. Inne i kinosalen, som hadde en rektangulær form, var sitteplassene organisert i seks felt, tre på hver side av midtgangen som var stilt rett overfor døren mellom sal og forhall. På venstre side var stolene tegnet helt inn til veggen. Gulvet i salen skrånet jevnt fram mot lerretet, slik at bakre del av salen lå på samme plan som forhallen, også dette er lik løsningen i Hals' tegning av Biografen. Langs veggen til høyre for inngangen var det plassert tre utgangsdører som førte ut til en smal passasje som igjen førte tilbake til portrommet, og det glassbelagte overbygget før publikum var ute på gaten igjen.

I motsetning til Hals' kino i Elverum, hadde Biongs "Palads" et galleri. Inngangen til galleriet gikk direkte fra forhallen, og galleriet var plassert delvis over denne men det strakk seg også utover de seks bakerste seteradene nede i selve salen. Galleriet hadde ni, og salen 21 seterader. Interiøret var preget av myke buer. Galleriet var formet i en innovervendt bue, hvor yttersidene var trukket fram. Denne buen korresponderte med formen på scenearrangementet i selve salen, som buet utover. Hver side av scenen var innrammet av buede vegger, et motiv som ble gjentatt i overgangen mellom tak og vegg. Veggene deles opp av et horisontalt midtfelt som på tegningen bindes sammen med takets buer av pilasterlignende felt. Disse ender i små rosettformasjoner som smykker takhvelvingen.

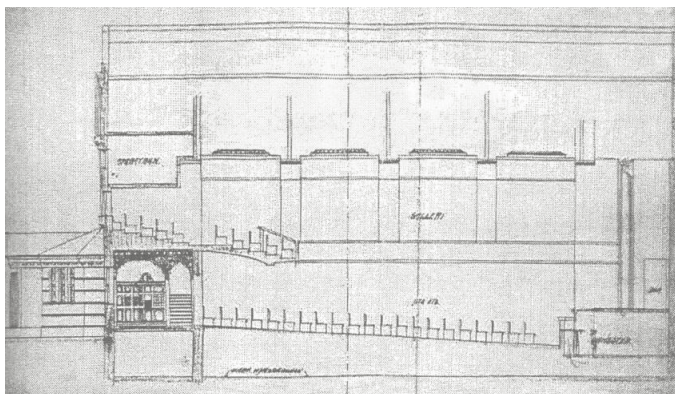
Det er grunn til å anta at fargesettingen i lokalet var lys, da dette var vanlig i Kristianias kinoer på denne tiden og fulgte med den nybarokke stilen (Siggerud 2007:35). Dette understøttes også i opplysninger fra branntaksten, som spesielt bemerker bruken av satengtre, eller "satintræ", i lokalets dører og i utformingen av billettluken. Satengtre er en samlebetegnelse for ulike orientalske tresorter, særlig fra området India og Vest-India, som tidligere var utbredt i dekorativt snekkerarbeid som utsmykninger, møbelproduksjon og intarsia. Tresortene kjennetegnes gjennom at veden er tung og hard og oljefyllt, og ved polering får treverket en sateng- eller silkeaktig overflate. Imidlertid er satengtre også karakterisert gjennom sin lyse, gyllengule farge i



III 9.9: Biongs tegning av Paladsteatrets hovedplan med inngangsparti, forhall og kinosal.



III 9.10: Kinoens galleri.



III 9.11: Tegningen viser et tverrsnitt gjennom bygningen. Oslo kommune, plan og bygningsetaten.

motsetning til andre orientalske treslag som teak eller mahogni som kjennetegnes ved sin mørke farge.

Mottakelsen av Paladsteatret var overstrømmende. I en forhåndsomtale skrev *Ørebladet* at ”det nye Kinematograftheater er elegant udstyret – adskillig smukkere end nogen af de tidligere Theatre i den Branche” (*Ørebladet* 18. september 1914). Etter åpningsforestillingen rapporterte *Dagbladet* at de om lag 500 spesielt inviterte gjestene fant ”meget behag i den ualmindelig smagfulde teatersalon. Det er ingen tvil om at det nye kinematografteater er det flotteste i sin art i byen. Det har bl. a. et grønt teppe, som trekkes sammen paa det hvite lerret, hvergang det er pause” (*Dagbladet* 20. september 1914). Vektleggingen av kinoens bruk av sceneteppe, illustrerer at dette teppe var en vanlig løsning i kinoer i 1914. Et sceneteppe som ble trukket for og fra mellom filmminslagene ga sterke assosiasjoner til det tradisjonelle teateret. *Ørebladets* skildring av åpningen vektla blant annet kinoen bruk av lys: ”Paladsteatret er [...] overmaade vakkert udstyret. Det har et behagelig Lysarrangement og et godt Orkester [det vil] utvilsomt hævde sin fremskudte Plads blant Byens Kinematograftheatre paa en udmerket Maade” (*Ørebladet* 20. september 1914). Kildene oppgir ingen nærmere bruk av lys i Paladsteatret, annet enn branntakstens taksering av lampene over portrommet.

Både Paladsteatret og Elverums Biografen er utført i nordisk nybarokk, og deler således et massivt stiluttrykk og blant annet jugendinfluerte dekorelementer i fasade og vindusutforming. Videre synes den rektangulære formen på selve kinosalen og et svakt skrånende gulv å være felles. Imidlertid er det også flere forskjeller mellom dem. Paladsteatret rommet et nær tre ganger så stort publikum som Biografen. Dessuten hadde Paladsteatret et galleri hvilket Biografen ikke hadde. Mens publikum måtte passere gjennom Biografens venteværelse for å komme til billettluken som var plassert like ved inngangen til selve kinosalen, så lå Paladsteatrets billettluke like innenfor inngangspartiet med vindfanget. Publikum må derfor antas å ha oppholdt seg i forhallen eller vestibylen i større grad enn i Biografen. Videre var det opplyste inngangspartiet til Paladsteatret i en klasse for seg. Biografen hadde enkle smijernsbokstraver på fasaden uten spesiell belysning, og heller ikke det ettermonterte lysskiltet med teksten ”KINO” kunne måle seg med Paladsteatrets 170 lypærer over glassbaldakinen. Det synes imidlertid som om Biografens beskjedne fasade var mer i tråd med 1910-tallets praksis

enn hva Paladsteatrets var. Dette kommer jeg tilbake til i omtalen av senere bygg. Et viktig moment ved Paladsteatret er den uttalte assosiasjonen til teateret. Denne er fremtredende i kinoens navn, hvor ordet ”teater” inngår. Videre understrekes teaterassosiasjonene i bruken av et faktisk sceneteppesom trekkes for og fra mellom programelementene i forestillingen. I avisomtalen benevnes også kinoen som ”Theater” og salen som ”teatersalon”, mens Biografen kort og godt ble omtalt som ”lokalet” (*Ørebladet* 18. september 1914, *Dagbladet* 20. september 1914 og *Østlendingen* 9. februar 1914). Teaterassosiasjonene kan synes å være tydeligere i hovedstaden enn i bygdene og på mindre steder, og kan ses i forlengelsen av stedenes ulike navnepraksiser som ble omtalt innledningsvis i kapittelet.

### Biografen i Vang

”[...] der blir kinematograf i Vang” ble det bekjentgjort i avisen like før jul 1917 (*Hamar Stiftstidene* 23. desember 1917). Allerede 3. januar hadde Vang herredsstyre behandlet planene for kinodriften og for nybygget som skulle oppføres i regi av et aksjeselskap ledet av Ansten Lie (*Hamar Stiftstidene* 4. januar 1918). Kinoens beliggenhet i Vangsvegen var så tett opp til Hamars kommunegrense som fysisk mulig. Vangsvegen var ferdssåren mellom Hamar by og bygdene i Vang, og i 1918 endte vegen i et område preget av nyoppførte prestisjebygg like ved Hamars jernbanestasjon. Den nye stasjonsbygningen ble oppført i 1896, og restaurantbygningen like ved sto ferdig i 1897.<sup>300</sup> Grand hotell, også omtalt som ”jernbanehotellet” åpnet i samme periode, mens Norges Bank oppførte sitt hjørnebygg i årene 1901-1902. Vang sparebank fikk sin bankbygning i 1913. Videre var strekningen langs Vangsvegen kjent som et forlystelsesområde med flere forsamlingslokaler. Perfekt hadde holdt til i Vangsvegen siden 1907, og Hamars nye storstue Festiviteten var planlagt i enden av vegen der den munnet ut i Strandgaten. I 1925 var Biografen fortsatt drevet av det private selskapet som sto for oppføringen av bygget, og *Filmavisen* opplyser at kinoen har 300 sitteplasser, med Anstein Lie som dens bestyrer (*Filmavisen* nr 6/1925:18).

Vangs Biograf var en frittstående kino oppført i tre, i motsetning til de to murbygningene vi så langt har gjennomgått. Kinoen har en todelt planløsning, der

---

<sup>300</sup> Både jernbanestasjonen og restaurantbygningen ble oppført etter arkitekt Paul Dues tegninger.

fremre del av bygningskroppen har to etasjer, og den bakre delen har én. Fremre del av bygget rommer venteværelse og billettluke på høyre side, og en kafé til venstre for inngangen. I andre etasje var det blant annet en leilighet og kontorer for Vang kommune. Fasaden er symmetrisk oppbygd med et senket takgavl over midtpartiet, som også utgjør bygningens inngangsparti. Elevasjonen er todelt, da skillet mellom første og andre etasje er markert med en båndgesims. Vinduene er symmetrisk plassert utfra midtaksen, og i første etasje er vinduene buede. Taket er et helvalmet mansardtak over de to sidefløyene. Midtpartiet er tilbaketrukket med en lavere gavl over inngangspartiet som er svakt tilbaketrukket. Slik framstår bygningen med to fløyer. En bred stentripp leder opp til inngangsdøren, en dobbeltdør med vindusglass. Inngangspartiet har halvsøyler på hver side som gavlen hviler på. Fasaden er diskret, da det ikke er lagt opp til utsmykning i form av elektrisk lysarrangement eller åpne vindusflater som vi kjenner fra andre kinobygg i samme periode. Kun et skilt plassert under inngangspartiets gavl med teksten Biograf tilkjenner bygningens spesifikke funksjon.

I funksjonalitet ble Biografen en framtidsrettet kino med store arealer avsatt til vestibyle og kafé, samt kommunale kontorer i andre etasje og i kjelleren (*Hamar Stiftstidene* 28. januar 1918). Tegninger viser at når publikum entret bygningen, kom man inn i et lite vindfang før nye dobbeltdører førte publikum videre inn i selve vestibylen. Billettlukene var plassert like innenfor inngangspartiet i ”venterommet” som det omtales som. Venterommet dekket midtre og venstre del av den fremste delen av bygningskroppen, mens det på høyre side var et kafélokale med eget kjøkken. Døren som ledet inn til selve salen var plassert like overfor inngangsdøren. Salen hadde 300 sitteplasser, og opptil 100 ståplasser. Den målte drøyt ni meter i bredden og 25 meter i lengden. Kinosalen utgjorde bygningskroppens bakre del. Setene var fordelt på to felt delt av en midtgang. Den hadde 25 benkerader med seks seter på hver side av midtgangen. Salen hadde fire utgangsdører, to på hver side. Scenen som er fem meter bred og tre meter dyp, buer svakt utover mot salen. Avisen ga følgende beskrivelse av lokalet da den overvar premiereforestillingen for spesielt innbudte den 12. juli 1918:

Fra en formelig statelig trapp kommer man til høyre ind i en rummelig ventesal, hvor der er to billettluke, og hvor vægprydelserne straks fortæller os om paa hvilket sted vi befinder os. Til venstre er det kafé som skal styres av fru Olava Solberg. Selve kinematograflokalet er høit under taket, med oljede vægger og tak, og beiset brystpanel.

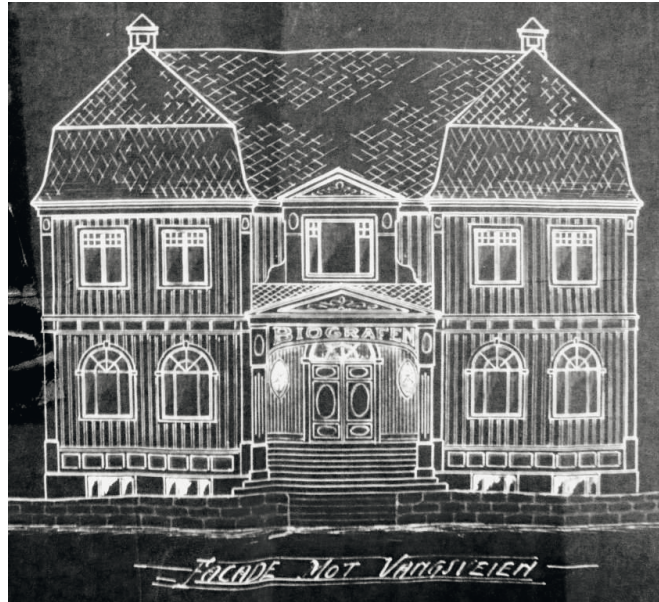
Lokalet gir et meget tiltalende indtryk og har en ventilation som forhaapentlig vil virke helt tilfredsstillende (*Hamar Stiftstidene – Oplandenes avis* 13. juli 1918).

Artikkelen gir ingen nærmere opplysninger om lokalet, og det er derfor ikke mulig å si noe om utsmykningen i vestibylen, utover at vi kan anta at den var filmrelatert jamfør avisens kommentar. Selve salen var som det fremgår i artikkelen, panelt med oljede vegger og tak mens brystpanel er beiset, sannsynligvis i en annen, mørkere valør. Dette påminner om Aktuels nye trebrakke som ble tatt i bruk få måneder i forveien (se forrige kapittel). Øvrig dekor i salen, detaljer vedrørende scenens innramning, draperier eller bruk av eventuelt sceneteppe er ikke kjent.

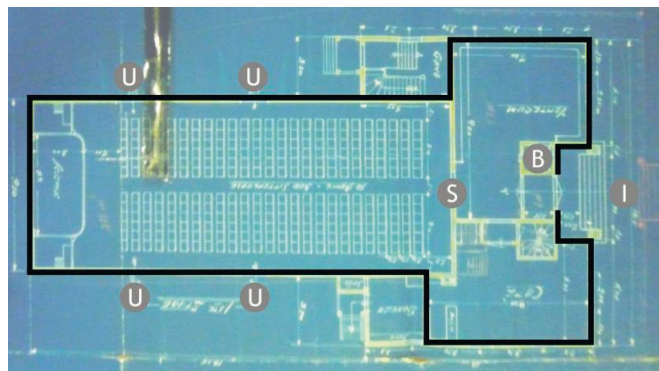
To forhold skiller Vangs Biograf fra Biografen i Elverum og Kristianias Paladsteater. For det første er kinoens ”venterum” atskillig større enn de to foregående eksemplene. I Elverum var venteværelset anslagsvis på 25 kvadratmeter inkludert billettarealet, som i denne kinoen synes markert i en smalere passasje mellom venteværelse og kinosal, Paladsteatrets forhall var på cirka 40 kvadratmeter, mens Biografens ”venterum” var på nærmere 60 kvadratmeter. Felles for de to sistnevnte var



III 9.12: Biografens originale utseende cirka 1920. Foto: Hedmarksmuseets fotoavdeling.



III 9.13: Biografen, tegnet av Martin Larsen. Tegning datert 31.januar 1918, fasade mot Vangsvegen



III 9.14: Grunnplan, hovedetasje, Inngang (I), billettluke (B), åpning mot salen (S) og utganger (U) er markert.

at billettarealet var plassert før publikum entret kinoens venteareal. Imidlertid var Vangs Biograf's venteareal mer enn tredoblet per besøkende sammenlignet med Paladsteatret og doblet sammenlignet med Elverums Biografen.<sup>301</sup> Dette gjorde det mulig for et flertall av kinopublikummet i Vang å oppholde seg i ventearealet, dersom kinoen var

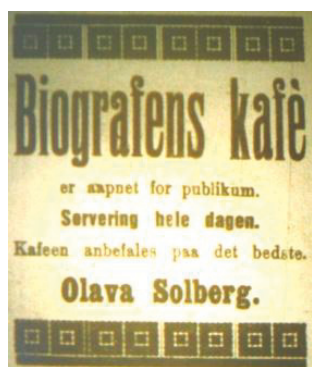
<sup>301</sup> Forholdet i tall, kvadratmeter per publikum i forhold til samlet publikumskapasitet: Biografen Elverum; 0,1 m<sup>2</sup>, Paladsteatret 0,06m<sup>2</sup>, Vangs Biograf; 0,2 m<sup>2</sup>.



fullsatt, før salen ble åpnet for forestillingen. For de to øvrige kinolokalene var publikum henvist til å vente utendørs før forestillingen.

Videre er kafélokalet et interessant tilskudd til kinoens fasiliteter. Kinematograftheatret fra 1904 hadde en såkalt ”automatkafé” i samme bygg men den var uten tilknytning til kinodriften. Kinoetableringer med tilknytning til forretningsvirksomhet var ikke uvanlig, som barbersalongene vi nå kjenner fra Kinematograftheatret, Elverums Biografen og Verdensteatret i Tromsø. Kinolokaler som var anlagt i sentrumskjernen var ofte integrerte i forretningsgårder. Imidlertid var et serveringstilbud i direkte tilknytning til kinoens øvrige fasiliteter et uvanlig grep i 1918. Kaféen tilbød for øvrig ytterligere avlastning på ventearealet. Det kan tenkes at kaféen kom som et resultat av at Vangs Biograf lå litt utenfor sentrumsområdene og derfor ikke hadde andre serveringssteder i umiddelbar nærhet. Et serveringssted må også ha ført til en krysspromotering som var inntektsbringende for både kinoen og kaféen. Det utvidede ventearealet og serveringstilbudet er trekk ved Vangs Biograf som peker fremover med tanke på bygningstypens utviklingslinje.

Et tredje aspekt ved Vangs Biograf peker motsatt veg. Vi skal igjen til spørsmålet om kinosaler med eller uten vinduer. I likhet med Hals’ Biografen i



Ill 9.15: *Hamar Stiftstidene* – *Oplandenes avis* 20.juli 1918, Annonse for Olava Solbergs kinokafé som åpnet en uke etter at Vangs Biograf hadde sin premieforestilling.



Ill 9.16: Vangs Biograf's fasade mot syd viser tydelig planlagte vinduer langs hele kinosalens lengde. Sammenlignet med ill 9.12, ser man at vinduene ikke ble realisert da bygningen ble oppført.

Elverum, viser Larsens tegninger at det på begge langsider i selve kinosalen var tegnet inn rundbuede vinduer. Imidlertid viser eldre fotografier at disse vinduene ikke ble realisert da bygget ble oppført, dette i motsetning til hva tilfellet var i Elverum. Det er høyst sannsynlig at den selvlærte arkitekten i Vang kjente til Elverums Biografen, som var det første spesialoppførte kinobygget i distriktet. Hals' løsning for Biografen i Elverum med rundbuede vinduer i selve kinosalen, kan ha vært et eksempel som Larsen har latt seg inspirere av. Videre peker vinduene som før nevnt mot et forelegg i det tradisjonelle forsamlingslokalet, mer enn i retning av teatersalen. Det er presumptivt at Larsen har tegnet Biografen i Vang på bakgrunn av hans kjennskap til øvrige forsamlingslokaler generelt og muligvis kinoen i Elverum spesielt. Forsamlingslokalet som arkitektonisk forelegg understrekes ved at Biografen i utgangspunktet hadde en plan om flerbruk. I tillegg til kinoforestillinger skulle lokalet benyttes til formiddagskonserter i helgene (*Hamar Stiftstidene* 4.januar 1918). Vinduene i både Vang og Elverums kinolokaler er igjen et eksempel som underbygger Markus' tese om at nye funksjoner og nye bygningstyper utvikles gjennom lån av eldre og allerede etablerte bygningsuttrykk.

### **Festivitetskinoen i Hamar**

I *Filmavisens* årbok for 1925 framgår det at Hamar hadde to kinoer som begge var drevet av kommunen: Den før nevnte trebrakken Aktuel med sine 300 sitteplasser, og kommunenes prestisjebygg Festivitetskinoen med 400 plasser (*Filmavisen* nr. 6/1925: 18). Ved inngangen til 1900-tallet ble det opprettet en komité som hadde til oppgave å få oppført en festivitets- og teaterbygning i Hamar. Gjennom ulike former for innsamling hadde komitéen i 1918 bygget opp en egenkapital på 250 000 kroner, og Hamar Sparebank, som skulle ha sitt nye banklokale i bygget, var med som en viktig finansieringspartner. Byggestarten falt sammen med kommunens overtakelse av kinodriften, men planene om et kinolokale i Festivitetsbygningen var opprinnelig forhandlet fram av Gundersen og Lie i 1916.<sup>302</sup> Festiviteten ble byggemeldt til Hamars bygningskommisjon den 24. juli 1918. Kristiania-arkitekten Ole Sverre sto for utformingen av bygget. I byggemeldingen beskrev han Festiviteten slik:

---

<sup>302</sup> Gundersen-arkivet, protokoll AS Biografen 1915,s183.

Bygningens hovedbestemmelse er festivitetsbygning med dertil hørende klub- og hotelvirksomhet. Foruten dette anordnes følgende: 1 conditori i kjælder under gaardspladsen, 1 kinematograflokale, 1 banklokale paa hjørnet samt 2 forretningslokaler med mer (Hamar kommunes arkiv, bygningskommisjonen 52/18).

I november året etter offentliggjorde *Hamar Stiftstidene* fasadetegningene av nybygget, og beskrev funksjonene som følger:

I 1. etasje indredes den lenge ventede og mye omtalte nye kommunale kino som skal være ferdig til at tas i bruk ved slutningen av dette aar. På hjørnet ut mod Vangsvegen faar Hamar Sparebank sine præktige og moderne banklokaler [...]. Videre indredes i 1. etasje [...] et stort forretningslokale som efter forlydende vil bli indredet til et moderne conditori. Fra Strandgaten fører den store rummelige indgangen til festsalen som faar plads i 2.etasje og som kan rumme ca. 600 mennesker. Til festsalen hører en stor moderne scene, litt større end Centralteateret i Kristiania. I forbindelse med festsalen kommer 3 store selskapsværelser med beliggenhed ut mot Mjøsen. [...] 3. og 4. etasje indredes til hotell. I kjælderen ligger rummelige garderober med moderene toiletter (*Hamar Stiftstidene* 5. november 1919).

Oppføringen av bygget støtte på en rekke hindringer. Sterk prisøkning og vanskeligheter med og skaffe til veie nødvendige materialer medførte store forsinkelser. ”Blant annet har mangelen på cement forsinket arbeidet med ca. 3 måneder” skrev *Hamar Stiftstidene og Oplandenes Avis* (op.cit). Senere gikk selskapet som sto for oppføringen konkurs, og bygget sto ikke ferdig før i 1927 (Hals et al.1999:15). Da hadde Otto V. Juell (1881-1969) overtatt ansvaret for utformingen av Festiviteten. Juell var først og fremst knyttet til å tegne om byggets øverste etasjer. Planene om hotell her ble aldri realisert. I stedet ble det laget leiligheter og kontorer.<sup>303</sup> De økonomiske vanskelighetene var store og Hamar sparebank måtte etter hvert overta eierskapet. Deler av bygget, deriblant kinoen, sto imidlertid klar til å bli tatt i bruk vinteren 1919. Dessverre mangler store deler av de originale tegningene av bygningen, blant annet for den delen hvor kinoen ligger. Jeg har kun funnet Juells omriss av kinoens grunnplan fra 1927, samt et eldre, udatert salkart. Imidlertid er det en stor forskjell på Festiviteten og de øvrige kinobygningene omtalt her. Festivitetskinoen er ikke revet eller på andre måter ødelagt. Selv om kinoens originale interiør er dekket med plater, samt at arealet

---

<sup>303</sup> Juell var utdannet ved Den kgl. Tegneskole og fullførte deretter arkitektstudier i München før han arbeidet som arkitekt i USA 1904–16 og i Kristiania 1916–20. På 1920-tallet var han tilknyttet Norsk Maskinindustri på Hamar, hvor han også hadde privat praksis. Senere flyttet han tilbake Oslo og inngikk samarbeid med arkitekt Otto L. Scheen. Hans viktigste arbeid er A/S Vinmonopolets (nå Arcus') anlegg på Hasle (1933, Houens fonds diplom 1934). Bygget er et monumentalt, teglforblendet funkisbygg i betong. Han og Scheen tegnet også flere moderne leie- og forretningsgårder i Oslo. [ [http://snl.no/Otto\\_Valentin\\_Juell](http://snl.no/Otto_Valentin_Juell) lest 13. juni 2012]

omkring scene og orkestergrav er delvis ombygd, så er det mulig å se deler av opprinnelige detaljer som kan gi inntrykk av kinoens opprinnelige utseende.

Festiviteten er en stor og massiv murbygning, også den en representant for nordisk nybarokk. Opprinnelig var hele fasaden utført i glattpusset mur. Bygningens hovedfasade vender ut mot Strandgata, hvor inngangen danner bygningens fundament med søyler og karakteristiske, store rundbuer. Etasjene forbindes med pilastre som er med på å gi bygget et middelaldersk, romansk uttrykk. Kinoens inngang vender ut mot Vangsvegen, og slik settes kinoen i forbindelse med Hamars fremste underholdningsområde. Kinoens fasade er relativt beskjeden sammenlignet med den monumentale hovedinngangen som vender ut mot Strandgaten (se ill. 9.17-18). Langs fasaden mot Vangsvegen gjentas rundbuemotivet i de store vinduene og portene som løper langs denne veggens første etasje. Kinoen har en dobbeltdør med et overliggende lunettevindu som fører døren inn i rundbuemotivet i øvrige porter og vinduer i fasaden. På hver side av døren er det tegnet inn lamper, samt vinduer med litt mindre i størrelse enn de øvrige vinduene i denne etasjen. Dette er antakelig et valg på grunn av gatens helling. I dag er det montert en baldakin over kinoens inngangsparti, men denne ble antakelig påsatt først i løpet av 1930-tallet. I 1919 var det ingen skilting eller andre elementer som fortalte om byggets bruksområde, men vi må anta at vinduene på hver side av inngangsdøren ble benyttet til kinoplakater og annet materiell.

Etter å ha entret inngangsdøren, ledes publikum inn i mot billettluken som var plassert til venstre for inngangen. Her er taket nedsenket for å gi plass til maskinrommet, som på samme måte som i Elverums Biografen er lagt i en halvetasje over billettområdet. Bortenfor billettluken har rommet tilnærmet dobbel takhøyde, og markerer overgangen til kinoens vestibyle. Det ser ut til at rommet er planlagt slik at publikum beveger seg i en halvsirkel fra man entrer inngangsdøren, via billettområdet for så å følge den indre veggen i vestibylen fram til inngangen til selve salen. Dette er ikke ulikt det bevegelsesmønsteret som Paladsteatret la til rette for. Gulvet i vestibylen har for øvrig to nivåer, da rommet deles med et tverrgående trappetrinn før inngangen til kinosalen. Fra vestibylen og inn i selve salen gikk publikum gjennom en smal dobbeltdør plassert ytterst på høyre side på salens bakre vegg. Salen er rektangulær og svakt skrånende uten galleri. Ifølge et eldre, men udatert salkart hadde salen 26

seterader plassert i et stort midtfelt med sideganger. Det er imidlertid usikkert om dette var den originale plasseringen. Blant annet viser salkartet at radene var svakt buet, hvilket ikke var vanlig i kinoer på denne tiden. Området ved scene og lerret er endret, og orkestergraven er overbygget. Vi vet ikke hvordan sceneomrammingen opprinnelig var utformet, men orkestergraven var nedsenket og svak buet utover. Langs høyre side i salen side går en søylegang som markerer passasjen mot langveggen hvor kinoens to utgangsdører befinner seg. Utgangene leder til et portrom, hvorfra en egen dobbeltport i treverk ledet publikum tilbake til gaten.

Både vestibyle og sal har brystpaneler i tre. I vestibylen går panelet noe høyere opp på veggen enn i salen. I dag er brystpanelene malt i dyp rødt, men trolig var disse i eik da bygget var nytt. Videre kan gulvet i salen ha vært utført i eikeparkett lagt i staver.<sup>304</sup> Det er ikke kjent at Festivitetskinoen senere ble utsmykket med veggmalier eller andre dekorasjoner.<sup>305</sup> De opprinnelige veggene er i dag dekket av plater malt i rosa over brystpanelet, og det er heller ikke mulig å si om de opprinnelige veggene hadde pilasterdekor eller annen form for utsmykning. Heller ikke kinoens lysarrangement er kjent.

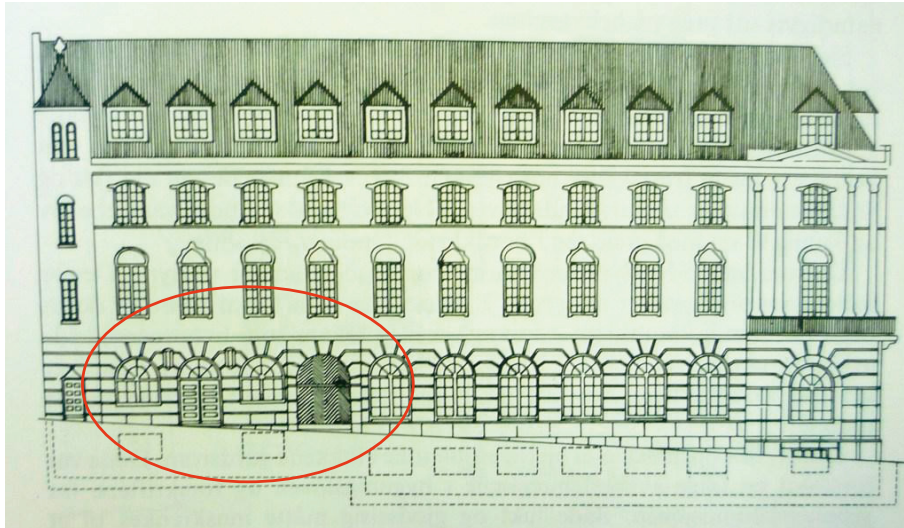
Få år etter at Ole Sverre tegnet Festivitetskinoen, planla han et annet kinolokale som også var integrert i et større kompleks. Tårnbygningen ved Landbrukshøgskolen i Ås, nå Universitetet for miljø og biovitenskap, var blant de siste av totalt 27 bygninger som Sverre skapte på campus. Tegninger av Tårnbygningen skriver seg fra 1919, og bygget sto ferdig i 1924. I kjelleren lå et kinolokale som i dag er rehabilitert og benyttes som undervisningsrom. Det er mange, sterke likhetstrekk mellom Kinematografen i Tårnbygningen på Ås og Festivitetskinoen i Hamar selv om førstnevnte var mindre.<sup>306</sup> Det er imidlertid koloritten i Tårnbygningen som er mest interessant i denne sammenhengen. Å finne tilbake til den originale fargesettingen har vært en viktig del av

---

<sup>304</sup> I Festivitetsens teatersal og vestibyle er det lignende brystpanel i eik, og derfor er det mulig at dette var gjennomgående brukt i bygget. Antagelsen om gulvmaterialet framkommer etter et besøk i den nå overbygde orkestergraven.

<sup>305</sup> I Teatersalen i overetasjen var veggene utsmykket med store veggmalier, men ingen kilder indikerer en lignende utsmykning av kinosalen.

<sup>306</sup> Begge kinolokalene har en søylegang langs ene langveggen som skilte passasjen fra sitteplassarealet. Søylene er glatte uten base, med et korintisk inspirert kapitél i Hamar, og et jonisk kapitél i Ås. Ingen av kinoene har galleri. Vestibyle- og billettluke er ulike, antakeligvis på grunn av at Tårnbygningens kinolokale var integrert i et undervisningsbygg og plassert i et kjellerlokale



III 9.17: Festiviteten's fasade mot Vangsvegen med kinoens inngangsparti markert. Ole Sverres originaltegning i faksimile fra *Hamar Stiftstidene* 5. november 1919



III 9.18: Festiviteten i Hamar sett fra Strandgata. Kinoens inngang kan skimtes i enden av bygget øverst til venstre. Foto: Hedmarksmuseets fotoarkiv



III 9.20: Juells omriss av Festivitetskinoens areal opprinnelig tegnet av Ole Sverre. Inngang (I), billettluke (B), åpning mot salen (S) og utganger (U) er markert. Tegning fra Hamar kommunes arkiv.



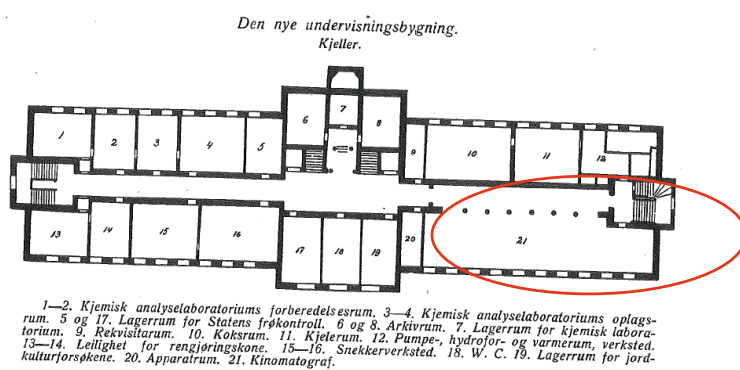
III 9.21-23: Billettluken sett fra vestibylen, med nedsenket tak som gir plass til maskinrommet.



Detalj av dekorasjoner på søylekaptiålet.



Salens inngangsdør med portierer. Alle foto MP



III 9.24: Sverres grunnplan fra 1919 viser kjeller i Tårnbygningen, hvor kinolokalet er markert <sup>307</sup>

<sup>307</sup> Informasjon om Ole Sverres bygninger ved UMB er innhentet i samtale med Dag Guttormsen ved UMB 31.januar 2012, og universitetets nettsider [[http://www.umb.no/statisk/imt/tarnbygningene\\_innhold.pdf](http://www.umb.no/statisk/imt/tarnbygningene_innhold.pdf) lest 31.januar 2012].

rehabiliteringen. De glattpussede murveggene er fargesatt i kraftig brunrødt, mens søyleskaftene er marmorert i gråtoner og kapitèlet i dyp blågrå, brunrød og oker. Arkitraven som søylene hviler på er også marmorert i oker og lys brunt. Denne fargesettingen peker frem mot 1920-tallsklassisismens fargeskala til tross for at Tårnbygningen er et monumentalt eksempel på nordisk nybarokk. Det klassisistiske preget i interiøret med blant annet bruk av søyler åpner imidlertid for at denne retningen også har preget interiørets koloritt. Dette åpner for en spekulasjon om at også Festivitetskinoen, som også innehar et klassisistisk influert interiør, kan ha hatt en mørkere og mer fargesterk utforming enn hva vi antar tilfellet var for kinoer oppført tidlig på 1910-tallet.

Festiviteten framstår som en tidstypisk kino fra siste halvdel av 1910-tallet med hensyn til plassering av de ulike funksjonene i bygget. Plasseringen av billettluken og venterom eller forhall er tilnærmedesvis lik for Paladsteatret og Festivitetskinoen. Siden Festivitetskinoen ikke har galleri er maskinrommet plassert over billettarealet, slik vi også så det på tegningene fra Biografen i Elverum. Festivitetskinoen har øyensynlig ikke blitt influert av Vangs Biografs framtidsrettede romslige utforming av selve ventearialet, men holdt seg til det som var vanlig i kinoer på denne tiden.

Imidlertid synes fasadeutformingen å være uvanlig beskjeden. Riktignok var ikke kinofasadene på denne tiden særlig prangende. I Festivitetskinoen er det ingen skilting på den opprinnelig planlagte fasaden, og vinduene på hver side av inngangsdøren er mindre enn i ellers i etasjen. Videre er den doble treporten inn til portrommet mer iøynefallende enn kinoens inngangsdør. Dette kan presumptivt tilskrives at kinoen ikke var en del av Festivitetsens hovedinngang, som lå mot Strandgaten og Mjøsa, ikke mot Vangsvegen. Fra Strandgaten var inngangen tydelig markert med store rundbuer som førte inn i en loggia. Dette var også inngangen til teateret som lå i andre etasje. Kinoens beskjedne inngangsparti kan skyldes at kinoen var underordnet byggets øvrige funksjoner.



## Kino-Palæet i Aker

Kino-Palæet åpnet 29. august 1924 etter en prosjektperiode på to år. Kino-Palæet var et stort, frittliggende bygg ”holdt i græsk-romersk tempelstil, og det hele er bygget med de største og smukkeste amerikanske, engelske og svenske kinoteatre som forbilleder”, som kinobestyrer Dulin uttalte til *Filmavisen* før åpningen (*Filmavisen* 1.september 1924). Kino-Palæet er den første kinoen som vies bred oppmerksomhet i det arkitekturfaglige tidsskriftet *Byggekunst* som ble etablert i 1919.<sup>308</sup> Her presenteres kinoen i en seks siders artikkel skrevet av arkitektene selv. Denne artikkelen er en viktig kilde til kunnskap om bygget. Arkitektene Lorentz Harboe og Carl Emil Buch skriver innledningsvis at de var sterkt bundet av de føringene som den triangelformede tomten medførte. ”Indenfor denne helt begrænsede ramme med de til raadighet staaende midler [har vi] søkt at opnaa et mest mulig moderne anlæg” skriver de (*Byggekunst* 1924:139).

Den frittstående kinobygningen har klare referanser til antikkens templer. Fasaden preges av en stentrapp i hele byggets bredde, og trappen leder opp til en loggia med fire korintiske søyler. Fasaden var pusset med gulbrun mørtel med kalkfarget støp i byggets sokkel og i hovedgesims, hvor også kinoens navn var satt i relieff. Søylene var utført i porfyritt, også kjent under betegnelser som hvit granitt eller ”Trondheimitt”. Trappen og loggiaens gulv var belagt med grå gneisheller. Et uvanlig trekk ved Kino-Palæet, var at billettlukeene var plassert i denne loggiaen, altså før man passerte gjennom dørene.



III. 9.25-26: Kino-Palæets fasade i 1924. Begge foto: AB Wilse/Oslo museum.



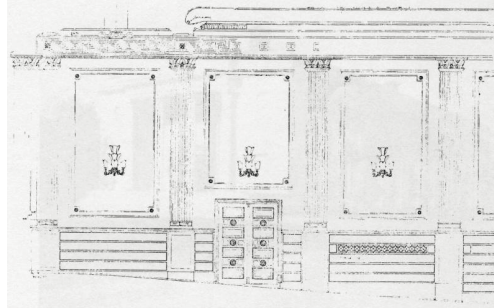
Detaljfoto av loggia hvor billettluke skimtes mellom de to nærmeste søylene.

<sup>308</sup> Tidsskriftet eksisterer fremdeles, men skiftet navn til *Arkitektur N* i 2007.

Utendørs billettluker var vanlig i USA, og fantes blant annet på Klabers liste over anbefalte løsninger, men i Norge og Sverige var slike løsninger ikke vanligvis benyttet, selv om det har forekommet (Furberg 1989:15, Siggerud 2007:67). Plasseringen kan altså tilskrives en amerikansk innflytelse. Dette understrekes ved at billettkontrollen fant sted ved det lille vindfanget mellom loggia og vestibyle, slik at man fritt skulle nyte kinoens fasiliteter uten videre kø og kontroll. Også dette er tydelig tankegodt fra de amerikanske "picture palaces" (se for eksempel Sharp 1969, Hall 1988). Innenfor vindfanget fantes en "rummelig vestibule" som var forbundet med et tilsvarende rom i underetasjen. Kødannelser skulle slik begrenses til et minimum da arealet samlet kunne "opta alle ventende mellom forestillingene. Rummene kan dessuten i pauserne benyttes som foyers" (*Byggekunst* 1924:138). Fra vestibylen var det to trapper som ga adgang til både kinoens galleri, med plass til 132 sitteplasser, samt underetasjen, som kunne benyttes som garderobe "i tilfælde av matineer eller ved anden bruk av lokalet". Kommentaren viser en etablert oppfatning om at garderobe ikke var et behov ved regulære kinoforestillinger i 1924. Selve salen hadde 607 sitteplasser, slik at kinoens totale kapasitet var 739 seter. Setene i salen var plassert i to hovedfelt på hver side av midtgangen. To utganger var plassert på venstre langvegg, og ytterligere to utganger var plassert på hver side av scenen. Fra galleriet gikk man også direkte ut i det fri uten at publikum måtte passere gjennom vestibylen. Vestibylens vegger var oljelasert i grønt, mens gulvet var belagt med store fliser i sort og grønn marmor. Taket var gråbeiset med et listverk som delte taket i felt og relieffer hvor listverket var markert i rødt, mens feltene ble prydet av forgylte stjerner. Rommet ble opplyst av bronselampetter. Inne i salen var fargene holdt i brunrødt, gull og "døre og stolrækker i avstemte graa farver" (op.cit. 139). Gulvets "betydelige heldning" ga salen uensartet høyde på veggene, og effekten av dette var oppveid gjennom brystpaneler i hele salens lengde. Videre var veggene inndelt i pilastre hvor både pilastrene og selve veggfeltene var holdt den brunrøde fargen, mens stukkaturen i mellom var gullbelagt. Det samme var pilastrenes korintiske søylekapitel. Forrest i salen var det en nedsenket orkestergrav foran scenen "med plads for 10 mand foruden orgel og flygel" (op.cit. 143). Sceneteppe var i sort fløyel kantet med gullbrokade, teppet var for øvrig også motordrevet.



Ill. 9.27: Kino-Palæets originale interiør. Foto: Oslo Byarkiv

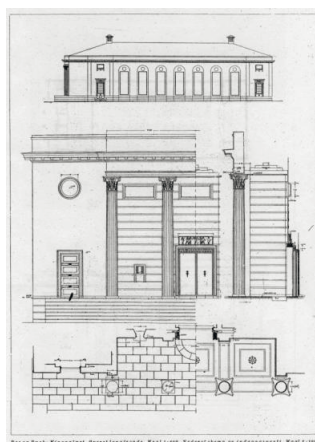


Ill. 9.28: Detalj fra interiøret, merk bronselampettene i midtfeltene samt ventilasjonsanlegget som kommer til syne i brystpanelet til høyre. Faksimile fra *Byggekunst* 1924.

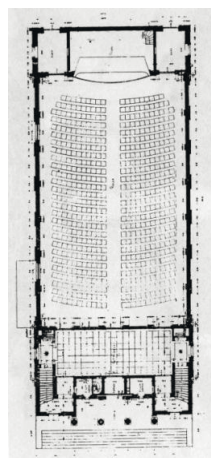
Kinoens belysning besto i sju store, trearmede støpte bronselampetter på hver av langveggene. Takbelysningen var indirekte ved at den var lagt inn i et hevet midtfelt i himlingen. ”Veksling mellom disse to lyskilder gir anledning til lysvariasjoner med stor kontrastvirkning. Dertil kommer rampebelysningen for scenebruk og som lyseffekt på fortæppet” skrev Ree og Buch i *Byggekunst*. Videre kunne *Aftenposten* meddele at ”Lyset blir ikke slukket paa vanlig vis. Det svinder langsomt hen, saa øine og nerver blir skaanet for de braa overganger” (*Aftenposten* 25. august 1924).

Åpningen avstedkom større oppmerksomhet i hovedstadspressen. *Dagbladet* mente Kino-Palæet var ”vaart første kinoteater med helt ut europeisk utstyr og dimensjoner”, mens *Morgenbladet* hevdet at den ”pragtfulde sal lot til at øve en overvældende virkning” (*Dagbladet* 30. august 1924, *Morgenbladet* 30. august 1924). *Aftenposten* gikk lengst i beskrivelser av lokalet.

[...] det maa indrømmes, at al den reklame, som er drysset utover Kino-Palæet fra det første spadestik for to aar siden og til portene aapnes for publikum i dag, ikke har været overdrevet. Teateret er like saa stilfuldt indvendig som det er imponerende utvendig med de korintiske søyler foran indgangen. Idag vil publikum selv kunne overbevise sig om at de vakre graabeisede ekestoler er gode at sitte i, at lyset fra lampettene er ualminnelig behagelig, og at væggene i terracotta og gulv falder nydelig sammen med det øvrige utstyr i salen. Og sist men ikke minst vil det nye orgel vække oppmerksomhet – det lovet den prøve, de indbudne fik igaar paa dets merkværdige evner (*Aftenposten* morgen 29. august 1924).



III.9.29 – 30: Detaljer fra fasaden og søylenes plassering.  
Faksimiler fra Byggekunst 1924



Kino-Palæets grunnplan over hovedetasjen.

Selve benevnelsen *palé* kommer av franske palass og viser til et mindre slott eller et stort, praktfullt byhus. Visselig var Kino-palæet et praktbygg, men mest av alt var det et tempel. Bygget understreker og materialiserer tempelretorikken som omga både kinoenes navnevalg på 1920-tallet, samt generelle omtaler av filmkatedraler og kinopalass. Videre er bygget en rendyrkning av nyklassisismen som preget tiåret. Det er klare likhetstrekk mellom Rosendal og Kino-Palæet. Begge er frittstående kinobygg, antakeligvis fordi store frittstående bygg var enklere å realisere utfor bykjernene i henholdsvis Trondheim og Oslo, og for så vidt også i Vang og Elverum. Også Rosendal har klar referanse til antikke templer, med en fasade preget av fire frittstående søyler, dog med bruk av joniske søylekapiteler. Videre er det grunn til å se Kino-Palæet opp mot de forbildene som kinobestyrer Dulin selv omtaler: Röda Kvarn (1915) og Skandia (1923) i Stockholm. Da Röda Kvarn ble innviet var det et aspekt ved bygget som skilte den fra tidligere svenske kinoer: Det store arealet som ble avsatt til vestibyle før publikum entret selve salen. Dette var noe helt nytt, ifølge Fallenius som sier at inspirasjonen til denne endringen kan ha blitt hentet fra utviklingen innen teaterarkitekturen samt muligens et midlertidig



III. 9.31: Åpningsannonse for Kino-Palæet, "Landets vakreste kino", som annonsen hevder. Faksimile fra *Aftenposten* 29.august 1924.

kinolokale med to tilhørende store vestibyler (2003:50). Videre framhever kinobestyrer Dulin de rødbrune og gullfargylte interiørene i de to Stockholmskinoene. Skandia hadde også tydelige klassiske forbilder, blant annet i den antikkinspirerte relieffutsmykningen i vestibylen. Videre hadde kinoen et eget orgel og et spektakulært sceneteppes i sølv og brunsort som også kan ha inspirert Kino-Palæets tilsvarende arrangement i sort og gull. Det kan hevdes at med Kino-Palæet tok den norske kinoarkitekturen skrittet fullt ut i en eksplisitt internasjonal kinokultur hvor kinopalassene var en sentral ingrediens på 1920-tallet.

## Tendenser i kinokalene anno 1925

### *Steder og navn*

Som jeg argumenterte for tidligere i kapitlet, betød forskyvingen av hovedstadens kinoer fra øst til vest i byen at kinoene fulgte med i den generelle forflytningen av byens sentrum i siste halvdel av 1910- og begynnelsen av 1920-tallet. Det er ikke grunnlag for å hevde at denne forflytningen av kinoene alene var tegn på en generell heving av mediets status. Også i Hedmark ble de nyoppførte kinoene anlagt i sentrumskjernen, og helst i områder som var kjent for å romme sosiale samlingssteder.

I 1925 hadde kinoenes navnepraksis endret seg i retning av et mer ensartet uttrykk enn hva tilfellet var i 1910. Navnene ga i sterkere grad uttrykk for det fremmedartede og internasjonale, og dette gjeldt særlig i Oslo. I Hedmark holdt kinoene seg til en mer deskriptiv, nøktern navneskikk. Hovedstadens kinonavn kunne i enkelte

tilfeller være et tegn på eierskapsmessige forbindelser,<sup>309</sup> men de kunne også være uttrykk for en felles kultur. Denne kulturen var ikke begrenset til kun å gjelde for filmens område, men var også betegnelser for større urbane og moderne forbindelser til konsum og turisme. Kinonavn som inneholdt ord som palass, palé eller teater var blitt utbredt, og disse navnene viste til bestemte luksuriøse eller kulturelt opphøyde bygningstyper som kinoaktivitetene skulle assosieres med.

### *Utviklingslinjer og internasjonale impulser*

Som vi har sett fulgte den tidlige kinoarkitekturen de til enhver tid dominerende stilartene innen arkitekturen. Nordisk nybarokk markerte seg som en stil for den nye tid da den ble benyttet nye bygningstyper som kraftverk, fabrikker og jernbanestasjoner. Slik ble også 1910-tallets kinobygg innlemmet i dette bildet. Vi ser at visse aspekter ved kinoens uttrykk strømlinjeformes fram mot 1925, men kinoens arkitektur er stadig gjenstand for eksperimentering og utprøving. Bruken av vinduer er et nærliggende eksempel på en slik utprøving. De fem kinobyggene som her er gjennomgått hadde en del arkitektoniske fellestrekk, men også løsninger som var unike for hver enkelt av dem.

De fleste av kinobyggene i Kristiania/Oslo var integrert i større bygningskompleks, noe som antakelig skyldes byens fortetning hvor større, frittstående tomter var mangelvare. Antakelsen støttes også av at alle de tre kinoene som ble oppført litt utenfor typiske bysentra, i Elverum, Vang og Aker, var frittstående bygninger. Alle kinoene har én felles inngang og forskjellige utganger. Antallet utganger varierer fra to til seks, og deres plassering bestemmes delvis av om bygningen er frittstående eller integrert i større bygningskomplekser. Kinoens romlige eller stedlige utfoldelse kan avspeile kulturelle praksiser. Med bakgrunn i Thomas Markus' analyser og teorier skal den videre diskusjonen dreie seg om følgende forhold. På hvilken måte kan disse kinobygningene sies å være "materialiserte relasjoner"? Et overordnet gjennomgående prinsipp er reguleringen av publikums adferd fra inngang til utgang, konsentrert rundt oppholdet og opplevelsen i selve kinosalen. Bygningens fokus på selve filmfremvisningen forklarer hvorfor det største sammenfallet i arkitektoniske løsninger finnes akkurat her. Regulering av hvordan publikum skulle oppføre seg *før* de entret

---

<sup>309</sup> Som Gundersens teater-benevnelser i sine selskaper, eller Nobel Roede og Gundersens transnasjonale forbindelser gjort rede for i kapittel 7.

kinosalen inneholder de største variasjonene og kan tolkes som et uttrykk for at den ennå ikke eksisterte en felles, tydelig norm for dette. Den utprøving som fant sted, og de erfaringer som ble gjort la grunnlaget for løsninger som senere ble standardtrekk for denne bygningstypen.<sup>310</sup>

I undersøkelsen av 1910 finner vi ingen klare former og forbilder, men innen 1925 fremtrer en relativt en tydelig oppfatning om hva en kino er. Først i siste halvdel av 1920-tallet kan vi se at løsninger som vi i dag forbinder med typiske for kinobygget implementeres. Det er omtrent på samme tid at vi for alvor kan snakke om en internasjonal påvirkning i arkitekturen. Før 1920 er det vanskelig å få øye på en kinofaglig diskurs i arkitekturen. Selv om Schliepmann (1914) og Klaber (1915) markerte henholdsvis Tyskland og USA som førende på det kinoarkitektoniske allerede midt på 1910-tallet, så er kinoarkitekturen og de kinobyggene som oppføres i liten grad delt i faglige og andre publikasjoner, verken nasjonalt eller internasjonalt. Kulturforskjellene mellom den tyske og den amerikanske kinoarkitekturen er formulert slik av Nicolai Pevsner: ”Gorgeousness was aimed in America, soberer architectural values in Germany” (Pevsner 1976:88). Vi må likevel regne med at arkitektene gjennom sine utenlandsopphold høstet kunnskaper om bygningstypen som de brakte med seg hjem. Harald Hals hadde lange opphold i både Tyskland og USA bak seg før han tegnet Biografen i Elverum, og likeledes hadde Ole Sverre studert i Berlin før han tegnet Festivitetsskinoen i Hamar. Studieopphold og praksis i utlandet deler Hals og Sverre med flere andre kinoarkitekter som Peter Arnet Amundsen (Verdensteatret i Tromsø, 1916) og Øyvind Berg Grimnes (Løvenvold i Ålesund, 1919).<sup>311</sup> Det var i første rekke den tyske tradisjonen som dominerte i den nordiske kinoarkitekturen. Jeg skal i det videre løfte fram noen sammenlignende eksempler som illustrer dette.

### *Fasader og (manglende) bruk av lys*

Fasaden var kjennetegnet av diskret lysbruk og skilting, med lite annet som tilkjennega bygningens spesifikke funksjon. De fleste kinoene hadde vinduer ut mot gaten fra vestibyleområdet, og vinduene ble benyttet til reklame og informasjon om kinoens

---

<sup>310</sup> Eksempelvis billettluken plassering like innenfor inngangen, ventareal med kapasitet til å romme hele publikum og tilliggende serveringstilbud.

<sup>311</sup> Grimnes var for øvrig også kommunal kinobestyrer i kombinasjon med stadsarkitekt-stillingen fra 1926 (Nistad 2007:79).

program. Et tidlig unntak er Paladsteateret som allerede i 1914 lot 170 elektriske lamper lyse opp portrommet og glassbaldakinen som ledet inn til kinoens inngang.<sup>312</sup> De øvrige kinofasadene later ikke til å benytte elektrisk belysning i særlig grad. Dempet fasadeuttrykk uten belysning var også normen i Stockholm i samme periode. ”Ingen av biograferna hade nogon utvändig ljusinstallation. Fasadbelysning eller noenskylltar fanns inte”, sier Fallenius om perioden før 1920 (2003:78). Dette skiller seg fra den amerikanske praksisen hvor kinofasadene i de store byene var innlemmet i ”other urban displays such as billboards, neon signs, and brillianty lit department store windows and facades” (Fuller 2001:57f). Kinofasadene hadde store elektriske og malte skilt i kombinasjon med terrakottafigurer av sommerfugler, nymfer eller Frihetsgudinnen (ibid.).

Denne forskjellen kan ikke forklares med manglende praksis for bruk av elektrisk belysning ellers i hovedstaden. Perioden fra 1910 til 1920 var den mest ekspansive fasen i elektrisitetsutbyggingen og om lag 90 prosent av private husholdninger hadde elektrisitet i hjemmene ved inngangen til 1920-tallet. I 1892 fikk Kristiania elektrisk gatebelysning og forretningene var raske til å benytte elektrisk belysning for å trekke til seg kunder. Steen & Strøm var samme år en av elektrisitetsverkets store kunder og abonnerte på strøm til 69 glødelamper og 32 buelamper (Johanessen 1992). Videre var såkalte illuminasjoner, det vil si elektrisk lyssetting av større områder, benyttet for å markere store begivenheter. ”Lightning for special occasions was indeed the most visible and aesthetically indulged side of the new electric revolution” (Marvin 1990:158).<sup>313</sup> Illuminasjoner var utbredt i Europa og USA fra omlag 1880-tallet, hvor budskapet var kulturell *grandeur*. Dette underbygges av at en av de første bygningene med elektrisk opplyst fasade var Paris’ Opéra Le Peletier som allerede i 1836 fikk elektrisk lys over inngangspartiet.<sup>314</sup> Forskjellen i bruk av

---

<sup>312</sup> Innen 1925 var dette endret noe, da flere av kinoene monterte ekstra skilting og belysning, som Elverums Biograf. Festivitetskinoen hadde en særlig diskret fasade, som ble endret flere ganger med sikte på å framheve inngangspartiet. I 1939 ble en baldakin med lysarrangementer ble tilført bygningen, og et tidligere fotografi fra 1930-tallet viser et skilt, muligens i messing, over inngangspartiet, elektriske lamper som omkranser de to vinduene, samt at den delen av fasaden som omgir kinoens inngangsparti er gitt en mørkere valør.

<sup>313</sup> Illuminasjoner i Kristiania omfatter for eksempel Akershusfestlighetene i 1899, da Akershus slott ble lyssatt, Kongeinntoget i 1905 hvor store deler av hovedstadens sentrum ble illuminert, utstillingsområdet til Jubileumsutstillingen i 1914 og Karl Johans gate under prinsesse Märthas inntog i 1929 (kilde: [www.digitaltmuseum.no](http://www.digitaltmuseum.no), søk på illuminasjon).

<sup>314</sup> Opéra Le Peletier var fra 1821 sete for Pariseroperaen fram til bygningen brant ned i 1873. den ble så erstattet av Garniers tidligere omtalte operahus.



fasadebelysning i USA og Norge/Norden kan tolkes i flere retninger: Den amerikanske praksisen kan leses som et ønske om å innlemme kinoene i det storslagne og den opphøyde kulturens område, samtidig som den kan tas til inntekt for en tydeligere forbindelse til en generell urban forretningskultur. Kristianias Paladsteaters opplyste inngangsparti kan tas til inntekt for begge disse fortolkningene. Palass- og teaterbenevnelsen viser til den opphøyde kulturens område, mens kinoens beliggenhet i mylderet mellom forretninger og fornøyelsestilbud på Karl Johan skapte et behov for å synliggjøre og fremheve kinoens inngangsparti som var tilbaketrukket fra gaten.

Bygningenes utforming, med vekt på eleganse og komfort, og en fasade som er preget av det rene, klassisistiske formspråket kan forstås som et ønske om en legitimering av filmmediet. Kinoene ville fremstå som en akseptert underholdningsform ved å trekke bygningsuttrykket vekk fra sirkus, tivoli og andre ”markskrikereske” underholdningsformer.

### *Trappen og teateret*

Charles Garniers nybarokke operabygg i Paris sto ferdig i 1874 og ble en internasjonal premissleverandør for senere teaterbygg. Særlig Den store trappen i teaterfoajeen var konstruert og fungerte som en sosial scene der byens borgerskap flanerte i trappens ulike nivåer før de entret sine plasser i selve teatersalongen (Janson 1978:19f). Garniers operahus skal ha vært et forbilde også for utformingen av de amerikanske kinopalassene, og kommer til syne i for eksempel den hvite marmortrappen i The Capitol Theatre i New York fra 1919 (Hall 1987:59, Siggerud 2007:89). Ifølge Dyrssen er trappen bærer av arketypiske konnotasjoner av transformasjon, fra lav til høy, fra jord til himmel, fra kropp til ånd.

Trappan utgör startpunktet för erövringar (kanske är det därför som så få av våra offentliga lokaler har förmågan att slussa ut publiken efter föreställningen på ett värdigt sätt?). Rörelsen har oftast tolkats som uppåtsträvande, en bild av den kristna mytologien, delvis fallisk i sin sammanlänkning av uppåt med framåt (Dyrssen 1998:43f).

Imidlertid var det ikke vanlig at trappen i de tidligste kinobyggene ble fremhevet, slik vi kjenner det fra teateret. Arkitektene har ikke utnyttet trappene, verken som et symbolsk element eller et dekorelement. Kinoene befant seg få trappetrinn over gateplan. Kino-

Palæets utvendige trapp førte opp til billettluken som var plassert i fasadens loggia utendørs, og er det nærmeste vi kommer en fremheving av trappen i dette utvalget. Heller ikke innvendig ble trappen poengtert. I de to eksemplene på kinoer med galleri, er trappene tilbaketrukket langs ytterveggene. I Paladsteateret er den delvis skjult innebygget bak billettluken, og i Kino-Palæet var trappene opp til galleriet helt skjult, innebygget og trukket ut langs vestibylens yttervegger (se for eksempel foto i *Byggekunst* 1924:142).

### *Vestibylens trengsel*

Innenfor inngangsdøren entret publikum ventearealet. Serveringstilbud i direkte tilknytning til kinolokalet var ikke vanlig, og dette faktum setter kafeen i Vangs Biograf i en særstilling. Først i siste halvdel av 1920-tallet fulgte hovedstadens kinoer Vangs eksempel.<sup>315</sup> Garderobeløsninger var heller ikke en fast del av kinoenes utrustning. I 1924 var det bare Kino-Palæet som hadde garderobe, foruten Carl Johan Teatret fra 1913. I de fleste kinoene foregikk billettsalget innenfor døren. Kino-Palæets utendørs billettluke er et unntak, et mønster som i noen grad ble fulgt opp i senere bygg. Da publikum hadde entret bygningen befant de seg i et annet univers, uforstyrret av praktiske gjøremål.<sup>316</sup> I de tidligste spesialbygde kinoene utgjorde dette arealet, enten det ble kalt ”forrum”, ”venteværelse”, ”foyer” eller ”vestibyle”, en relativt liten del av kinoens samlede areal. Publikum var henvist til utendørsopphold forut for forestillingene. Publikumsansamlingen foran kinoen ble etter hvert et uromoment. Med lite plass for publikum i vestibylen og billettområdet oppsto det ofte kaos med køer og tumulter ute på gaten.

Køerne er til uleilighet for dem, som har sin forretning bolig i bygningerne i nærheden af kinematograferne, idet de faar sine indgangsdøre og portsaabninger sperret af køerne. Trafiken langs fortaugene og til dels i kjørebanelne generes ogsaa ofte ikke saa lidet. [...] Til mulig undgaaelse af de mange ulemper foreslaar politikammeret, at der maa blive givet kinematograferne ordre til, at alle pladse numereres og at der gives publikum adgang til forhaandsindkjøb af billetter til de forskjellige forestillinger (*Aftenposten* 10. november 1920).

---

<sup>315</sup> Frogner og Ullevål kino hadde konditori i tilknytning til kinolokalet, mens Colosseum og Soria Moria hadde egne restauranter for kinoens gjester (Siggerud 2007:88).

<sup>316</sup> Parkteateret fra 1918 skal også ha hatt utendørsbillettluke, og senere fikk Frogner og Colosseum det samme (Siggerud 2007:87).

Arkitektene ble opptatt av å tegne kinoer slik at fortauets minst mulig ”belemres med publikum” slik Lars Backer formulerte det i sin omtale av Frogner kinematograf i Oslo (*Byggekunst*, 1926). Dette var ikke bare et hovedstadproblem, også i Tromsø ble det formulert i brev til stadtskonduktøren: ”[...]folkestrømmningen fra og til billetluken i teatret foregaar noksaa hodekuls og udisiplinert under stort besøk, og [vi] har spekulert paa om der kunde hjælpes noget paa dette ved en eller anden indretning for köopstilling udenfor luken”.<sup>317</sup> Utover 1920-tallet økte dette området i areal slik at flere publikummere fikk plass innenfor dørene før salen åpnet. Biografen i Vang i 1918 er første frampek i en slik retning, som ”fullbyrdes” i utformingen av Kino-Palæet hvor det presiseres fra arkitektene at hele publikumsmengden kunne få opphold i ventearealet. De små ventearealene som ble prosjektert i første halvdel av 1910-tallet kan muligvis ses i sammenheng med at oversittingsbilletter var utbredt. Denne praksisen medførte at publikum kom spredt utover i kinoens åpningstid, og ikke samlet til et fast tidspunkt. Utviklingen i repertoar- og visningspraksiser kan dermed ha hatt en betydning for lokalenes utforming.

### *Selve målet, og tomheten etterpå*

Fra ventearealet trådte publikum inn i selve kinosalen. Kinosalen markerte selve målet for vandringen gjennom bygningen og høydepunktet i opplevelsen. Alle salene i denne undersøkelsen har en rektangulær form og et svakt skrånende gulv. Den rektangulære formen er kjent fra forsamlingslokaler og kirkerom, mens det skrånende gulvet igjen henviser spesifikt til teatersalongen slik den utviklet seg fra 1700-tallet av.<sup>318</sup> Kinoene har også det fellestrekk at salens inngangsdør er plassert på bakre kortvegg, og at lerretet er plassert på motsatt kortvegg. Fram til slutten av 1910-tallet ser vi videre at benkeradene er plassert i rett linje overfor lerretet. Salkartet fra Festivitetskinoen i 1919 viser en svak buet plassering av seteradene, men det er uvisst om dette er setenes originale plassering. I tegningene over Kino-Palæet er det imidlertid klart at seteradene var lett buet fra begynnelsen av. Selve interiøret og dekoren har det vært svært vanskelig å finne kildemateriale på, særlig fra de eldste eksemplene. Det er imidlertid

---

<sup>317</sup> Tromsø kommunes byarkiv, katalog 1978: Brev datert 16.mars 1917, for øvrig kun sju måneder etter at kinoen ble åpnet, så problemet må ha vært til stede fra begynnelsen av.

<sup>318</sup> Også Klabers tekst fra 1915 gir anbefalinger om skrånende gulv av hensyn til bildeprojeksjonen, men denne teksten er altså publisert senere enn de tidligste eksemplene i dette utvalget.

indikasjoner på at kinoene oppført på 1910-tallet innenfor den nordiske nybarokke stilen var preget av idealet om lyse, enkle interiører. Med 1920-tallets nyklassisme som Kino-Palæet er et eksempel på, fulgte en mer dempet stil med fargesetting i terrakotta, grønt, dyp blå og lignende valører, hvilket også er bekreftet i beskrivelser av arkitektene selv (*Byggekunst* 1924).

Sammenligner vi kinoenes ulike utganger, så ser vi at ingen av løsningene er helt like. Frittstående kinoer hadde utganger på begge langsider og eventuelt på hver side av lerretet, mens kinoer som var integrert i større bygg gjerne hadde utgang på en av langsiden. Poenget med egne utganger var at publikum kunne forlate salen (og eventuelt galleriet) uten å komme i veien for de som ventet på å slippe inn. Imidlertid var det også et sikkerhetsmessig forhold ved denne løsningen, siden nitratfilmen var svært lett antennelig, og brann i maskinrommet kunne oppstå. Dersom noe slikt skulle inntreffe, kunne salen raskt evakueres. Kinoenes størrelse og tilhørende publikumskapasitet synes å være bestemt av omgivelsene i form av stedets størrelse i denne perioden. Kinoene i Elverum, Vang og Hamar hadde en kapasitet på mellom 220 og 400 seter, mens begge eksemplene fra Kristiania/Oslo hadde om lag det dobbelte. Likeledes hadde begge disse kinoene galleri, hvilket ingen av eksemplene fra Hedmark var utrustet med.<sup>319</sup> Dyrssen har påpekt at et gjennomgående fellestrekk ved kinoen som bygningstype, er at de har en tydelig inngang som leder publikum fram mot salen, men at utgangene er lite påaktet. Publikum lokkes og ledes inn, for så å slynges ut i tomheten etterpå (Dyrssen 1998).

Kinolokalene utviklet seg ikke i et vakuum. De bør snarere forstås som et resultat av ulike og til tider motsetningsfylte kulturelle strømninger eller ”materialiserte relasjoner”, for å parafasere Markus. 1920-tallet omtales som en periode da filmmediet fikk en større aksept og hvor filmene ble mer synlig i offentligheten. Dagspressen begynte å anmelde film, det ble utgitt egne filmblader, og Norge hadde en økt nasjonal filmproduksjon (om enn av beskjedent omfang). Det pågikk ulike dragninger mellom det å ville holde mediet utenfor eller definere det innenfor dannelseskulturen, som en akseptert kulturform (Dahl et al. 1996:90ff). I denne sammenhengen kan

---

<sup>319</sup> Imidlertid kan ikke dette sies å være en norm i hovedstandens kinoer på 1910-tallet, da bare tre av kinobyggene som var oppført før 1920 hadde galleri. Dette gjaldt Carl Johan Teatret og Regina, foruten Paladsteatret (Siggerud 2007).

kinobygningene framstå som et viktig argument. Ved siden av å finne funksjonelle løsninger for de nye behovene som det å oppføre egne lokaler for visning av film førte med seg, materialiserer disse bygningene ulike sosiale praksiser. Eksempelvis vil disponeringen av kinoens areal vitne om både endringer i kinoenes visningspraksis, og om forsøk på å disiplinere publikum. Ventearealet vokste samtidig som oversittingsbillettene ble faset ut, og det ble arbeidet med å finne ordninger for kjøpstilling slik at publikumsstimlingen ikke skapte tumulter og forstyrrelser. Publikums bevegelsesmønster og arealdisposisjonen i kinobyggene er illustrert i figur 9.2.

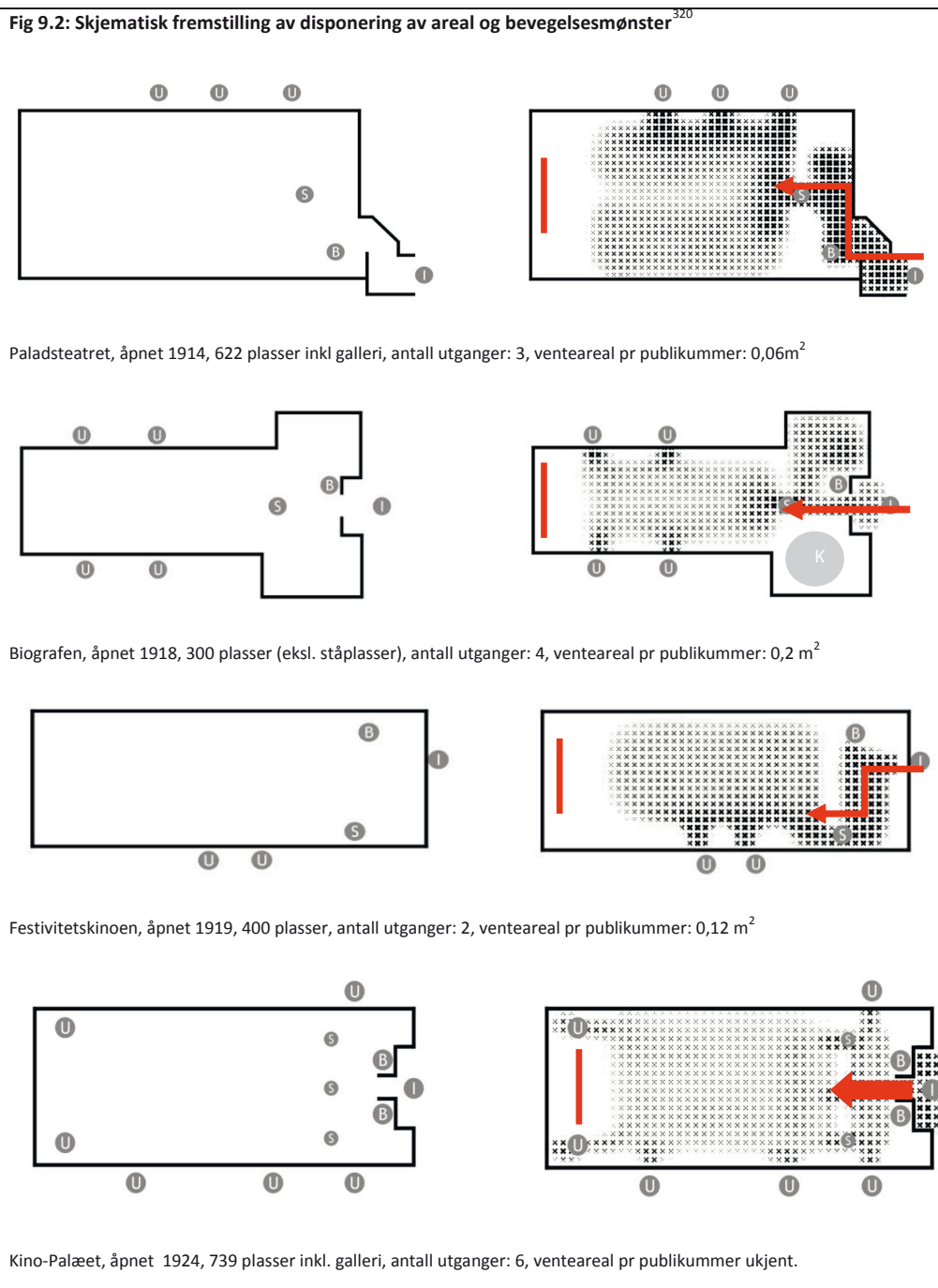
### **Kinolokalets vesen: Dannespalasser**

Gaston Bachelard skriver i *Rummets poetik* om forestillinger om "det drømde huset" (2000). Forestillinger om drøm knytter også an til tempelretorikken som fra om lag 1920 omtaler kinoen som et drømmenes tempel. Den kan slik sett relateres til kinobygget. Bachelard påpeker at forestillingen om drømmehuset skal tilfredsstillende både fornuften og stoltheten, det skal være praktisk så vel som attråverdige (2000:97). Disse, ifølge ham, uforenelige begrepene kan også finne gjenklang i kinobyggets utviklingslinje. Markus hevder at utviklingen av nye bygningstyper skjer gjennom å gripe til eksisterende, kjente former som så modifiseres og langsomt tilpasses de nye bruksområdenes egenart (1993:12). Utviklingen av kinoen som bygningstype synes i utgangspunktet å være dratt mellom forskjellige arkitektoniske forbilder som, lik Bachelards drømmehus, forsøker å være både praktiske og storslåtte. Denne dragingen mellom det fornuftige og det attråverdige, det praktiske og det storslåtte finner gjenklang i de arkitektoniske formene som lånes inn i kinobygget. Det tradisjonelle forsamlingslokalet kan sies å representere det praktiske og fornuftige aspektet, mens teatersalongen med senere assosiasjoner til tempelet står for det attråverdige. Forsamlingslokalet kan spores i den rektangulære grunnplanen som er gjennomgående i alle eksemplene, og i bruken av vinduer i selve kinosalen. Assosiasjonene til teatersalongen finner vi gjennom skrånende gulv i alle eksemplene, samt detaljer i interiørene som Paladsteatres bruk av sceneteppes så vel som i selve teater-benevnelsen på lokalet.

Bachelard understreker videre at huset er ”et vertikalt vesen” som opptrer i polariteten mellom kjeller og tak. Den vertikale appellen understrekes av trappen som forbinder de ulike nivåene (op.cit 55). Jan Holmberg har den samme oppfatningen, og utvider den til å omfatte kinoen så vel som kulturbygg generelt.

Den typiska byggnaden för kulturkonsumtion sträver uppåt. Syftet att upplyfta besökaren görs bokstavig med arkitekturen, som gärna inleds med en välavvägd entrétrappa. Väl inne möts vi av en stor foajé med imponerande takhöjd; salongen tar vi oss till först efter att ha bestigit ännu en brant trappa (Holmberg 2011:92)

Holmberg omtaler den svenske Operaen fra 1898 og Dramaten fra 1908 og flere andre konsert- og teaterbygg før han påpeker at alle disse har ”en höjdsträvan gemensam” (Holmberg 2011:93). Både Holmberg og Dyrssen (1998) trekker fram kinobygget som vertikalt, og begge anvender trappen til kinoen Draken i Göteborg fra 1956 som et eksempel. Trappens arketypiske endringskonnotasjoner fra lav til høy, fra jord til himmel, fra kropp til ånd er imidlertid *ikke* til stede i kinoarkitekturen i mitt utvalg. Trappen var ikke et fremtredende trekk ved disse kinobyggene, tvert i mot. De fem kinobyggene som her er presentert er ikke ”vertikale vesener”, men heller preget av et horisontalt prinsipp. Polariteten mellom kjeller og tak i Bachelards hus, eller ”höjdsträvan” som Holmberg viser til, er i disse kinoene i stedet underordnet en horisontal akse. Denne aksen går fra inngang til utgang og begynner i publikums møte med selve fasaden og inngangspartiet som definerer overgangen mellom ”innenfor” og utenfor”. Den horisontale aksen mellom kinoens inngang og utgang understrekes ved at salen entres i lengderetningen hvoretter oppmerksomheten rettes mot lerretet på motsatt vegg, før publikum til slutt ”spyttes” ut sideveis. Kinobyggene som jeg har analysert betoner forskjellen mellom ”inne” og ”ute” i sterkere grad enn ”nede” versus ”oppe”. De er svært forsiktige i utformingen av bygningselementer som kan påkalle oppmerksomhet av spektakulær karakter, lik en iøynefallende trapp á la Pariseroperaen, eller en elektrisk opplyst fasade smykket med nymfer og andre figurer. Dette står ikke i motsetning til Bachelards ideer om det storslåtte ved drømmehuset. Det er snarere et spørsmål om på hvilken måte det storslåtte gir seg til kjenne.



<sup>320</sup> Da grunnplanen til Biografen i Elverum fra 1914 ikke er lokalisert i kildematerialet, er den også utelatt fra denne framstillingen.

Materialet som er behandlet og presentert i denne avhandlingen har implisitt forholdt seg til to kulturelle ytterpunkter som kjennetegner kulturlandskapet i de første tiårene av forrige århundre: I den ene enden står attraksjonskulturen, representert ved varieteen, underholdningstilbudet på tivoli eller under lokale markedsdager. Som jeg beskrev i avhandlingens kapittel 2 kjennetegnes attraksjonskulturen ved å ville egge den visuelle nysgjerrigheten, og å tilby nytelse gjennom spennende fremvisninger av unike begivenheter som er interessante utelukkende i kraft av seg selv. Innenfor rammene av denne kulturen ble filmmediet introdusert. På den andre siden står borgerskapets dannelseskultur. Utviklingen av kinobyggenes utforming i tidsrommet fra tidlig på 1910-tallet til midten av 1920-tallet slik det her er fremstilt, synes å understreke avstand til attraksjonskulturen. I stedet signaliserer det arkitektoniske uttrykket en tilhørighet til dannelseskulturen. Soble bygninger med dempede fasader, bruken av søyler og pilastre, lyse enkle interiører og senere den mer eksplisitte tempelfæren skaper et inntrykk av en arkitektur som ikke ønsker å tiltrekke seg overdreven oppmerksomhet, men heller å imponere gjennom å betone en slags beskjeden dannelseskultur. Kjelstadli beskriver av det øvre borgerskapets kultur kan også karakterisere kinobyggenes arkitektoniske uttrykk: Overbærende og kjennetegnet av rolig tilfredshet uten sans for de store faktene (Kjelstadli 1990:85). Dette skiller seg markant fra den spektakulære amerikanske kinoarkitekturen, og den framstår også som mer dempet enn den tyske tradisjonen slik den for eksempel fremstilles i Schliepmanns rikt illustrerte bok fra 1914. Muligvis er det tale om en egen nordisk kinoarkitektur før 1920-tallet, før bygningstypen i stigende grad ikles en internasjonal diskurs. Det kan synes som om bygningstypen først finner sin form et lite tiår senere. Gjennom et sammenfall mellom neonarkitekturen, funksjonalismen og lydfilmens gjennombrudd ikles kinoen alle de ”typiske” elementene som i dag assosieres med bygningstypen som en selvstendig form, en storbyens nattarkitektur som tar opp det spektakulære og iøynefallende innenfor disse rammene.

321

---

<sup>321</sup> Dette illustreres også i bruken av den rektangulære grunnplanen som utfordres først med den sirkulære formen i Colosseum i 1926, og senere med den vifteformede grunnplanen introdusert i 1928 med Soria Moria på Torshov. Vifteformen var gjentatt i flere av de funksjonalistiske kinobyggene utover 1930-tallet, for eksempel i Saga fra 1934, og ble etter dette en gjeldende norm



Hvilken betydning hadde selve lokalet for kinoopplevelsen? "[...] det fanns olika förväntningar beroande på vilken biograf man skulle besöka, liksom på olika filmvisningar. Att se film i Folkets hus var något annat än att besöka stadens biopalats", påpeker Carina Sjöholm i sin etnografiske studie av svensk kinokultur i etterkrigstiden (Sjöholm 2003:155-156). I et intervju i tidsskriftet *St. Hallvard* tilkjennega den pensjonerte kinobetjenten Ivar Auraas (1911-1999) forskjellige betraktninger på hovedstadens gamle kinolokaler. Kinematografen Norge i Badstugata var "kummerlig", mens Regina teater i Nordregate var "imponerende". Admiral Palads var "elegant" med en balustrade "belagt med gull og rød plysj", og Kino-Palæet ble fremhevet på grunn av sitt kinoorgel som "spesielt fint" (Stensby 1986: 29ff). Slike karakteristikker illustrerer Sjöholms poeng om at lokalet spiller med i kinoopplevelsen enten den er et uttalt eller underliggende aspekt. Som jeg gjorde rede for innledningsvis i dette kapittelet sto kinopublikummet overfor en nesten total utskiftning av lokaler i årene etter 1910. Mange av de eldre og mer "kummerlige" lokalene ble erstattet av nybarokke eller klassisistiske dannelsespalasser i diskret utførelse. Omtaler av eldre tiders kinolokaler har en tendens til å vektlegge spektakulære eller "markskrikeriske" aspekter ved dem (Bastiansen og Dahl 2003, Evensmo 1992). Dette er imidlertid beskrivelser som ikke er dekkende for de spesialoppførte kinobyggene som ble oppført etter 1910. Det gikk ti år fra AB Svenska Kinematografen etablerte seg i Stortingsgaten til Halfdan Nobel Roede åpnet sitt Paladsteater. Begge disse kinoene ble regnet som "fine" og henvendte seg slik sett til samme publikumsgruppe. Til tross for at viktigheten av et "elegant udstyret" lokale ble etablert tidlig, så må standardhevingen ha vært opplevd som betydelig. Forskjellen fra småkinoene på Kristianias østkant var desto større.

Kinematografen som jeg pleide å besøke lå i en sidegate til Torvgatens bad i et gammelt 2 etasjes hus, hvor en smal trapp førte opp til 2den etg. Kinolokalet var et meget stort rum hvor det hverken fantes vinduer eller luftventilasjon, og hadde kun 1 utgang som også tjente som inngang. [...] Lokalet var fylt opp med hårde trebenker uten ryggstø. Foran lerretet var et piano plassert, sånn at pianisten kunne følge filmens gang og bestemme både musikk og tempo. En masse ridende soldater ble møtt av en feiende marsj, mens sørgmodige og ulykkelige tildragelser ble fulgt av Chopins sørgemarsj. (81Oslo67)

Vi kan tenke oss effekten av å vandre oppover Karl Johan en sen høstkveld 1914, samme høst som krigskorrespondent Graham besøkte byen og fant den så usigelig

skitten, ussel, rå og kald. I kontrast til kulden, skitten og mørket stråler et varmen lys fra de 170 lyspærene under Paladsteaterets glassbaldakin. Under den opplyste glassbaldakinen stimler menneskemengden tett sammen. Langsamt passerer køen mellom det kraftige søyleparet og opp tre små trinn før de kommer inn i forhallen hvor de møtes av en vakkert utskåret billettluke i satengtre. Det samme lyse treverket preger dobbeltdørene mellom forhallen og selve salen. Inne i salen dras publikums blikk mot det grønne sceneteppet, kanskje glir det beundrende over halvsøyler, utskjæringer og gipsrosetter som pryder vegger og et vakkert buet tak. Foran scenen, nede i orkestergraven sitter orkesteret. De spiller sannsynligvis en overture. Rommet er lyst og varmt og publikum kan gli ned på stoler med ryggstø og polstrede seter. Det er mulig at rommet fylles av en forventingsfull mumling før lyset dempes, musikken endrer karakter, programmet begynner og sceneteppet trekkes fra. Slik kan det ha artet seg på Paladsteateret. Hvilken effekt hadde disse nye lokalene som utover 1910-tallet innførte søyler, pilastre, edle materialer som marmor, granitt og satengtre, scenetepper med og uten gullkanti? Både filmene og publikum synes gjennom bygningenes vesen å være omsluttet av ”borgerskapets diskrete charme”, og tilkjenne en underliggende betydning av å befinne seg innenfor det gode selskap.

# Kapittel 10:

## Komparasjoner og konklusjoner

---

**M**ellom 1910 og 1925 var samfunnet i kraftig endring. Utbyggingen av landets infrastruktur med veier, jernbane, kollektivtilbud, elektrisitet og kommunikasjonsmidler som telegraf og telefon, formingen av det lokale selvstyret under den nyvunnede selvstendigheten, framveksten av arbeiderbevegelsen og konturene av sosialdemokratiets velferdsstat, en oppmykning av klasseskillene, nye muligheter for kvinner og allmenn stemmerrett er noe av det som kjennetegner denne perioden. Endringene er omtalt som en draging mellom det tradisjonelle og det moderne i betydningen sosialt, politisk og kulturelt. Kinoinstitusjonen er også en del av dette bildet.

Gjennom aktører innenfor perioden finner vi spor som tyder på at endringene også ble opplevd slik. Dette er i seg selv ingen stor nyhet, da enhver periode har sine spesifikke forutsetninger hvor noe oppleves som ”gammelt” og noe fremstår som ”nytt”. Innenfor kinohistorien har den spesielle norske kommunale konsesjonsmodellen blitt sett som et vellykket eksempel på den moderne velferdsstatens omsegripende engasjement. Et overgripende mål for denne avhandlingen har vært å gå bakom en del av de slitesterke bildene som har preget framstillingene av den norske kinoinstitusjonen og utviklingen fra det private eierskapet til offentlig drift. Disse bildene har dyrket Norge som et kinomessig *Annerledesland*, et bilde som ikke er helt uten rot i

virkeligheten da den kommunale kinoinstitusjonen som vokste fram mellom 1915 og 1925 står i en særstilling internasjonalt. Likevel er det flere problematiske forhold knyttet til måten dette er behandlet på i den dominerende nasjonale filmhistoriske diskursen. For det første har denne forskjelligheten blitt viet et ensidig fokus som for en stor del har handlet om å gi selve kommunaliseringen legitimitet. Dette har i sin tur medført en mytologisering av ”annerledesheten” og en mørklegging av det private eierskapet. Til dette bildet har Sigurd Evensmos historieframstilling vært et sentralt omdreiningspunkt. Hans behandling av den norske kinoinstitusjonen har blitt sirkulert i filmhistorieskrivningen i en lite bearbeidet form de siste 50 årene, og har slik forsterket inntrykket av et legitimitetsprosjekt. En lite kildekritisk videreformidling av Evensmos synsvinkel har også gitt næring til et bilde av at de hjemlige forholdene i de fleste henseende var uten sammenligning helt spesielle. Muligvis er det en av grunnene til at så lite av den internasjonale forskningen på kinohistorie kan avspeiles i norsk filmforskning. Det kommunale kinosystemet får stå som en overordnet struktur som skygger for den store variasjonen som har blitt utøvet innenfor det kommunale kinoeierskapet.

Denne studien av den norske kinohistorien har tatt utgangspunkt i tre områder: 1) Eierskap og drift, 2) visningspraksis og repertoarpolitikk og til slutt 3) utviklingen av kinolokalene. Avhandlingens tyngepunkt har vært en empirisk studie av selve kinoenes tilsynekomst innenfor stumfilmperioden, og følgelig har områder som mediepolitikk, andre deler av filminstitusjonen og ikke minst den tradisjonelle filmvitenskapelige orienteringen mot filmteksten hatt en underordnet betydning. Et overordnet utgangspunkt for avhandlingen har vært at kinoen er kompleks og foranderlig, og hensikten med prioriteringene har vært å synliggjøre hvordan utviklingslinjer, endringer og spenninger sosialt og kulturelt på ulike måter er reflektert i kinoens virksomhet. Hvert av disse tre områdene kunne vært viet egne avhandlinger. Jeg har imidlertid ønsket å favne en større del av selve kinoinstitusjonen og gjennom disse tverrsnittene kunnet skape en mer helhetlig og dynamisk framstilling.

Avhandlingens analyser av de tre nevnte temaområdene har det til felles at de sjelden har vært hovedmotiver i den norske filmhistorieskrivningen, og i enda mindre grad vært gjenstand for empiriske og systematiske studier. Samtidig står områdene

eierskap, repertoar og kinolokalene i samsvar med de mest sentrale punktene i forestillinger om den private driften i det kinomessige annerledeslandet. Satt på spissen kan vi si at essensen i de sirkulerte ideene om annerledeslandet kan framsettes som følger: 1) Forut for kommunaliseringen var de private kinoeierne en amatørmessig bransje bestående av spekulanter som 2) kynisk importerte sensasjonspreget film fra utlandet og som nektet investere i en nasjonal filmproduksjon, og videre 3) bremsset for å øke mediets kulturelle og sosiale posisjon ved ikke å investere i standsmessige lokaler. Slik har det vokst frem et bilde av at kommunaliseringen kom som en redningsmanøver, og at kommunaliseringen tvang seg fram først og fremst med årsak i særnorske og svake bransjeinterne forhold. Som jeg diskuterte i kapittel 6 er denne framstillingen tuftet på en seierherrehistorie. Som Solum beskriver i sin avhandling fra 2004 var den politiske situasjonen på 1910-tallet mer avgjørende for utfallet av kommunaliseringprosessen, enn bransjeintern uskikkethet.

Jeg har søkt svar på to hovedspørsmål: Hva kjennetegnet etableringen og utviklingen av den private kinoinstitusjonen? Og: Hvordan ble den kommunale konsesjonsretten forvaltet i årene etter kommunaliseringen var gjennomført? Innledningsvis viste jeg til Allens påpekning av en forskjelligartet inntreden og utbredelse av mediet på ulike steder som begrunnelse for avhandlingens geografiske nedslagsfelt (Allen 2002). I norsk sammenheng har det manglet sammenlignende kildestudier av forhold i byene og på bygdene. Studiet av de ulike forholdene i Kristiania/Oslo, Hamar og Elverum er et forsøk på å bote på en slik mangel. Valget av årstallene 1910 og 1925 er begrunnet i 1) at året 1910 beskrives både i norsk og internasjonal litteratur som en brytningstid for mediet. Den fortellende filmen og lengre spilletid markerer en endring i filmestetikken samtidig som en moraloffensiv satte inn mot det nye mediet, og 2) at i 1925 har bransjeorganiseringsen i Norge skilt lag med utviklingen i andre land gjennom de kommunale konsesjonene som fra 1926 i realiteten representerte et nasjonalt kinomonopol. Jeg vil i de neste avsnittene oppsummere noen av avhandlingens sentrale funn, og der det er relevant vil jeg se dem i lys av eksempler fra internasjonale forskningsbidrag.

## Utviklingen av kinolokalene

Hensikten med å innlemme kinolokalene som et eget område i denne avhandlingen har vært tuftet på et ønske om å løfte fram selve kinobygget som et sentralt element i publikums møte med filmmediet. Samtidig mener jeg at selve bygget også er bærer av informasjon som kan være av interesse innenfor en kinohistorisk kontekst. Historisk sett har selve kinobygget omsluttet filmopplevelsen, og denne avhandlingens hovedkapitler innledes og avsluttes med analyser av kinobygget. Essensen i kinolokalenes utvikling fram til 1925 kan oppsummeres som en utprøvende ferd fra attraksjonskultur til dannelsespalasser hvor veien har gått fra sirkus til tempel.

Lokalene var et viktig element i markedsføringen av de tidlige kinoforestillingene. Lokalenes beskaffenhet ble løftet fram i kinoannonsene, og tidsriktig eleganse synes å være gjennomgangsbeskrivelser i årene omkring 1910. Utviklingen av større lokaler før 1910 kan ses sammen med to forhold: Overgangen til aksjeselskaper som startet omkring 1906 ga eierne tilgang på mer kapital som kunne investeres i bedre opprustede lokaler, og denne tendensen slo inn fra 1907/1908 da kinoetableringene gikk inn i en ny fase. For det andre kan vi konstatere et sammenfall i tid mellom etableringen og utviklingen av de faste kinolokalene og gjennombruddet for den fortellende filmen og den lengre spillefilmen. En kjensgjerning er det i alle fall, at det er i tiden fra like etter at de faste kinolokalene tas i bruk at selve mediet utvikler seg fra enkeltstående attraksjonsnumre til stadig lengre fortellende drama med sammenhengende handling. Det kan spekuleres i at visningskontekstens forbedrede fokus på tilrettelegging for oppmerksomhet og medieformens utvikling i retning av det mer kontemplative ”continent of psychology”, som Burch har karakterisert det, gjensidig har forsterket og påvirket hverandre (Burch 1997:224).

Det som synes klart er at kinolokalene utgjør en viktig del av kinohistorien, ikke minst økonomisk da investeringen i og utviklingen av lokaler utgjorde den største utgiftsposten og risikoen for kinoeierne. Dette illustreres gjennom tilbaketrekkningen av de private aksjonærene i hovedstaden foretok da kinoloven og dens korte ”fredningstid” var et faktum. At dette ikke er mer synlig i utbyggingsfrekvensen i hovedstaden skyldes tilførselen av utenlandsk kapital gjennom krysseierskapet mellom fremtredende danske og norske kinoaktører.

Like etter 1910 skjøt byggingen av spesialoppførte kinobygg fart, og arkitektene kom på banen. Det tok likevel noen år før vi kan snakke en kinofaglig diskurs i arkitekturen. Den kom først etter 1920, selv om Schliepmann (1914) og Klaber (1915) markerte henholdsvis Tyskland og USA som førende på det kinoarkitektoniske allerede midt på 1910-tallet. Kinoarkitekturen og de kinobyggene som oppføres ble i liten grad delt i faglige og andre publikasjoner, verken nasjonalt eller internasjonalt før 1920. Det første kinobygget som vies bred oppmerksomhet i arkitekturfaglige publikasjoner så vel som i vanlig presse her til lands var Kino-Palæet fra 1924 som også er det siste bygget i utvalget. Kinobyggene fulgte de til enhver tid dominerende stilartene, og dette er uttrykk som ble benyttet på ”den nye tids bygninger”. Slik kan kinobyggene settes i sammenheng med andre bygningstyper som manifestasjoner på det moderne samfunnet.

Samtidig har jeg påpekt at vi ikke sto ovenfor en ensartet bygningstype, men at det fant sted en stadig utprøving og eksperimentering i 1910-tallets kinobygg. Løsninger knyttet til kinoenes inngang og utgang samt avsetting og utnyttning av vestibylearealet varierer i alle eksemplene. Dette taler for at vi, i tråd med Markus’ tese, står ovenfor en ny bygningstype som utvikles med lånte elementer fra ulike typer forsamlingslokaler, hvor ulike elementer ble forsøkt implementert, og deretter i mange tilfeller forkastet. Eksempler på det sistnevnte er bruken av vinduer i selve kinosalen og garderobeplass i vestibylen. Denne utprøvingen er delvis også tuftet på publikums oppførsel og bevegelsesmønstre. At vestibylearealet er det som er minst ensartet, og som samtidig øker mest i areal handler om publikums organiske kødannelser til hinder for annen ferdsel med sine tumulter foran kinoinngangene.<sup>322</sup> Dette kan illustrere Markus’ poeng om det subversive publikumselementet i forholdet mellom hvordan bygg er *tenkt* og hvordan de faktisk blir *brukt* (1993:23).

Bygninger er ikke bare tekniske konstruksjoner, de er også kulturelle konstruksjoner som overfører ideer eller flyktige antakelser til en erfarbar materiell realitet. Jeg avsluttet bygningsanalysene med en karakteristikk av 1910-tallets spesialoppførte kinobygg som dannelsespalasser, i kontrast til den attraksjonskulturen som omga filmmediet i dets første år. Utgangspunktet for denne tankerekken fant jeg hos Gaston Bachelards tanker om drømmehuset. Drømmehuset er i likhet med

---

<sup>322</sup> Samtidig som køpraksisen var problematisk for kinobestyreren, hadde den ofte en positiv konnotasjon for publikum som en sosial opplevelse fylt med spenning og forventning (Pedersen 2009:142f).

kinobygget tuftet på to forhold som vanskelig lar seg balansere: Drømmen om det storslagne og drømmen om det praktiske. Her kan vi se eksperimenteringen med ulike løsninger på disponeringen kinoens funksjoner og respektive areal i lys av det praktiske, mens bygningsuttrykkets assosiasjoner til tempel og palass i utsmykningen forsøker å realisere det storslagne. Bachelard vektlegger trappens betydning for drømmehuset som et vertikalt vesen, en oppfatning som deles av Holmberg (2011) og Dyrssen (1998). Begge fremhever den oppadstrebbende karakteren i kulturbygg generelt og kinoen spesielt. Særlig i amerikanske kinobygg ble trappen vektlagt og fremhevet etter mønster fra Paris' operahus som en sosial scene, en arena for flaneriet. Også innen den tyske mer sobre stilen var trappen et element som ble fremhevet (Schliepmann 1914). Trappen konnoteres med oppadstrebbende transformasjoner fra lav til høy, kropp til ånd, jord til himmel. Imidlertid blir trappen i liten grad vektlagt i de norske kinoene i perioden som er undersøkt. I den norske kinoarkitekturen var trappen enten fraværende eller skjult, og unnviker den oppadstrebbende, åndelige transformasjonen som potensielt ligger i trappen som element. De norske kinoene vektlegger heller en form for "flat struktur" som prioriterer "innenfor/utenfor" foran "nede/oppe". De leder publikum gjennom bygget fram mot dets hovedmål: Å finne sitt sete og vie oppmerksomheten mot scene og lerret. Det later til at kinoene i sterkere grad tilrettelegger en horisontal innretning gjennom bevegelsesmønstret som selve bygget åpner for og regulerer. Slik blir bygget snarere en markering av utenfor/innenfor enn fra lav til høy (-ere). Til tross for denne manglende vektleggingen av det opphøyde eller oppadstrebbende er det ikke tvil om at kinobyggene ble skapt for å imponere, men på borgerskapets dannede premisser. Det innebærer at bygningene tok i bruk dekorelementer som søyler og halvsøyler, materialer som marmor og satengtre, og sceneteppet fra teaterets univers. Til slutt i analysen av de utvalgte kinobyggene fra 1914 til 1924 spekulerte jeg over hvilken effekt disse elementene kan ha hatt på samtidens kinopublikum, et publikum som i mange tilfeller kunne huske de tidligste visningspraksisene fra tivoli, markedsdager eller varieté.

### **Visningspraksis og repertoarpolitikk**

De første kinorepertoarene var sammensatt av flere heterogene elementer som kunne komponeres etter ulike prinsipper (De Klerk 2005). Tom Gunning har inndelt filmens første faser som årene før 1903 dominert av den rene attraksjonsfilmen, og årene videre



til 1908 som en overgangsfase preget av både attraksjoner og fortellende elementer. Etter 1908 brøt den fortellende filmen igjennom (Gunning 1991). Fra om lag samme tidspunkt hevdes det at aktualitetsfilmene, eller virkelighetsbildene som de ofte ble titulert i samtida, fikk redusert sin betydning på kinorepertoarene og at den fortellende filmen tilegnet seg en dominerende posisjon (Iversen 1993, Karlsen 1994, Solum 2004 m.fl.).

Avhandlingens analyser av kinorepertoarer i 1910 bekrefter disse hovedlinjene. Jeg har imidlertid påvist at de ulike kinoene i sin markedsføring hadde svært forskjellige profileringer av programelementene, og at de overordnede linjene i repertoarutviklingen hadde rom for store variasjoner. Virkelighetsbildene ble løftet fram i markedsføringen av de kinoene som ble ansett som ”bedre” eller ”finere”, det vil si av høyere kvalitet, og de utgjorde fortsatt en vesentlig andel av det totale programtilbudet i 1910. Videre illustrerte undersøkelsen av repertoarene i mai 1910 at kinoene hadde en fremskutt posisjon som nyhetsformidler, som bringer av bilder fra ferske hendelser i inn- og utland. Spesielt Bjørnstjerne Bjørnsons død og begravelse kan forstås som innenfor rammen av en stor mediebegivenhet. Et annet interessant funn er den høye andelen av norske aktualiteter og virkelighetsbilder: Totalt var 18 prosent av programtilbudet som det ble annonsert for på de utvalgte kinoene i mai og november 1910 norskprodusert.

Høsten 1910 dukket de første ”lengre” fortellende elementene opp på repertoarene i undersøkelsen, og disse filmene med ”mellomlang” spilletid fra 35 minutter opptil nærmere én time, var representert både i Kristiania, Hamar og Elverum i november dette året. Dette tidspunktet sammenfaller med hva tyske og danske studier har påvist om gjennombruddstidspunktet for denne typen filmer, og *Den hvide slavehandel* og *Avgrunden* er internasjonalt fremhevet som avgjørende for gjennombruddet (Tybjerg 1995, Haller 2004, 2012, Loiperdinger 2012). Begge disse filmene sto på repertoaret i Hedmark i november 1910. I kjølvannet av disse funnene har jeg sett på hvordan de korte og mellomlange fortellende filmene, sistnevnte omtalt som kunstfilms i samtiden, ble mottatt i offentligheten. Moraloffensiven mot kinoene faller sammen med perioden da disse nye filmformatene introduseres, og omtaler av de såkalte kunstfilms tyder på en sterk sammenheng i kunstfilmenes økende utbredelse og

moraloffensivens økende intensitet. De ”bedre” kinoene vektla aktualiteter i markedsføringen sin, og aktualitetsfilmene blir fremhevet som det gode alternativet og den riktige retningen som mediet burde bevege seg i.

Som jeg diskuterte nærmere i kapittel 6, var synet på henholdsvis kunstfilms og aktualiteter et sentralt moment som hadde avgjørende betydning for de private kinoaktørenes prioriterte investeringer i en nasjonal filmproduksjon som vektla aktualiteter foran fortellende film. De preferansene som var til stede i 1910-tallets kulturelle landskap sammen med den relativt høye andelen av norsk film på kinorepertoarene er ikke er gitt tilstrekkelig oppmerksomhet i filmhistoriske arbeider som omhandler periodens hjemlige filmproduksjon.

Innen 1925 hadde de lengre filmformatene utviklet seg ytterligere ved at den fortellende spillefilmen i helaftens format hadde fått fullt gjennomslag. Markedsføringen av kinoens tilbud hadde med det fått et tydelig hovedelement. Visningspraksisen tyder likevel på at kinoprogrammet fortsatt besto av flere elementer, herunder reklamer, ukerevyer og kortfilmer, slik det ble fremhevet i enkelte annonser. Spesielt de tilpassede barneprogrammene synes å ligge tett opptil 1910-tallets praksis. Det var også vanlig at filmene ble ledsaget av egne souvenirprogrammer og det musikalske tonefølget var en viktig del av opplevelsen. I 1925 var programmene dominert av amerikansk film, og spesielt melodrama var en svært utbredt sjanger. Til sammenligning var nordiske, franske og italienske filmer løftet fram i annonsene i 1910, og ingen av de tre fortellende filmene som høsten 1910 fikk spesiell oppmerksomhet i markedsføringen (*Avgrunden*, *Fallgruben* og *Den hvide slavehandel*) var amerikanske.

Jeg undersøkte særlig om det kommunale eierskapet kunne speiles i repertoarpolitikken ved de utvalgte kinoene i 1925, og fant ingen sammenheng mellom eierskapet og lokale variasjoner i de variasjonskriteriene jeg undersøkte: Fordelingen av nasjonaliteter og andelen av filmer tillatt for barn. I stedet for å speile eierskap, har jeg antydnet at forskjellene i de ulike kinorepertoarene kunne skyldes ulike preferanser til en urbant og ruralt fundert kultur. Festivitetskinoen i Hamar og Kino-Palæet i Aker sto i en særstilling med en høy andel amerikanske melodrama på repertoaret. Paladsteateret utviste en noe større sjangervariasjon, men satte opp utelukkende amerikanske filmer foruten en og annen ukerevy med aktualitetsstoff. På den privateide Biografen i Vang

og den kommunale kinoen i Elverum var fortsatt mer enn halvparten av filmene fra USA. Likevel hadde begge disse kinoene en mye større andel film fra andre nasjonaliteter. Fremfor alt synes nordiske og særlig svenske filmer å ha blitt løftet fram her. Svenske filmer har hatt en spesiell status i Hedmark hvor nærheten til Sverige, både historisk, geografisk og kulturelt var gjenspeilet gjennom filmene (Pedersen 2009:147). Svenske herregårdsdramaer og norske bygdefilmer var spesielt populære innslag i Hedmark. Samtidig må vi ikke la disse produksjonene stå som representative eksempler for den kinokulturen som rådet midt på 1920-tallet. De svenske og norske filmene som gikk på norske kinoer utgjorde en liten andel av del totale tilbudet. Det som fremfor alt dominerte repertoarene var det amerikanske melodramaet. Utbredelsen av den amerikanske filmen var internasjonal, og filmkulturen var først og fremst preget av dette. Melodramaets popularitet var tilstede i en internasjonal kinokultur fra tidlig på 1910-tallet og hadde slått ut i full blomst drøyt ti år senere (Haller 2004, 2005, 2012, Gustafsson 2007). Dette var en strømning som pågikk uavhengig av kinoeierskapet og uberørt av den kommunale institusjonen. Mange kilder peker på kinokulturen som heterososial med et større spillerom for det kvinnelige og de nye opprørske kvinneidealene. Her hjemme fremstilles ofte 1920-tallet i lys av en håndfull av nasjonalt produserte spillefilmer, for ordens skyld hadde 12 norske spillefilmer kinopremiere i årene mellom 1920 og 1925. Så selvsagt som det enn lyder, så kan vi ikke betrakte nasjonal filmproduksjon og hjemlig kanonjakt som synonymt med 1920-tallets filmkultur.

### **Eierskap og drift**

Avhandlingens kapittel 4 og 7 studerer eierskap og de forretningsmessige sidene av kinoens virksomhet. Utviklingen av kinoinstitusjonen ses i lys av samfunnsutviklingen med henblikk på forretningsdrift så vel som et generelt kulturelt klima hvor den tidsspesifikke konteksten er vektlagt. Det første funnet som markerer en diskrepans mellom tidligere fremstillinger av den norske kinoens første fase og mitt empiriske materiale, er fremveksten av kinoselskaper under aksjeselskapsformen og utbyggingen av kjedevirksomhet. Dette bryter forestillingen om en svak og amatørmessig drevet bransje. Bruddet understrekes ytterligere ved at aksjonærene består av ledende samfunnsborgere fra øverste dannelsesborgerskap. Videre viser avhandlingen hvordan

de største aktørene bygde seg opp gjennom allianser og akkvisisjoner, forretningsprinsipper som også i dag oppfattes som moderne. De personalmessige sidene ved kinodriften er belyst ved å se dem i sammenheng med generelle tendenser i arbeidsmarkedet tidlig på 1900-tallet. Analysene av den kommunale kinoinstitusjonens etablering (i kapittel 7) illustrerer at det kommunale eierskapet ikke var ensbetydende med en homogen institusjon. Sammenholdt med funn fra kinoenes repertoarpraksis tydeliggjøres et mangfold av forståelser om hvordan den samfunnsmessige plikten som institusjonen var tuftet på, ble ivaretatt. En manglende sammenheng mellom kommunalt eierskap og varierte programtilbud understrekes i de ulike profilene i programtilbudet i Vang, Elverum og Hamar (kapittel 8).

Avhandlingen berører også et område som inviterer til ytterligere gransking: Kinobransjens transnasjonale karakter med krysseierskap særlig innenfor Norden, men også med forbindelser til andre europeiske land. Det som imidlertid kan konstateres er at kommunaliseringen satte en effektiv stopper for utenlandske interesser i den hjemlige kinodriften. Kommunaliseringen markerer et skille mellom en transnasjonal, dels vertikalt integrert kinobransje før kommunaliseringen, til en nasjonalt fundert og horisontalt integrert institusjon hvor kinodriften fungerte som finansieringskilde for et bredt utvalg høykulturelle formål.

Et sentralt anliggende i internasjonal forskning er spørsmålet om den tidlige kinoens rolle som en potensielt alternativ offentlig arena. Spørsmålet er ikke behandlet i norske arbeider, og generelt finnes få spor av de retningene som har dominert internasjonal forskning på dette området her hjemme. En mulig årsak til dette kan være at kommunaliseringen av kinodriften er betraktet som så spesiell at spørsmålet hvilken rolle kinoen inntok i det offentlige rom mister sin relevans. En slik eventuell oppfatning deles ikke av meg, som tvert i mot vil ta til orde for at kinoens rolle som en sosial og offentlig arena er av spesiell interesse på grunn av moraloffensivens særnorske resultat.<sup>323</sup>

Miriam Hansens historiske tilskuerposisjoner tar utgangspunkt i at det var de små og uavhengige kinoene, hvor kinobestyreren kunne utforme det enkelte

---

<sup>323</sup> Imidlertid skal man være forsiktige med å blindt overføre allmenne teorier av internasjonalt opphav på norske forhold uten empirisk kunnskap om eventuelt avvikende norske forhold. Slike avvikende forhold er det tatt høyde for i de empiriske utlegningene i foregående kapitler.

programmet utfra egne preferanser, som i første rekke hadde potensial som en alternativ offentlighet (Hansen 1991, 1997). Slike kinoer fant hun i Manhattans innvandrers- og arbeiderstrøk på Lower East Side. Viktige karakteristika var at kinobestyreren hadde stor frihet i valg av lokale, elementer som skulle inngå i programmet, rekkefølgen de skulle ha foruten andre effekter som musikk eller tale i selve presentasjonen. ”The diversity that characterizes early cinema’s offerings and appeals was far from institutionalized: it was more likely an effect of experimental instability” (Hansen 1995:139). I 1906 tok en leser i *Morgenbladet* til orde for at kinoer i Kristiania utgjorde en slik ny offentlig arena som kastet om på etablerte sosiale koder og roller:

[...] det er ikke længe nogen alder, som synes immun overfor kinematograf-bacillen, - der kommer ældre ligesaavel som yngre, foreldre bliver børn, og børnene optræder med en erfaringens selvsikkerhed, som om de skulde være foreldre. At kjønnene er lige talrig repræsenteret, er vel ikke rart. Men endog statskalenderens og lignende udmærkede institusjoners rangordninger og andre sociale skillemerker lægges efter hjemme, naar det gjælder en kinematograf. (*Morgenbladet* 9. juni 1906)

I Norge er det spor som kan tyde på at enkelte av kinoene omkring 1910 tjente en funksjon lik den Hansen har beskrevet. Et viktig poeng hos Hansen er at kinoforestillingene var mer *presenterende* i sin form, enn *representerende* (op.cit 147). Gjennom filmenes attraksjonspreg var selve forestillingen avhengig av en her-og-nå-improvisasjon, tolkning og et islett av uforutsigbarhet, de ble ”live performances” innenfor en lokal og spesifikk situasjon. I 1910 var standardiseringen av kinodriften godt i gang, og etableringen av kinokjeder medførte en større ensretting av visningspraksis som reduserte de lokale kinobestyrernes handlingsrom. Konturene av en potensielt alternativ offentlig arena kan likevel skimtes i de små, familiedrevne østkantkinoene i Kristiania, de omreisende kinoselskapene i Elverum samt Perfekt i Hamar som sto utenfor de store kjedene. Disse var først ute med å vise de mellomlange filmene høsten 1910. I kapittel 5 viste jeg hvordan de samme småkinoene hadde en høyere andel av fortellende film enn de større kinokjedene som var under oppbygging i 1910. Dette kan tyde på at små, familiedrevne kinoer var mer eksperimentelle og mer villige til å implementere nye formater. Slik hadde de potensial for å kunne tilby en ny sosial erfaring og originale tilskuerposisjoner i tråd med hva Hansen hevder.

Imidlertid viste jeg i kapittel 4 hvordan de store kinokjedene til blant annet Jens Chr. Gundersen og Andreas Kvinnsland sto for en profesjonalisering og standardisering som i sin tur banet vei for kulturpersoner som redaktør Berg-Jæger, skuespillerparet Fahlstrøm og Halfdan Nobel Roedes kinosatsinger. I Elverum gikk redaktør Magnus Hamlander i gang med kinodrift på omtrent samme tid. På eiersiden i aksjeselskapene satt tidens ledende overklasse. Dette har sannsynligvis minsket kinoens potensial som en mulig alternativ offentlighet. Skjedde da den videre implementeringen av kinoforestillingene i samklang med den hegemoniske borgelige dannelseskulturen, slik blant andre Fuller tar til orde for (Fuller 2001)? For Elverums vedkommende må svaret sies å være et ubetinget ja, i alle fall fra høsten 1910 da Elverum kinematograf AS ble etablert. Gjennom kinoeier og senere kommunal bestyrer Magnus Hamlander, et av stedets ledende menn, sitt engasjement i kinodriften synes kinoen å være fullt ut innlemmet i stedets øvrige kulturliv. Hamlander later til å ha fungert som en sosial og kulturell garantist som har ”gått god for” mediet, og dette har antakelig vært medvirkende til at moraloffensiven aldri fikk gjennomslag i Elverum.

For Kristiania/Oslo og Hamars del var kinoens rolle på den ene siden forsøkt forbundet med den borgerlige dannelseskulturen, men på den annen side ble kampen om det nye mediet brukt i oppbyggingen av arbeiderbevegelsens politiske og sosiale prosjekt. Imidlertid var ikke kinoen et fremtredende element i arbeiderbevegelsens egen motoffentlighet, en offentlighet organisert gjennom egne foreninger og sosiale samlingspunkter som bygget på et kollektivt politisk ideal. Her synes norske forhold å ligne på de forholdene som Åsa Jernudd omtaler i Örebro: ”Att komma samman var väsentligt i arbetaroffentligheten, likeså at det skedde inom kulturella og sociala praktiker som publiken kända sig bekväma i. [...] Filmen borde ha varit optimal til detta syfte” (Jernudd 2007:167) I Örebro var både Örebros Arbetareförening og Örebros Arbetarekommun involvert i kinematografforestillinger i årene etter 1900, men Jernudd konkluderer med at disse i liten grad tok mediet i bruk som et virkemiddel innenfor en alternativ arbeideroffentlighet, i alle fall før 1907 da hun avslutter sin undersøkelse (op.cit. 165). Heller ikke i mitt materiale finner jeg spor som peker i retning av en aktiv og tydelig innlemming av kinoforestillinger i arbeiderkulturen. Standardiseringen gjennom kinokjedeoppbyggingen tjente heller til å innlemme filmen i den borgerlige

dannelseskulturen, ikke minst gjennom det profesjonaliserte forretningsaspektet som knyttet nærings- og dannelsesborgerskap direkte opp mot drift og eierskap. Spørsmålet er da om selve den politiske prosessen vedrørende kommunaliseringsspørsmålet kan lese som et forsøk på å innlemme kinodriften i arbeiderbevegelsens egen offentlighet. Det mest direkte sporet i så måte er kinobestyrer Sverre Knudsens bemerkning om at det kunne anses som en del av borgerplikten å gå på kino etter Hamar kommunes overtakelse av kinodriften i 1918. En mer sannsynlig tolkning er imidlertid at de ”sosialistiske tendensene” som Gundersen fryktet i 1912, så kinodriften som en del av den kulturen som de kjempet mot og det samfunnet de søkte å forandre. I repertoarundersøkelsen fra 1925 er det lite som tyder på at kommunenes overtakelse resulterer i at arbeiderbevegelsens alternativ blir *den* nye rådende offentligheten. Vi må derfor slutte at kinodriften og filmvisningene innenfor de store kinokjedene opererte i samsvar med en hegemonisk borgerlig dannelseskultur.

### **Mellom attraksjoner og dannelses: Ferdig forsket?**

Denne avhandlingen er en nærstudie av stumfilmtidens kino i to skarpe tverrsnitt over et femten års spenn, representert gjennom eksempler fra hovedsakelig tre norske kommuner. Jeg har tidligere påpekt at alle steder som har hatt en kino også rommer en kinohistorie. Med tanke på hvor mange slike steder som finnes, blir mitt utvalg små dråper i et stort hav. Konklusjonene som fremkommer her er basert på disse små nedslagene innenfor det som åpenbarer seg som et stor og variert felt. Det må selvsagt tas forbehold om hvor generaliserbare disse funnene og konklusjonene er.

Hva denne avhandlingen fremfor alt illustrerer er behovet for videre forskning på kinoinstitusjonen og dennes plass innenfor kulturhistorien. Et område som i liten grad berøres her er kinokulturen knyttet til publikumspraksiser og publikums ”utøvende” kinokultur. Fremfor alt behøver vi flere lokale studier som kan kaste lys over kinohistorien på ulike steder i Norge, studier som kan opplyse oss om hvordan kinoens sosiale rolle har blitt utøvet på ulike tidspunkt. Det medielandskapet som er risset opp her viser filmen plassert mellom to kulturelle ytterpunkter: Den folkelige attraksjonskulturen og den borgerlige dannelseskulturen. Jeg håper med dette å ha bidratt til å sette opp noen siktelinjer for også senere forskning.





# Referanser

---

- Acland, C. (2003). *Screen traffic, movies, multiplexes and global culture*. London: Duke University Press.
- Allen, J. (1980). "The film viewer as consumer". *Quarterly Review of Film Studies*, 5(4/1980), 481-499.
- Allen, R. C. (1996). "Manhattan Myopia; or, Oh! Iowa!". *Cinema Journal*, 35(3 Spring 1996), 75-103.
- Allen, R. C. (2002). "From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History". I G. Waller (Red.), *Moviegoing in America* (s. 300-307). Oxford: Blackwell Publishing.
- Allen, R. C. (2006). "Relocating American Film History. The 'Problem' of the Empirical". *Cultural Studies*, 20(1/januar 2006), 48-88.
- Allen, R. C., & Gomery, D. (1985). *Film History. Theory and Practice*. London McGraw-Hill Inc.
- Alsvik, B. (2005). "Torget – byens hjerte". *Tobias (Oslo byarkiv)*, 1 og 2/2005, 22-25.
- Altenloh, E. (2001). "A Sociology of the Cinema: the Audience". *Screen* 42/3 (Autumn 2001), 249-293.
- Asbjørnsen, D., & Solum, O. (1998). Public Service-kino? Legitimeringsstrategier i norsk kinopolitikk. *Norsk medietidsskrift*, 1/1998, 121-138.
- Atwell, D. (1980). *Cathedrals of the movies: a history of British cinemas and their audiences*. London: Architectural Press.
- Bachelard, G. (2000). *rummets poetik*. Lund: Skarabé.
- Becker, L. (1926). Frogner kinematografteater. *Byggekunst*.
- Benjamin, W. (1991). *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays i utvalg*. Oslo: Gyldendal.
- Berg, T. (2002). *Teatret i Trondheim 1865-1911. Strukturell utvikling, publikum og nasjonale aspekter*. Trondheim: NTNU, Institutt for kunst- og medievitenskap.

- Bidne, A. S. (2004). *Kulturminnevernet i endring. De ideologiske endringene i kulturminnefeltet, belyst gjennom de fredede kinoene og deres fredningsprosess*. Tromsø: Universitetet i Tromsø, hovedfagsoppgave i kunstvitenskap.
- Biltereyst, D., Maltby, R., & Meers, P. (2012). *Cinema, Audiences and Modernity. New perspectives on European cinema history*. London/New York: Routledge.
- Blom, I. (2007). "Infrastructure, open system and the take-off phase. Jean Desmet as a case for early distribution in the Netherlands." I F. Kessler & N. Verhoejff (Red.), *Networks of Entertainment: Early Film Distribution, 1895–1915* (s. 137-144). Eastleigh: John Libbey.
- Bordwell, D., & Carroll, N. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bowser, E. (1990). *The transformation of Cinema 1907-1915* (Vol. 2): University of California Press.
- Boye, E. (1974). Landets vakreste kino. *Byminner (Oslo bymuseum)*, 4/1974. 21-24
- Braaten, L. T., Holst, J. E., & Kortner, J. H. (1995). *Filmen i Norge. Norske kinofilmer gjennom 100 år*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Braaten, L. T., & Lindanger, R. (1996). *Filmen kommer til Kristiania*. Oslo: Oslo kinematografer.
- Brenna, B. (2002). "Negre på Frogner". I A. K. Bang & K. A. Kjerland (Red.), *Nordmenn i Afrika og afrikanere i Norge*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Brunvand, P. (1967). *På det hvite lerret. Et tilbakeblikk over kinodrift i Drammen*. Drammen: J. Steenberg og Co Boktrykkeri.
- Buch, C. E., & Ree, L. H. (1924). Kino-Palæet. *Byggekunst*. 138-143
- Burch, N. (1990). *Life to those shadows*. London: BFI Publishing.
- Burch, N. (1997). A Primitive Mode of Representation? I T. Elsaesser (Red.), *Early Cinema. Space. Frame. Narrative* (s. 220-227). London: BFI Publishing (4.utgave).
- Bækkelund, B. (1997). *Hamarboka II*. Hamar: Hedmarksmuseet og Domkirkeodden.
- Carroll, N. (1988). *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press
- Dahl, H. F., & Bastiansen, H. G. (2000). *Hvor fritt et land? Sensur og meningstvang i Norge i det 20. århundre*. Oslo: Cappelen.
- Dahl, H. F., & Bastiansen, H. G. (2003). *Norsk mediehistorie*. Oslo: Universitetsforlaget
- Dahl, H. F., Gripsrud, J., Iversen, G., Skretting, K., & Sørenssen, B. (1996). *Kinoens mørke Fjernsynets lys. Levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Dahl, H. F., & Helseth, T. (2006). *To knurrende løver. Kulturpolitikens historie 1814 – 2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dahlin, Å. (2002). *On Architecture, Aesthetic Experience and the Embodied Mind; Seven Essays*. Stockholm: School of Architecture, Royal Institute of Technology.

- DeKlerk, N. (2005). Program formats. I R. Abel (Red.), *Encyclopedia of Early Cinema* (s. 533-535). London and New York: Routledge.
- Diesen, J. A. (1998). *Film som statlig folkeopplyser. Statens filmsentral i 50 år* (Vol. 9). Oslo: Norsk filminstituttets skriftserie.
- Diesen, J. A. (1999). "Aktualiteter var den gang som nå godt stoff". I J. A. Diesen (Red.), *Filmeventyret begynner. Av og om filmpioneren Ottar Gladtvat* (s. 109-121). Oslo: Norsk filminstituttets skriftserie nr. 10.
- Diesen, J. A. (2001). Kasser til besvær - en filmhistorikers arbeid. I H. G. Bastiansen & Ø. Meland (Red.), *Fra Eidsvoll til Marienlyst. Studier i norske mediers historie fra grunnloven til tv-alderen* (s. 177-187). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Disen, O. H. P. (1997). *Den store illusjonen – filmbyråenes historie*. Oslo: NFF.
- Drag, M. (1992). "'Naar haaret til Petter gikk tilveirs' Kongsberg kinematograf 1907-1908" *Levende bilder* (Vol. 1/1992, s. 47-70). Oslo: Norges Forskningsråd.
- Drotner, K. (1999). *Unge, medier og modernitet- peilinger i et foranderligt landskap*. København: Brogen/Medier.
- Dyrssen, C. (1998). Filmens hólje: biografarkitekturen och staden. *Aura. Filmvetenskaplig tidsskrift, nr 2-3/1998*. 40-51
- Eddington, J. (2008). The Theatre Organ And Its History Of Innovation: Securing A Bright Future By Embracing Our Pioneering Tradition. *Theatre Organ. Journal of The American Theatre Organ Society*, (July/August 2008). Lokalisert på <http://www.rjeproductions.com/InnovationArticle.shtml>
- Ekestrand, O. R. (1973). *Olaf K. Bjerke. Filmpioner frå Voss*. Lokalhistorie. Nasjonalbiblioteket. Oslo.
- Eklund, H., & Lindström, L. (1979). *Kvartersbion*. Stockholm: Stockholms Stadsmuseum Kulturhuset.
- Elsaesser, T. (1997). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing (4.utgave).
- Engberg, M. (1977). *Dansk stumfilm: de store år* (Vol. 1). København: Rhodos.
- Engen, A. M., Fjeldstad, K., & Fryjordet, T. (1997). *Elverum mannskor 1897-1997*. Elverum: Elverum mannskor.
- Ersland, G. A. (1995). *Kino, Bergen kino 75 år*. Bergen: Eide forlag.
- Erslev, K. (1911). *Historisk Teknik. Den historiske Undersøgelse fremstillet i sine Grundlinier*. København.
- Evensen, O. (2001). "På kino i Elverum" *Alfarheim årbok* (s.115-142) (Vol. 15/2001). Elverum: Elverum historielag.
- Evensmo, S. (1992). *Det store tivoli. Film og kino i Norge*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Faist, T. (1999). *Overcoming Immobility and Building Bridges. International South-North Migration and Transnational Spaces*. . Oxford: Oxford University Press.
- Falkberget, J. (1952). "Magnus Hamlander (1877-1951)". I H. Skribekk (Red.), *Årbok for Golmdalen* (s. 5-7). Elverum: Østelendingens Trykkeri.

- Fallenius, P. (2003). *Storbiografens miljøer* Stockholm: Uppsala universitet.
- Finne-Grønn, S. H. (1921). *Elverum : en bygdebeskrivelse. Bygdens almindelige historie, institutioner og embedsmænd (bind 2)*. Kristiania: Cammermeyer.
- Forsyth, A. (1982). *Buildings for the Age, new building types 1900 – 1939*. London.
- Friedberg, A. (1993). *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Oxford/Berkely: University of California Press.
- Fuller, K. (2011). "Modernity for Small Town Tastes: Movies at the 1907 Cooperstown, New York, Centennial". I R. Maltby, D. Biltereyst & P. Meers (Red.), *Explorations in new Cinema History. Approaches and case studies* (s. 280-294). Sussex: Wiley-Blackwell.
- Fuller, K. H. (2001). *At the Picture Show. Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*. Washington, D.C.: University of Virginia Press.
- Furberg, K. (1989). *Biografen*. Stockholm: Arkitekturmuseet.
- Furberg, K. (2000). *Svenska Biografer*. Stockholm: Prisma.
- Garborg, H. (1962). *Dagbok 1903–1914 (utval ved K. G. Koht og R. Thesen)*. Oslo: Aschehoug.
- George, W. T. (1914). *Playing to Pictures* London: ET Heron.
- Gerhardsen, E. (1974). *Unge år. Erindringer fra århundreskiftet fram til 1940*. Oslo: Tiden Norsk forlag.
- Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge: Polity.
- Gladtvet, O. (1999). "Filmkameraen går!". I J. A. Diesen (Red.), *Filmeventyret begynner. Av og om filmpioneren Ottar Gladtvet* (s. 11-80). Oslo: Norsk filminstituttets skriftserie nr 10.
- Godager, T. (1996). *Kort om Hamars kinohistorie. Upublisert manuskript dat 23.03.1996*. Hamar kino. Hamar.
- Gomery, D. (1992). *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Gomery, D. (2005). *The Hollywood Studio System. A History*. London: BFI Publishing.
- Grambo, R. (2001). "Elverumskinoen". *Info. (Elverum historielag)*, 2/2001.
- Gran, E. (1978). *Kinomusikk i stumfilmens dager og dens historie i Trondhjem (1902-1932)*. Trondheim: Hovedoppgave i musikk - Universitetet i Trondheim.
- Gray, R. (1996). *Cinemas in Britain: one hundred years of cinema architecture*. London: Lund Humphriess.
- Grundy, T. (2003). *Gurus on Business Strategy*. London: Thorogood.
- Gunnarsjaa, A. (1999). *Arkitekturleksikon*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Gunning, T. (1991). *D.W. Griffith and the origins of American narrative film : the early years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press.
- Gunning, T. (1997). "The Cinema of Attractions; Early Film, its Spectator and the Avant Garde". I T. Elsaesser (Red.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. (s. 56-62). London: BFI Publishing (4.utgave).

- Gustafsson, T. (2007). *En fiende till civilisationen. Manlighet, genusrelasjoner, seksualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*. Stockholm: Sekel Bokförlag/Isell Jinert.
- Hagen, A. (1999). "Magnus Hamlander". I T. Fossum (Red.), *Alfarheim. Årbok for Elverum* (Vol. 13), (s. 9-25). Elverum: Elverum historielag.
- Hall, B. M. ([1961] 1987). *The Best Remaining Seats – The Golden Age of the Movie Palace*. New York: Da Capo.
- Haller, A. (2004). Influence of the female audience on the program structure of early cinema and the changes of the modes of reception (1906 – 1918). *Women and the Silent Screen Conference 2004, Montreal, June 2-6*. Lokalisert på <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2006/360/pdf/HallerFemaleAudienceandProgramme.pdf>
- Haller, A. (2005). The Audience in Mind: women audiences and film programs in 1910s Mannheim, Germany. *Annual Conference of the Society for Cinema and Media Studies 2005 March 31 – April 03*. Lokalisert på [http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2006/351/pdf/Haller\\_The\\_Audience\\_in\\_Mind.pdf](http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2006/351/pdf/Haller_The_Audience_in_Mind.pdf)
- Haller, A. (2009). "Seen Through the Eyes of Simmel: The Cinema Programme as a 'Modern' Experience". I A. Licensia (Red.), *Film 1900. Technology, Perception, Culture* (s. 113-124). Herts: John Libbey Publishing.
- Haller, A. (2012). Diagnosis: 'Flimmeritis': female cinemagoing in Imperial Germany 1911-1918. I D. Biltereyst, R. Maltby & P. Meers (Red.), *Cinema, Audiences and Modernity. New perspectives on European cinema history* (s. 130-141). London/New York: Routledge.
- Hals, A., & Haug, J. (1999). *Byutvikling i Hamar : Arkitektur gjennom 150 år*. Hamar: Hedmarksmuseet og Domkirkeodden.
- Hänsel, S. (1995). *Kinoarchitektur in Berlin 1895-1995*. Berlin: Reimer.
- Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- Hansen, M. (1995). Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere. I L. Williams (Red.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* (s. 134-154). New Jersey: Rutgers University Press.
- Hansen, M. (1997). Early Cinema - Whose Public Sphere? I T. Elsaesser (Red.), *Early Cinema. Space. Frame. Narrative* (s. 228-246). London: BFI Publishing (4.utgave).
- Harby, S. (2011). Villa Damman. *Gamle hus, hager & interiør, 1/2011* (s.76-80).
- Hauglid, A. O. (2009). Salgbar begravelse - en postkorthistorie. Lokalisert på <http://www.nb.no/bjornson/samfunnet/bjoernson-og-doeden/salgbar-begravelse-en-postkorthistorie>
- Hegdal, T. (2005). "Nye tider". *Tobias (Oslo byarkiv), 1 og 2/2005*, 16-21.
- Higashi, S. (1996). "Dialogue: Manhattan's Nicelodeons". *Cinema Journal*, 35(3 Spring 1996), 72-74.

- Higashi, S. (2004). "In focus: film history, or a Baedeker guide to the historical turn" *Cinema Journal* 44:1 (Fall 2004), 94-100.
- Holmberg, J. (2011). *Slutet på filmen O.s.v.* Göteborg: Daidalos AB.
- Horak, L. (2010). "Would you like to sin with Elinor Glyn?" Film as a Vehicle of Sensual Education. *Camera Obscura* 25/2(74), 75-117.
- Høiness, S. R. (1990). *Kinobyen Hamar*. Hamar: Hamar lærerhøgskole, lokalhistorisk fagoppgave.
- Iversen, G. (1993). "Den norske pionertiden. Filmkultur og filmproduksjon 1896-1920" *Levende bilder* (Vol. 2/1993, s. 153-206). Oslo: Norges Forskningsråd.
- Iversen, G. (1999a). Sisters of Cinema: Three Norwegian Actors and their German Film Company, 1917-1920. I J. Fullerton & J. Olsson (Red.), *Nordic Explorations: Film before 1930* (s. 93-101). Sidney: John Libbey
- Iversen, G. (1999b). Sensasjoner i en attraksjonstid. I J. A. Diesen (Red.), *Filmeventyret begynner. Av og om Ottar Gladvet* (s. 82-88). Oslo: Norsk filminstitutt skriftserie nr 10.
- Iversen, G. (2001). Den hemmelighetsfulle demon - Jens Christian Gundersens "Dæmonen" og norsk filmhistorieforskning. I H. G. Bastiansen & Ø. Meland (Red.), *Fra Eidsvoll til Marienlyst - Studier i norske mediers historie fra grunnloven til TV-alderen* (s. 102-114). Kristiansand Høyskoleforlaget.
- Iversen, G. (2003). "Hvor naturen ender og kunsten begynner" Vyetetikk fra diorama til aktualitetsfilm. I G. Iversen & Y. S. Jacobsen (Red.), *Estetiske teknologier 1700-2000* (s. 38-61). NTNU: Scandinavian Academic Press
- Iversen, G. (2005). Cutting Bordello Scenes and Dances: Local Regulation and Film Censorship in Norway before 1913 *Film History vol 17, no.1*, 106-112.
- Iversen, G. (2007). "Local distribution: The case of Jens Christian Gundersen in Norway". I F. Kessler & N. Verhoej (Red.), *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915* (s. 131-136). Eastleigh: John Libbey Publishing.
- Iversen, G. (2008). Det skrekkslagne publikum - Opprinnelsesmyten om filmens første tilskuere. *Norsk medietidsskrift* 02/2008, 125-140.
- Iversen, G. (2011). *Norsk filmhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, G. (2012). "And They Can See Half-Naked Dancers, Cathing Young Men In Their Nets: Teachers and the Cinema in Norway 1907-1913. I M. Braun, C. Keil, R. King, P. S. Moore & L. Pelletier (Red.), *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema* (s. 126-130). New Barnet: John Libbey Publishing.
- Jacobsen, B. (1994). *Film- og videogramrett*. Oslo: TANO.
- Jancovich, M., Faire, L., & Stubbings, S. (2003). *The Place of the Audience: Cultural Geographies of Film Consumption*. London: BFI Publishing.
- Janson, H. W. (1978). *Verdens kunsthistorie. Vår egen tid 1750-1970 (bind 3)*. Oslo: J.W. Cappelens forlag AS.

- Jernudd, Å. (2007). *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897 – 1908*. Stockholm: Stockholms universitet.
- Jernudd, Å. (2012). Spaces of early film exhibition in Sweden, 1897-1911. I D. Biltereyst, R. Maltby & P. Meers (Red.), *Cinema, audiences and modernity. New perspectives on European cinema history* (s. 19-34). New York: Routledge.
- Johannessen, F. E. (1992). *"I støtet", Oslo Energi gjennom 100 år, 1892 - 1992*. Oslo.
- Karlsen, J. T. (1994). *Levende bilder i Bergen, fra privat til kommunal drift*. Bergen: Universitetet i Bergen, hovedoppgave.
- Kjeldstadli, K. (1990). *Oslo bys historie. Den delte byen 1900-1948. Bind 4*. Oslo: J.W. Cappelens forlag.
- Kjeldstadli, K. (1997). Å analysere skriftlige kilder. I E. Fossåskaret, O. L. Fuglestad & T. H. Aase (Red.), *Metodisk feltarbeid. Produksjon og tolkning av kvalitative data*. (s. 207-233). Oslo: Universitetsforlaget.
- Kjeldstadli, K. (1999). *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kjær, T. (1992). "Bildene som ble levende, kinoen i Sandefjord 1904-1918" *Levende bilder* (Vol. 1/1992, s. 28-46). Oslo: Norges Forskningsråd.
- Klüber, J. J. (1915). "Planning th Moving Picture Theatre". *Architectural Record, New York*(november 1915).
- Kolbjørnsen, T. K. (1998). *Dansing i Hollywood. Punktnedslag i Hollywoodmusikalens historie*. Bergen: Universitetet i Bergen (Rapport 35).
- Kolbjørnsen, T. K. (2008). 'Melodrama'. I P. Larsen (Red.), *Medievitenskap. Medier - tekstteori og tekstanalyse, 2. utgave*. (s. 141-156) Bergen: Fagbokforlaget.
- Kourdi, J. (2003). *Business Strategy: A Guide to Effective Decision Making* (Vol. 48). London: Profile.
- Kuhn, A. (2002). *Dreaming of Fred and Ginger. Cinema and Cultural Memory*. New York: NY University Press.
- Lant, A. (1995). "Haptical Cinema". *October, 74/Fall 1995*, 45-73.
- Larsen, L. O. (1991). "Resepsjonshistorie i praksis: Materiale og metode" *Levende bilder* (Vol. 4/1991, s. 102-140). Oslo: Norges Forskningsråd.
- Lending, M. (2007). *Omkring 1900, kontinuiteter i norsk arkitekturtenkning*. Oslo: Pax.
- Ligensia, A. (2009). "'A Cinematograph of Feminine Thought': The Dangerous Age, Cinema and Modern Women". I A. Ligensia (Red.), *Film 1900. Technology, Perception, Culture* (s. 225-236). Herts: John Libbey Publishing.
- Ligensia, A. (2012). "Urban legend: early cinema, modernization and urbanization in Germany, 1895-1914". I R. Maltby, D. Biltereyst & P. Meers (Red.), *Cinema, Audiences and Modernity. New perspectives on European cinema history* (s. 117-129). London: Routledge.
- Lilieblad, B. I. (2009). *Moulin Rouge på svenska. Varieteunderhållningens kulturhistoria i Stockholm 1875-1920*. Linköping: Linköpings universitet.

- Lillevold, A. (1968). *Centralkrøniken : A.S Hotel Central Elverum 1918 - 1968*. Elverum.
- Lillevold, E. (1948). *Hamars historie*. Hamar.
- Lindanger, R. (1997). *Christiania Tivoli : en musikk- og teaterhistorie om et forlystelsesetablissement i Kristiania*. Oslo: Universitetet i Oslo, hovedoppgave i musikkvitenskap.
- Loiperdinger, M. (2012). 'Afgrunden' in Germany: monopolfilm, cinemagoing and the emergence of the film star Asta Nielsen 1910-1911. I D. Biltereyst, R. Maltby & P. Meers (Red.), *Cinema, Audiences and Modernity. New perspectives on European cinema history* (s. 142-153). London/New York: Routledge.
- Maltby, R. (2007). How Can Cinema History Matter More? *Screening the Past* Lokalisert på <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/22/board-richard-maltby.html>
- Maltby, R., Biltereyst, D., & Meers, P. (2011). *Explorations in new Cinema History. Approaches and case studies*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Manchin, A. (2012). "Imagining modern Hungary through film: debates on national identity, modernity and cinema in early twentieth-century Hungary". I R. Maltby, D. Biltereyst & P. Meers (Red.), *Cinema, Audiences and Modernity. New perspectives on European cinema history* (s. 64-80). London: Routledge.
- Markus, T. (1993). *Building and Power: freedom and control in the origin of modern building types* London/New York: Routledge.
- Marvin, C. (1990). *When Old Technologies Were new. Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. New York: Routledge.
- Moore, P. S. (2011). The Social Biograph: Newspapers as Archives of the Regional Mass market for Movies. I R. Maltby, D. Biltereyst & P. Meers (Red.), *Explorations in new Cinema History. Approaches and case studies* (s. 263-279). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Munthe, C. M. (1988). *Vore fælles ahner*. Torp: Henning Melsom AS (første gang utgitt i *Norsk tidsskrift for genealogi, personhistorie, biografi og literærhistorie* i 1924).
- Musser, C. (1991). *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press.
- Musser, C. (1997). "The travel Genre in 1903-1904: Moving Towards a Fictional Narrative". I T. Elsaesser (Red.), *Early Cinema. Space. Frame. Narrative* (s. 123-132). London: BFI Publishing (4.utgave).
- Musser, C., & Nelson, C. (1991). *High Class Moving Pictures: Lyman Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition 1880-1920*. Princeton: Princeton University Press.
- Myrstad, A. M. (1995). *Melodrama, kjønn og nasjon: en studie av norske bygdefilmer 1920-1930*. Trondheim: NTNU.



- Myrstad, A. M. (2009). Filmhistorie som vitenskap, et filmhistoriografisk tilbakeblikk. I S. Brinch & A. Gjelsvik (Red.), *Veier tilbake. Filmhistoriske perspektiver* (s. 90-101). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Myrvang, C. (2005). *I forbrukets grenseland. Innganger til konsum, kultur og samfunnsanalyse 1914-1960*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Naylor, D. (1981). *American pictures palaces: the architecture of fantasy*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Nerbøvik, J. (1999). *Norsk historie 1860-1914. Eit bondesamfunn i oppbrot*. Oslo: Samlaget.
- Nissen, B. A. (1937). "I Norden". I L. Wood (Red.), *Eventyret om filmen*. Oslo: Johan Grundt Tanum.
- Nistad, E. (2002). *Det magiske rommet – en reise gjennom den norske film- og kinohistorien*. Oslo: NKF.
- Norstrøm, F. (1968). *Femti år med stjernene*. . Elverum: Elverum kommunale kinematograf.
- Nymo, T. P. (2003). *Slibrige scener, listige knep. Statens filmkontroll og den moralske orden 1913-1940*. Oslo: Scandinavien Academic Press (Spartacus).
- Olden-Jørgensen, S. (2001). *Til kilderne! Introduksjon til historisk kildekritik*. København: Gads Forlag.
- Olsen, G. A. (1925). "Film- og kinematografbranchens utvikling i Norge". I G. A. Olsen (Red.), *Filmavisens aarbok*. (s. 5-16) Oslo: Filmavisens forlag.
- Olsen, G. A. (1943). *Upubliserte memoarer. Del I og II*. Nasjonalbiblioteket. Oslo.
- Oslo kinematografer gjennom 25 år 1926-1951*. (1950). Oslo: Oslo kinematografer.
- Overrein, P. (2001). *"Hvor ånden bærer bud" : Østlendingen fra Arbeiderdemokratene til Orkla* Elverum: Østlendingen.
- Pedersen, M. (2009). På kino i byen og bygda : kinominner fra Hedmark ca. 1930-1960. I S. Brinch & A. Gjelsvik (Red.), *Veier tilbake : filmhistoriske perspektiver* (s. 133-156). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Pedersen, M., & Slagsvold, T. O. (2007). *Folk og kraft. Stange Energi AS 1916-2006*. Stange: Stange historielag.
- Peiss, K. (1986). *Cheap Amusement. Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century Chicago*. Philadelphia: Temple University Press.
- Pevsner, N. ([1976] 1997). *A history of building type. The A.W. Mellon Lectures in Fine Arts 1970, The National Gallery of Art, Washington DC*. Princeton.
- Portes, A. (1999). "Conclusion: toward a new world—the origins and effects of transnational activities". *Ethnic and Racial Studies*, 22(2), 463-477.
- Przybliyski, J. M., & Schwartz, V. R. (2004). *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. London: Routledge.
- Rieber-Mohn, C. J. (1947). *Hamar Stiftstidende 1847 - 29. juli - 1947 : Med Stikka gjennom 100 år*. Hamar.

- Røde, G. (2005). "Tivoli og søte fristelser". *Tobias (Oslo byarkiv)*, 1 og 2/2005, 26-28.
- Samuelsen, Ø. (2009). *Kinoloven av 1913. Kupp for åpen scene?* Bergen: Universitetet i Bergen, masteroppgave i historie.
- Sandberg, M. B. (2001). "Pocket Movies: Souvernir Cinema Programmes and the Danish Silent Cinema". *Film History*, 13/2001, 6-22.
- Sandberg, M. B. (2003). *Living Pictures, Missing Persons – Mannequins, museums and modernity*: Princeton University Press.
- Sandfeldt, G. (1966). *Den stumme scene. Dansk biografteater indtil lydfilmens gennembrud*. København.
- Schliepmann, H. (1914). *Lichtspieltheater. Eine sammlung ausgeführter kinohäuser inn Gross-Berlin*. Berlin: Verlag von Ernst Wasmuth A.-G.
- Sellæg, J. (2000). *Fra masken til ilden. Drammens teater gjennom 200 år*. Drammen: Drammen teater.
- Siggerud, E. (2007). *Kinoarkitektur i Kristiania 1912-1928 : kinematografteater og stumfilmstid. Hovedoppgave i kunsthistorie*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Sinding, L. (1972). *En filmsaga. Fra norsk filmkunsts begynnelse.. Stumfilmårene som jeg så og opplevet dem*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Singer, B. (1995). Manhattan Nickelodeons: New data on Audiences and Exhibitors. *Cinema Journal*, 34(3, spring 1995), 5-35.
- Singer, B. (1996). "New York, Just Like I Pictured It...". *Cinema Journal*, 35(3 Spring 1996), 104-128.
- Sjöholm, C. (2003). *Gå på bio. Rum för drömmar i folkhemmets Sverige*. Stocholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium.
- Skaara, H. A. (2007). *Norges Jubileumsutstilling 1914 Kristiania*. Oslo: Universitetet i Oslo, masteroppgave.
- Skrede, M. (1958). *Elverum : en bygdebeskrivelse. Tillegg til Finne-Grønns bok om Elverum (bind 4)* Elverum: Elverum kommune.
- Skretting, K. (1995). *Reklamefilm. Norsk reklame i levende bilder 1920 - 1990*. Oslo: Universitetesforlaget.
- Skretting, K. (1999). En oppvisning i kontant folkelighet. I J. A. Diesen (Red.), *Filmeventyret begynner. Av og om filmpioneren Ottar Gladvet* (s. 89-97). Oslo: Norsk filminstituttets skriftserie nr 10.
- Slagstad, R. (1998). *De nasjonale strateger*. Oslo: Pax forlag.
- Smith, M. P. (2001). *Transnational Urbanism: Locating Globalization*. Malden, Massachusetts and Oxford: Blackwell.
- Snickars, P. (2001). *Svensk film och visuell masskultur 1900*. Stockholm: Aura
- Sobchack, V. (1997). "Film and Phenomenology" IL. Embree (Red.), *Encyclopedia of phenomenology*. (s.226-232) Dordrecht: Kluwer.
- Solum, O. (2004). *Helt og skurk. Om den kommunale film- og kinoinstitusjonens etablering i Norge*. Oslo: Unipub AS.

- Stacey, J. (2002). "Hollywood Cinema: The Great Escape". I G. Turner (Red.), *The Film Cultures Reader* (s. 420-443). London: Routledge.
- Stensby, P. (1986a). *Oslo kinematografer 1926 – 1986: Bilder fra Oslos kinohistorie*. Oslo: Oslo kinematografer.
- Stensby, P. (1986b). "Regina – triumfbuen på Grünerløkka". *St. Hallvard*, 4/1986. 12-19
- Stensby, P. (1986c). Kinobetjent Ivar Auraas forteller: Et liv på kino. *St. Hallvard*, 4/1986, 28-35.
- Stensby, P. (1993). "Klingenberg kino". *Fortidsminneforeningen*, 4/1993. 4-6
- Syverinsen, K. N. (1995). *Femmer'n på Biografen*. Espaa: Lokalhistorisk Forlag
- Sørenssen, B. (2001). *Å fange virkeligheten. Dokumentarfilmens århundre*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Thornæs, T. (2006). "Kunstnerliv i Elverum 1910. Marie og Knut Hamsun". I T. Fossum (Red.), *Alfarheim. Årbok for Elverum* (Vol. 20), (s. 145-153). Elverum: Elverum historielag.
- Tollevik, E. (2006). *100 år med magiske øyeblikk. Kristiansand Kino 1906-2006*. Kristiansand: Kristiansand Kino.
- Trondsen, L. T. (2009). *Fra kunstkabinett til levende bilder. Visuell kultur i Lillehammer 1896-1913*. Trondheim: NTNU, masteroppgave i medievitenskap.
- Tybjerg, C. (1995). Om filmteori og filmhistorie. Stumfilmen som eksempel. *Mediekultur*, 23/1995, 41-53.
- Tybjerg, C. (2005). Biorama. I R. Abel (Red.), *Encycloppedia of early cinema*. New York: Routledge.105
- Uriccho, W., & Pearson, R. E. (1997). "Dialogue: Manhattan's Nicelodeons. New York? New York!". *Cinema Journal*, 36(4 Summer 1997), 98-102.
- Utne, B. S. (1994). *Kunst og kasse – Stavanger kinematografer 75 år*. Stavanger: Stavanger kinematografer.
- Vaagan, M. (2000). *Film på vei. Bygdekinoen gjennom femti år*. Oslo: Norsk filminstitutt skriftserie nr. 15.
- Waldekranz, R. (1969). *Levande fotografier – Film och biograf i Sverige 1896-1906*. Stockholm: Stockholms universitet, upublisert licentiat-avhandling
- Waller, G. (1995). *Main Street Amusements: Movies and Commercial Entertainment in a Southern City, 1896-1930*. Washington D.C.: Smithsonian Institutional Press.
- Widding, A. S. (2006). Rune Waldekranz: Swedish pioneering film historian. *Screen*, 47/1, 114-117.
- Østbye, H. & Schwebs, T. (1988). *Media i samfunnet*. Oslo: Samlaget.
- Aas, N. K. (1999). Fra titteskap til kinosal. I E. Nistad (Red.), *Drømmen om levende bilder* (s. 20-30). Oslo: Norsk filminstitutt.
- Aas, N. K. (2007). *På sporet av Bergenstoget. Beretningen om en ikke helt vellykket film*. Trondheim: NTNU, hovedfagsoppgave i filmvitenskap.

**Arkiver:**

- Oslo byarkiv (Oslo kommunale kinematografer/kinostyret 1919-1925)
- Elverum kommunes arkiv (Elverum Bygningskommissjon)
- Hamar kommunes arkiv
- Fellesarkivet Hedmark og Oppland, Lillehammer
- Riksarkivet/statsarkivet, Oslo (Harald Hals, privatarkivet)
- Glomdalsmuseet: Minneoppgaver frå Hedmark.
- Gundersenarkivet i Nasjonalbiblioteket, følgende protokoller:  
*Biograf/Biograf (9.3.1917 Biograf)/ Fra 7.8.1911 til 11.5.1914 A/S Biografen/  
Boulevard Theatret/ Boulevard Theatret/ Fra 12.6.1907 til Films Co./ Leiere .../  
Fra 3.12.1906 til ... National Moss/ Fra 15.7.1907 N.K. Co (A/S National  
Kinematografkompani)/ N.K./ K.B. A/S N. Biografcomp./ NKS A/S  
16.1.1911/Dec. 1922 N.K. A/S/National Kinematograf A/S/ (protokollen merket  
Oslo kinematografer etterspurt, men den er savnet i arkivet)*

**Aviser og blader:**

- *Aftenposten*: årganger/perioder 1910-1914, 1919- 1922, august/sept 1924, 1925.  
Andre artikler referert: 3.6.1916 /22.4.1926/ 23.4.1952/ 31.1.1958/ 21.2.1992/  
21.1.1994
- *Dagbladet*: årganger/perioder september 1914, august/sept 1924 Andre artikler  
referert:6.1.1911/ 17.11.1922
- *Filmavisen*: årganger 1923-1925
- *Hamar Arbeiderblad*: årgang 1925
- *Hamar Stiftstidene/ Hamar Stiftstidene og Oplandenes avis*: årganger 1896-  
1912, 1916-1920 og 1925
- *Morgenbladet*: årganger/perioder sept 1914, og august/sept 1924. Andre artikler  
referert: 9.6.1906
- *Morgenposten/ Christiania Nyheds- og Avertissements-Blad*: årganger 1907-  
1910
- *Tidens tegn*: artikler referert:11.2.1921/ 18.4.1934/ 28.4.1934
- *Værn*: 1906-1913
- *Ørebladet*: årganger/perioder 1910 – 1911, september 1914
- *Østerdalens avis*: årganger 1913-1914, 1917 og 1925
- *Østlendingen*: årganger 1901-1910, 1913-1914, 1917-1918, 1922, 1925

## **Databaser:**

### *Bygg- og arkitektur:*

- Branntakstregisteret, Oslo byarkiv:  
<http://www.byarkivet.oslo.kommune.no/OBA/database.asp>
- Arkitekturhistorie Arc!: <http://www.artemisia.no/arc/>

### *Filmarkiver:*

- Det danske filminstitutt, Nationalfilmografien:  
<http://www.dfi.dk/faktaofilm/nationalfilmografien.aspx>
- Filmdatabasen, Medietilsynet: <http://film.medietilsynet.no/Filmdatabase>
- Svensk filminstitutt, filmdatabase: <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/>

### *Biografisk materiale:*

- Folketellingen 1910, Arkivverket:  
<http://digitalarkivet.arkivverket.no/ft/sok/1910>
- Gravferdsregisteret, Gravferdsetaten i Oslo: <http://www.begravdeioslo.no/>

### *Generelt:*

- Store norske leksikon: [www.snl.no](http://www.snl.no)
- Minneberetninger fra Oslo: <http://www.edd.uio.no/perl/search/search.cgi>

Øvrige referanser til Internett-kilder oppgis med fullstendig adresse og dato for besøk fortløpende i fotnotene.



