



Mathilde Simonsen Dahl

## BISLETTBEKKEN OG BYENS FYSIOGNOMI

Kristianiaprovisorier omkring 1900



© Mathilde Simonsen Dahl, 2020

ISSN 1502-217x

ISBN 978-82-547-03342

CON-TEXT 104

Bislettbecken og byens fysiognomi. Kristianiaprovisorier omkring 1900.

Akademisk doktorgradsavhandling  
avgitt ved Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo

UTGIVER:

Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo

BILDE OMSLAG: Musikkpaviljongen "Paddehatten"  
Hans Rener Bruun, ca. 1890. Oslo Museum.

TRYKK:

Bodoni A/S

DESIGN AV BASISMAL:

BMR

<b>Innhold</b>	III
<b>Illustrasjonsliste</b>	IV
<b>Forord</b>	1
<b>Ouverture</b>	5
<b>Innledning</b>	19
Bislettbekken som fortolkningsramme	20
Det varige og provisoriske i Kristiania omkring 1900	27
Forskningshistorie	38
Spørsmål, kilder og lesemåter	48
Avhandlingens struktur	55
<b>Kapittel 1:</b>	
<b>Promenader i lunden og byen</b>	59
Bymarken og løkkene	63
<i>Løkegårder og lysthager</i>	68
<i>Vandringer over løkkene</i>	72
Forbindelser over sumpmarken	74
<i>Linstows forbindelsesplan</i>	75
<i>Universitetet</i>	77
<i>Utparselleringen av løkkene langs bekken</i>	79
<i>Grønnsværet og urealiserte planer for teater og museer</i>	84
Terrenget og helhetsvirkningen	94
Konklusjon	103

<b>Kapittel 2:</b>	
<b>Paviljonger på Ruseløkken</b>	107
Paviljonger i randsonen	108
<i>Fritzners konditori, Studenterlunden (1865-1899)</i>	110
<i>Musikkpaviljongen, Studenterlunden (1880-1913)</i>	114
<i>Paviljongene til Industri- og kunstutstillingen (1883)</i>	118
<i>Adolf Schirmers situasjonsplan</i>	130
<i>Hovedpaviljongen, Tullinløkka</i>	133
<i>Kunstpaviljongen og Restauranten, Slottsparken</i>	142
<i>Kunstnerfesten i Slottsparken (1887)</i>	146
<i>Observatorier, Nisseberget/Abelhaugen (1883, -85, -97)</i>	155
Utsikter og vandringer: Arkitektur publisert	161
<i>”Stavkirkeportalen”, Slottsparken/Bygdøy (1883-)</i>	174
<i>”Trondhjems domkirke” som restaurering (1883)</i>	179
<i>Wilhelm Kroghs salong (1883)</i>	183
<i>Kunstutstillingen (1883)</i>	186
<i>Maleri og arkitektur i Fritzners paviljong (1885 og -91)</i>	191
<i>Skredsvig, Werenskiold og Kroghs separatutstillinger</i>	191
<i>Nationaltheaterbygningen på utstilling (1891)</i>	193
Plankeverk og forskjønnelse	195
Konklusjon	205
<b>Kapittel 3:</b>	
<b>Portaler omkring Bislettbecken (1882-1929)</b>	209
Kristianiatopografi og byen i endring	211
Byatmosfære og varig landskap	237
Trykte og bevegelige øyeblikksbilder	249
Konklusjon	261

<b>Kapittel 4:</b>	
<b>Romkunst på Klingenberg</b>	265
Tivoli	267
“Det nye Tivoli” (1890)	273
Cirkusbygningen	274
Arkadebygningen i Stortingsgaten 20	277
Scene og romkunst i forvandling (1890–1936)	284
Form og Farve, Utstilling av romkunst i 1924	294
<i>Føringene for utstillingen</i>	297
<i>Utstillingens program</i>	302
<i>Hagen og paviljongene</i>	310
<i>Utstillingen i sommerteateret</i>	312
<i>Romsekvenser</i>	317
<i>Helhetsvirkningen</i>	328
Konklusjon	336
<b>Coda:</b>	
<b>Byen som scene</b>	339
Bekken	341
Prosceniet	344
Provisoriet	350
<b>Upubliserte kilder</b>	353
<b>Bibliografi</b>	357

## Illustrasjonsliste

x.1. Bislettbekken legges i rør i Pipervika. Foto: Ukjent, ca. 1896. Norsk Teknisk Museum.

### Ouverture

- o.1. Knut Olai Bjørlykke, “*Geologisk kart over Kristiania By.*” Knut Olai Bjørlykke, ca. 1890. *Geologisk kart med beskrivelse over Kristiania by*, 1898, tillegg.
- o.2. Abelhaugen, med Olsens kikkertobservatorium. Foto: Knut Olai Bjørlykke, ca. 1890. Oslo Museum.
- o.3. Abelhaugen. Foto: Knut Olai Bjørlykke, ca. 1935–40. Oslo Museum.
- o.4. Karl Johansgate med Universitetet og Studenterlunden, Fritznerns paviljong til høyre.” Foto: Ole Tobias Olsen, 1863. Arbeiderbevegelsens arkiv og bibliotek.
- o.5. “Udsigt fra Slotsplanen.” Foto: Axel Lindahl, ca. 1885. Oslo Museum.
- o.6. “Det Kongelige Slot fra Stortingsbygningen.” Foto: Axel Lindahl, 1870–80. Oslo Museum.
- o.7. Studenterlunden med piletreet i hjørnet av lunden. Foto: Ukjent, ca. 1880. Oslo Museum.
- o.8. Bislettbekken i Pipervika og Tordenskjoldsgate. Foto: Ukjent, ca. 1896. Norsk Teknisk Museum.

### Innledning

- i.1. “Kart over Christiania.” Christian Heinrich Grosch, 1834. Oslo Byarkiv.
- i.2. “Karl Johansgate ved Universitetet og Studenterlunden.” Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1880–90. Oslo Museum.
- i.3. “Forslag til regulering av Universitetsplassene og Tullinløkken med omgivelser.” Harald Hals, 1928. Kilde: Hals, 1928, 15. Faksimile.
- i.4. Osebergskipet trekkes gjennom Pilestredet. Foto: Ukjent, 1926. Oslo Museum.
- i.6. “Mennesker på Karl Johan, Oslo, ved Universitetet. Frk. Sætern fremst i bildet.” Foto: Fredrik Carl Mülertz Størmer, ca. 1893–97. Norsk Folkemuseum.
- i.7. Musikkpaviljongen “Paddehatten.” Foto: Hans Renner Bruun, ca. 1890. Oslo Museum.
- i.8. “Kronprins Olavs og Kronprinsesse Märthas bryllup 23de mars 1929. Isdekorationene ved nat, elektrisk oplyst og gasfakler.” Foto: Ukjent, 1929. Byarkitektens arkiv, Oslo Byarkiv.
- i.9. “Udkast til ny Musikkpaviljon i Studenterlunden.” Arkitekt: Hans Jacob Sparre, 1887. *Morgenbladet*, 6. oktober, 1904. Faksimile.

### Kapittel 1

- 1.1. “Utsikt fra Peckelgården i Pilestredet.” Olje på lerret. Johannes Flintoe, 1832. Nasjonalmuseet.
- 1.2. Kart over Christiania, 1827. Oslo Museum.
- 1.3. Kart over Christiania, 1857. Oslo Museum.
- 1.4. “Christiania By og dens Marker, optagne 1794 og 95.” Oslo Byarkiv.
- 1.5. “Kart over Ruseløkken 1793.” Oppmålt av krigsskoleelever. Kilde: Collett, 1893, 323. Faksimile.
- 1.6. “Sommerro.” Vannfarger på papir. Louise Thoresen, ca. 1814. Oslo Museum.
- 1.7. “Bellevue.” Vannfarger på papir. Augusta Hanson, ca. 1790. Oslo Museum.
- 1.8. “Slottet, 1840.” Stentrykk. Hans Tøghe Winther, ca. 1840. Avfotografert til bildesamlingen *Kristiania i det 19. århundre* av Severin Worm-Petersen ca. 1890–1910. Norsk Teknisk Museum.
- 1.9. “Grünings løkke ved Christiania.” Stentrykk. Hans Tøghe Winther, ca. 1845. Oslo Museum.

- 1.10. "Plan til en Forbindelse mellem Kongeboligen og Christiania bye." Hans Ditlev Franciscus von Linstow, 1838. Kilde: Linstow, 1838, 44–51. Faksimile.
- 1.11. "Detaljkart over Christiania." Kartblad nr. 10, 11, 16 og 17. Rittmester J. W. G. Næser, 1860. Oslo Byarkiv.
- 1.12. "Generalkart over Christiania." I. W. G. Næser. Publisert med rettelser 1. januar 1861. Oslo Byarkiv.
- 1.13. "Utsikt fra Korpehaugen." Olje på lerret. Joachim Christian Geelmuyden Gyldenkrantz Frich, 1841. Oslo Museum.
- 1.14. Teater på Abelhaugen. Blyant på kalkérpapir. Adolf Schirmer, udatert utkast. *Ms. Plv.2591:2, Adolf Schirmers privatarkiv*, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.
- 1.15. "Vigeland aapner sit atelier." *Morgenbladet*, 8. april, 1916. Faksimile.
- 1.16. Jens. Z. M. Kiellands forslag til plassering av Vigelands fontene på Nisseberget i Slottsparken. Plan og snitt. *Dagbladet*, 30. desember, 1922. Faksimile.

## Kapittel 2

- 2.1. "Industri- og kunstutstillingen på Tullinløkka sommeren 1883." Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.
- 2.2. Studenterlunden med Fritzners paviljong. Foto: Ole Tobias Olsen, 1865-1880. Oslo Museum.
- 2.3. Skulpturmuseum i Studenterlunden. Heinrich Ernst Schirmer, 1873. Kilde: Hvattum, 2014, 193. Faksimile.
- 2.4. "Universitetet." Litografi. Friedrich Wilhelm Alexander Nay, 1854. Oslo Museum.
- 2.5. Musikkpaviljongen etter forflytningen mellom teateret og universitetet. Foto: Johannes Markus Holmsen, ca. 1895. Oslo Museum.
- 2.6. Aksjemegler Karl Meyer i musikkpaviljongen "Paddehatten." Tusjtegning. Fredrik Christian Bødtker, ukjent årstall. Oslo Museum.
- 2.7. Musikkpaviljongen "Paddehatten". Foto: Anders Beer Wilse, 1913. Oslo Museum.
- 2.8. Industri- og kunstutstillingen på Tullinløkka, Hovedpaviljongen. Xylografi. Wilhelm von Hanno. *Ny Illustrered Tidende*, 24. juni, 1883.
- 2.9. Wilhelm Krogh (t.h.) på 1883-utstillingen. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.
- 2.10. Fredrikshald Sagbrugsforening/arkitekt Holm Hansen Munthes inngangsportale i Slottsparken. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.
- 2.11. Hovedpaviljongen. *Udstillings Tidende*, 16. juni, 1883.
- 2.12. "Situasjonsplan." Xylografi. Adolf Schirmer, 1883. *Katalog over den norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania sommeren 1883*, siste side.
- 2.13. Skulpturmuseet på Tullinløkka. Foto: Severin Worm-Pedersen, 1883. Oslo Museum.
- 2.14. Plan over hovedbygningen. Blyant og penn på kalkérpapir. Adolf Schirmer, tidlig utkast, 1882. *Ms. Plv.2591:2, Adolf Schirmers Privatarkiv*, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.
- 2.15. Galleriet i hovedbygningen på Tullinløkka. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.
- 2.16. Skisse til hovedpaviljongen. Blyant på kartong. Adolf Schirmer, udatert. *Ms. Plv.2591:2, Adolf Schirmers privatarkiv*, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.
- 2.17. Hovedpaviljongen med den oktagonale hallen. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.
- 2.18. Hovedpaviljongen fra hjørnet av Slottsparken og universitetet. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.
- 2.19. Sentralhallen. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.
- 2.20. Skisse til oktagonal kuppel på Skulpturmuseet. Blyant på kalkérpapir. Adolf Schirmer,



- datering ukjent. *Ms. Plv.2591:2, Adolf Schirmers privatarkiv*, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.
- 2.21. Hovedpaviljongen til Industri- og kunstutstillingen 1883 på Tullinløkka. Foto: Ludwik Szacinski. Oslo Museum.
- 2.22. Restaurationsbygningen. Blyant på kalkérpapir. Adolf Schirmer, 1883. *Ms. Plv.2591:2, Adolf Schirmers privatarkiv*, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.
- 2.23. “Kunstutstillings- og Restaurationsbygningen i Slotsparken.” Xylografi. *Skillsings Magazin*, 1. september, 1883.
- 2.24. Kunstutstillingspaviljongen i Slotsparken. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.
- 2.25. Situasjonsplan for kunstnerfesten i Slotsparken, 1887. Blyant på kalkérpapir. Forfatter: Ukjent. “Tilladelse til Afholdelse av en Kunstnerfest i Slotsparken,” Riksarkivet.
- 2.26. Kikkerpaviljongen sammen med Lundhs meieribygning i Slotsparken og inngangsportale i Christian IV’s gate, restauranten og billettutsalget. *Udstillings Tidende*, 16. juni, 1883.
- 2.27. Kikkerpaviljongen på Abelhaugen. Foto: Caroline Coldiz, 1897. Oslo Museum.
- 2.28. “Situasjonsplan over Udstillingsbygningerne.” *Teknisk Ugeblad* 1, no. 10 (22. juni, 1883): Tillegg.
- 2.29. “Plan over Udstillernes Pladse i Udstillingsbygningen.” *Teknisk Ugeblad* 1, no. 10 (22. juni, 1883): Tillegg.
- 2.30. “Stavkirken, Hovestuen og Staburet paa Bygdø.” Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1885–90. Oslo Museum.
- 2.31. “Beskrivelse af indgangsportalet til Gols Stavkirke og Hovestuer.” Kilde: Holst, 1888, 23.
- 2.32. “Salong.” Teaterdekoratør Wilhelm Krogh. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.
- 2.33. Fritzners paviljong på rivningsdagen. Foto: Gustav Jensen, 18. mai 1899. Oslo Museum.
- 2.34. “Vinter på Abelhaugen.” Foto: Hans Rener Bruun, 1900. Oslo Museum.
- 2.35. Skøytebane, Tullinløkka. Foto: Anders Beer Wilse, 1907. Oslo Museum.

### Kapittel 3

- 3.1. “Illuminationen ved Universitetet under Indtogsfestlighederne.” Xylografi. Waldemar Olsen, 1882. Oslo Museum.
- 3.2. “Indtoget gjennom Triumfbuen.” Xylografi. Waldemar Olsen, 1882. Oslo Museum.
- 3.3 “Fra Indtogsfestlighederne. I. Jernbanetorget og den nedre Del af Karl Johans Gade.” Xylografi. Antatt opphav: Carl Nilsen, 1882. Oslo Museum.
- 3.4. Velkomstportal for kronprins Gustav og kronprinsesse Victoria på Egertorget. Foto: Ukjent, 1882. Oslo Museum.
- 3.5. Portalen på Egertorget til Oscar II’s regeringsjubileum. Foto: Ludwik Szacinski, 1897. Oslo Museum.
- 3.6. Illuminasjonen ved regeringsjubileet. Xylografi. Frantz Maria Sedivy, 1897. Oslo Museum.
- 3.7. Illuminasjonen ved regeringsjubileet. Xylografi. Frantz Maria Sedivy, 1897. Oslo Museum.
- 3.8. “Kongeindtoget.” Foto: Ludwik Szacinski, 1897. Oslo Museum.
- 3.9. “Keiser Wilhelm IIs besøk,” mottagelsespaviljongen. Foto: Hans Abel, 1890. Oslo Museum.
- 3.10. “Ved Kristiania.” *Ny Illustreret Tidende*, 22. juni, 1889, tillegg.
- 3.11. “Keiser Wilhelms ankomst til Christiania.” Blyanttegning. Theodor Kielland-Torkhildsen, 1890. Oslo Museum.
- 3.12. “Æresportal ved Keiser Wilhelm IIs besøk i 1890,” Rosenkrantzgate. Foto: Ukjent, 1890. Oslo Museum.
- 3.13. “Fra den Tydske Keisers Indtog i Christiania. Æreporten ved Universitetet.” Litografi. Wilhelm Peters, 1890. *Skilling-Magazin*, 26. juli, 1890, 469.

- 3.14. “Æreporten med Turnerne.” Foto: Worm-Petersen, 1896. Oslo Museum.
- 3.15. Piperviken ved Nansens ankomst. Sterioskopi. Foto: Ukjent, 1896. Oslo Museum.
- 3.16. “Gruppe af Polarfarerne afventer [...]” Foto: Worm Petersen, 1896. Oslo Museum.
- 3.17. Piperviken ved Keiser Wilhelm IIs ankomst. Foto: Ukjent, 1890. Oslo Museum.
- 3.18. “Karl Johansgate pyntet ved Nansens hjemkomst 1896.” Sterioskopi. Foto: Ukjent, 1896. Oslo Museum.
- 3.19. Æresporten på Egertorget i forbindelse med Oscar IIs regeringsjubileum. Xylografi. Frantz Maria Sedivy, 1897. Oslo Museum.
- 3.20. “Kongeindtoget 1905, Modtagelsespavillonen.” Foto: Elis Nilsson, 1905. Oslo Museum.
- 3.21. Kongeinntoget. Foto: Ukjent, 1905. Oslo Museum.
- 3.22. Kongeportalen ved Grand Hotel. Foto: Elis Nilsson, 1905. Byarkitektens arkiv, Oslo Byarkiv.
- 3.23. Illuminasjonen 25. november. Foto: Anders Beer Wilse, 1905. Oslo Museum.
- 3.24. Petersengården ved illuminasjonen i 1882. Xylografi. W. Waldor. *Skilling-Magazin*, 4. mars, 1882.
- 3.25. “Fra Illuminationen 11de Februar.” *Skilling-Magazin*, 25. februar, 1882.
- 3.26. “Kronprinsparet passerer Triumfbuen.” Litografi. Waldemar Olsen, 1882. Oslo Museum.
- 3.27. Stillbilde fra filmopptak ved kongefamiliens ilandstigning. Fotograf: Hugo Hermansen, 1905. Faksimile.
- 3.28. Portaler av byarkitekt Harald Aars på Karl Johans gate i anledningen det finske presidentparets ankomst. Foto: Henriksen og Steen, 1926. Byarkitektens arkiv, Oslo Byarkiv.
- 3.29. Det finske presidentparets ankomst på Jernbanetorget. Portaler av byarkitekt Harald Aars. Foto: Henriksen og Steen, 1926. Byarkitektens arkiv, Oslo Byarkiv.
- 3.30. “Fra Illuminationen 11de Februar.” *Skilling-Magazin*, 4. mars, 1882.
- 3.31. “Festbelysning i anledning fyrstebryllupet.” Isfakler av byarkitekt Harald Aars. Foto: Ukjent, 1926. Oslo Lysverker, Byarkivet.
- 3.32. Fra filmopptak ved kronprins Olav og Mårthas bryllup. Foto: Ukjent, 1926. Faksimile.
- 3.33. Fra filmopptak av prosesjonen gjennom gatene i forbindelse med kronprinsbryllupet. Foto: Ukjent, 1926. Faksimile.
- 3.36. “Byens utsmykning ved Kronprins Olav og Kronprinsesse Mårthas bryllup den 21 de Mars 1929.” Foto: Ukjent, 1929. Aars, 1929, 229. Faksimile.

#### Kapittel 4

- 4.1. Eksteriør, Form og Farve-utstillingen på Tivoli. Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1924. A. M. Storm, *Album*, Nasjonalbiblioteket.
- 4.2. “Flyvefoto, 3482. Oslo – Slottet. Tivoli.” Foto: Omsted & Harstad, ca. 1930. Oslo Museum.
- 4.3. Isskulpturer på Klingenberg. Foto: Ludwig Szaninski, 1871. Oslo Museum.
- 4.4. Fra fest til inntekt for de franske ballongfarerne på Klingenberg. Ant. Vannfarger på papir. Jahn Ekenes, 1871. Oslo Museum.
- 4.5. Cirkus, Tivoli, Klingberggaten/Bakkegaten. Arkitekt: Ove Ekman. Foto: Olaf Martin Peder Væring, ca. 1900–1910. Oslo Museum.
- 4.6. “Christiania Tivoli, Restaurationsbygning,” tidlig utkast. Blekk på papir. Ove Ekman, udatert. *T2, Stortingsgata 20 (1889)*, Magistratens eiendomsarkiv, Oslo Byarkiv.
- 4.7. “Christiania Tivoli,” plantegninger, tidlig utkast. Blekk på papir. Ove Ekman, udatert. *T2, Stortingsgata 20 (1889)*, Magistratens eiendomsarkiv, Oslo Byarkiv.
- 4.8. Skisse til hovedbygningen på Tivoli. Vannfarger på papir. Ove Ekman, ca. 1889–1890. Oslo

Museum.

- 4.9. Hovedbygningen/arkadebygningen, Stortingsgaten 20, Tivoli. Arkitekt: Ove Ekman. Foto: Brødrene Brunskow, ca. 1890–1895. Oslo Museum.
- 4.10. Stortingsgaten 20, tatt fra Nationaltheateret. Foto: Ukjent, ca. 1900. Oslo Museum.
- 4.11. Kabaretoppsetning på balkongen i Stortingsgaten 20, overfor Nationalteateret. Foto: Ukjent, ca. 1900-1910. Oslo Museum.
- 4.12. Cirkus Varieté, ukjent årstall. Kilde: Evensmo, 1967, 19. Faksimile.
- 4.13. *Aftenposten*, 10. september, 1912. Faksimile.
- 4.14. Sommerteateret før ombyggingen. Håndkolorert fotografi, postkort. Kunstner: Ukjent, før 1915. Oslo Bymuseum.
- 4.15. “Flyvefoto, 3482. Oslo – Slottet. Tivoli.” Foto: Omsted & Harstad, ca. 1930. Oslo Museum.
- 4.16. “Pibervigen og Akershusodden.” Foto: Ukjent, ca. 1930. Byarkitektens arkiv, Oslo Byarkiv.
- 4.17. “Form og Farve. Utstillingen av rumkunst,” plakat. Silketrykk. Kunstner: Jacob Prytz, 1924. A. M. Storm, *Album*, Nasjonalbiblioteket.
- 4.18. Sommerteaterets kinosal/Florasalongen av arkitektene Morgenstjerne & Eide. Utstilling av flymaskiner, 1918. <http://www.oslobilder.no> (10. mai, 2016).
- 4.19. Planskisse. Blyant på papir. Jens Dunker, udatert. *Form og Farve. Utstillingen i 1924. Møteprotokoll, 1923–1924*, Malermesternes Forenings arkiv.
- 4.20. Romplan, Blyant på papir. Jens Dunker, udatert. *Form og Farve, Utstillingen i 1924. Møteprotokoll, 1923–1924*, Malermesternes Forenings arkiv.
- 4.21. Lengde og tverrsnitt av Form og Farve-utstillingen. Tegning, blåkopi. Jens Dunker, 1924. *Form og Farve, Utstillingen i 1924. Møteprotokoll, 1923–1924*, Malermesternes forenings arkiv.
- 4.22. Eksterior, Form og Farve-utstillingen, Tivoli. Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1924. A. M. Storm, *Album*, Nasjonalbiblioteket.
- 4.23. ”Plan over utstillingen.” Arkitekt: Børre Ulrichsen. *Form og Farve, utstilling av romkunst*, katalog, 4.
- 4.24. Foto og plan fra planleggingen av utstillingen i hovedpaviljongen. *Aftenposten*, 4. februar, 1924.
- 4.25. ”Plan av hovedhallen.” Arkitekt: Herman Munthe-Kaas og Jens Dunker. *Form og Farve, utstilling av romkunst*, katalog, 16.
- 4.26. T.v. “Kapel.” Arkitekt: Gudolf Blakstad. T.h.: “Forrum.” Gullsmed Jacob Prytz. Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1924. A. M. Storm, *Album*, Nasjonalbiblioteket.
- 4.27. Møbler av mahogni. Arkitekt: Gudolf Blakstad. Foto: Ukjent, 1924. “Form og Farve,” *Industriforeningens lotteriutstillinger, fotosamling*, Nasjonalmuseet.
- 4.28. “Galleri/promenoir.” Kunstnere: Arkitekt Herman Munthe-Kaas og malerne Wilhelm Krogh-Fladmark og Alf Rolfsen. Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1924. A. M. Storm, *Album*, Nasjonalbiblioteket.
- 4.29. “Soveværelse.” Arkitekt: Ole Lind Schistad. Foto: Olaf Martin Peder Væring. A. M. Storm, *Album*, Nasjonalbiblioteket.
- 4.30. Møbler av mahogni. Arkitekt: Nicolai Beer. Foto: Ukjent, 1924. “Form og Farve,” *Industriforeningens lotteriutstillinger, fotosamling*, Nasjonalmuseet.
- 4.31. “Bodega.” Arkitekt: Ole Lind Schistad. Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1924. A. M. Storm, *Album*, Nasjonalbiblioteket.
- 4.32. Tittelside. Silketrykk. Kunstner: Wilhelm Krogh-Fladmark, 1924. *Form og Farve, utstilling av romkunst*, katalog.
- 4.33. “Akvarium i Tivolipassasjen. Aksonometri.” Penn, laving, blyant og papir limt på papir.

Kunstner: Arkitekt Herman Munthe-Kaas og Gudolf Blakstad, 1936. Stiftelsen Arkitekturmuseets samling, Nasjonalmuseet.

### **Coda**

- c.1. Skansen på Rådhusplassen. Foto: Ukjent, ca. 1928-30. Oslo Museum.
- c.2. "Plan av raadhusreguleringen." Arkitekt: Arnstein Arneberg og Magnus Poulsson, 13. november 1920. Kilde: Dunker, 1923, 17. Faksimile.
- c.3. Kristiania ved mottagelsen av Wilhelm II, 1890. Foto: Per Adolf Thorén. Oslo Museum.
- c.4. "Kronprinsbryllupet. Fra Karl Johansgate." Foto: Mittet & Co, 1929. Oslo Museum.
- c.5. Arne Korsmo og Grete Prytz Kittelsens bolig i Planetveien 12. Foto: Teigens Fotoatelier, antagelig 1955. Stiftelsen Arkitekturmuseets samling, Nasjonalmuseet.
- c.6. "Chat noir." Foto: Anders Beer Wilse, 14. april, 1927. Oslo Museum.

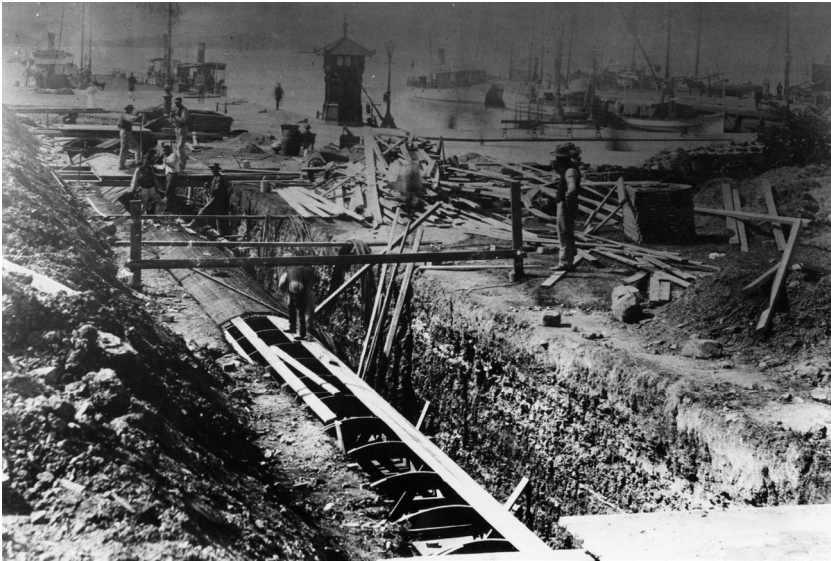


Fig. x.1. Bislettbekken over Tordenskioldsplass i Pipervika. Foto: Ukjent, ca. 1896. Norsk Teknisk Museum. Onsdag 19. februar 2020 dukkert det opp en mail i min outlook fra Erik Rudeng med tittelen "Bislettbekken vår". Det inneholdt et vedlegg med en faksimile fra en publikasjon utgitt av Oslo kommune Vann og Avløpsetaten der bildet overfor var trykket, og er ett av mange eksempler på gleder dette arbeidet har bragt med seg.

## Forord

Takk først til Mari Lending for veiledning, generøse lesning og aldri svikende begeistring over det jeg har funnet i arkivene. Hennes råd om å la min arkitektbakgrunn være førende for lesningen har vært en særlig viktig støtte underveis. Erik Rudeng har også vært leser og kritiker. Hans tilbakemelding har hjulpet meg i å spore hva kildene avdekker. Varm takk til instituttleder Nina Berre som har fulgt meg i mål, og til Jonny Aspen, Narve Fulsås og Henriette Steiner i komiteen for tilbakemeldinger som jeg har funnet stor glede i å arbeide etter!

Takk til alle som har gitt meg rom og tid til å arbeide på Institutt for Form, Teori og Historie og forskningssenteret Oslo Centre for Critical Architectural Studies. En særlig takk til min biveileder Wallis Miller for gode samtaler både i Oslo og på tvers av Atlanterhavet, og til Mari Hvattum som har latt meg delta i forskningsseminarene i prosjektet *The Printed and the Built*. Takk også til Erik Langdalen, Victor Plahte Tchudi og Even Smith Werceland, til Anne Hultzch og Léa-Catherine Szacka for skrive- og reisekompaniskap på konferanser, medstipendiater på instituttet Christian Parreno, Eirik Bøhn, Iver Tangen Stensrud, Guttorm Ruud, Mathilde Sprovin, Tom Davies og øvrige stipendiater på AHO. En særlig stor takk til Reier Møll Schoder og Marianne Fredhjem i forskningsadministrasjonen, alle på biblioteket på AHO og arkivforvaltere som har hjulpet meg rundt om! Takk også for felleskapet, støtten og interessen for prosjektet fra andre faglig følgesvenner, især Ole Petter Bjerkek fra Byantikvaren i Oslo og Anne-Bergitte Thinn og nye kollegaer i Frogn kommune.

Til sist takk til familie, gode venner og naboer at dere har stått i dette med meg! Særlig takk til Birger og Randi for lange skriveuker med utsikt til Iddefjorden, Magritt for husrom og hjerterom gjennom hele perioden og Eivind og Carine for reise- og arbeidsfellesskap. Den største takken likevel til Isak, Åsmund, Ida og Audun for tiden og kjærligheten.

Mathilde Simonsen Dahl, Knapstad, august 2020.

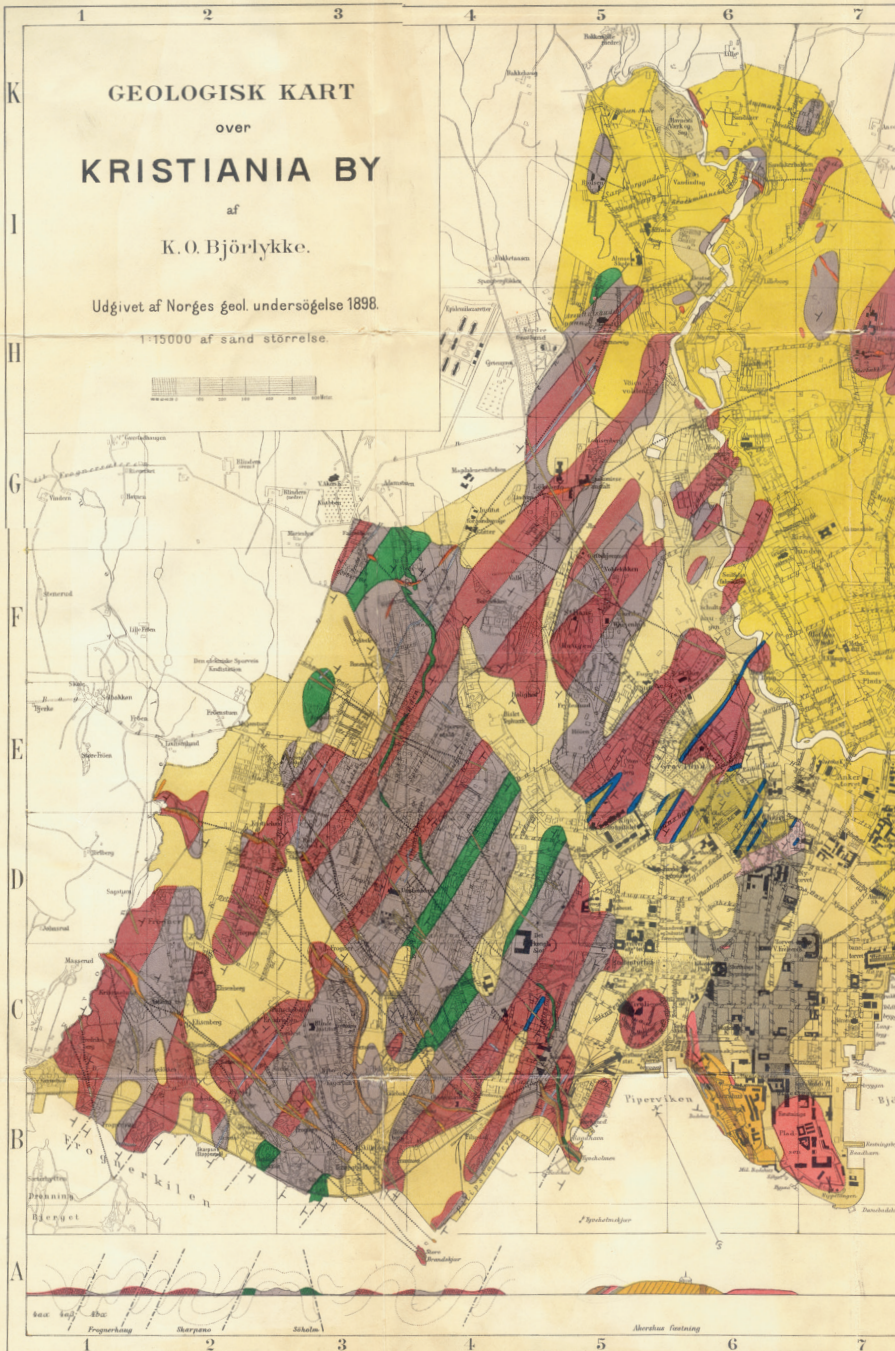
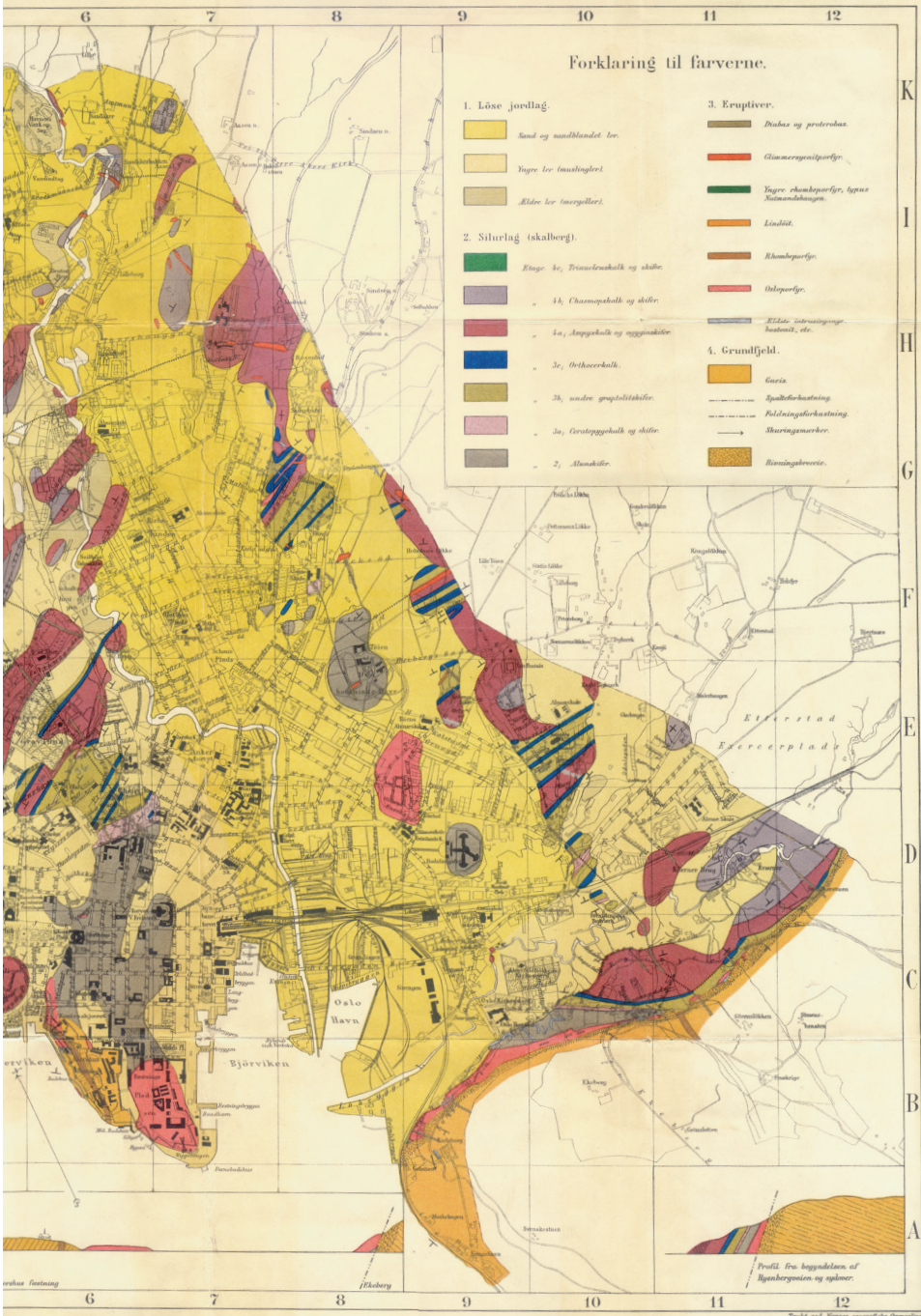


Fig. o.1. "Geologisk kart over Kristiania By." Knut Olai Bjørlykke, ca. 1890. *Geologisk kart med beskrivelse over Kristiania by, 1898, tillegg.*



Forklaring til farverne.

1. Løse jordlag.

- Sand og sandblandet ler.
- Yngre ler (muldvejret).
- Ældre ler (mergellet).

2. Silurlag (skalberg).

- Etage 3c, Triassicakalk og skifer
- " 3b, Chamosakalk og skifer
- " 3a, Ampelakalk og aggrindskifer
- " 3e, Orthocerakalk
- " 3d, under graptolitakifer
- " 3a, Graptolitakalk og skifer
- " 2, Alenakifer

3. Eruptiver.

- Dabas og proterodas
- Glauconegranitporfyre
- Yngre rhyolitporfyre, yngre Kommandobakken
- Lindøil
- Havneporfyre
- Osloporfyre

4. Grundfjeld.

- Gneis
- Spalteforbudsning
- Faldlinjeforbudsning
- Skarvingsmærker
- Rinningsbeveite

Profil fra byggestaden af Høybergveien og østover





Vognmannsgata, Vaterland

Storgata

Youngstorget (Nytorget)

Pilestredet Hammersborg

Tordenskjoldsgate

St. Olavs plass nr. 2

Filosofigangen, forlengelse av Universitetsgaten i Vika

Stortingsgaten 20, Tivoli (1890–1936)

Musikkpaviljongen "Paddehatten" (1880–1913)

Tullinløkka

Circus (1890–1930)

Fritzners paviljong, Studentertunden (1864–1899)

Harald Hals konsertlokale

Den geografiske oppmåling

Oslens kikkertobservatorium på Abelhaugen (1884–1906)

## Ouverture

I to dokumenter fra samme år kommer strukturen som danner ramme for de følgende fortolkningene av provisoriske bygninger i Kristianias skålformede terreng for dagen som både geologisk tid og øyeblikksfornemmelse. Det ene dokumentet var en kartfesting av byens geologiske undergrunnslandskap, nedtegnet i 1890 for å danne grunnlag for videre utbygging av hovedstaden (fig. o.1.) Daværende geologistudent Knut Olai Bjørlykke kartla forstenede spor etter prekambriske foldinger, kaledonske forkastninger, isens skuringer og marine havbunnsavleiringer der Loelven, Akerselven og Bislettbekken hadde funnet sine leier, og tegnet den geologiske grunnen for en by i intens transformasjon.<sup>1</sup> Dette landskapet og dets urbane forvandling ble samtidig fanget gjennom sanseapparatet til et en navnløs kar, i kraft av ”selsomme nervevirksomheter, blodets hvisken, benpipenes bønn, hele det ubevisste sjeleliv”.<sup>2</sup> Samme år som Bjørlykke tok sine instrumenter ut av Norges Geologiske Oppmålings lokaler utkom Knut Hamsuns roman *Sult*. Her legger hungeren protagonistens sanseapparat vidåpent for de samme omgivelsene.

1 Knut Olai Bjørlykke, “Geologisk kart over Kristiania By,” tillegg til *Geologisk kart med beskrivelse over Kristiania by* (Kristiania: H. Aschehoug & Co/Norges geologiske undersøkelse, 1898). Undersøkelsen ble publisert til Landsutstillingen i Bergen i 1898. Knut Olai Bjørlykkes kart, gjengitt her på side to og tre er blitt stående som den mest nøyaktige geologiske registreringer av grunnforholdene i hovedstaden. Takk til professor Tom Andersen ved Universitetet i Oslo som har delt en høyoppløselig scan av kartet med meg og bistått med en forståelse av dets kartografiske informasjoner og historiske betydninger.

2 Knut Hamsun, ”Fra det ubeviste Sjeleliv,” *Samtiden* (1890). *Sult* ble utgitt i København på Philipsens Forlag i 1890 og i Kristiania på Cammermeyers Forlag året etter. Jeg siterer fra Knut Hamsun, *Sult* (Oslo: Nationaltrykkeriet & Forlagsbinderiet, 1971). Sidetall anmerkes rett i teksten.

Navnløsheten gjør ham tilsynelatende anonym, men gjennom hans desperate bevegelser i Kristiania avdekkes den norske hovedstadens landsbypreg og tiltagende urbanisering.

Leseren får sjelden byens konkrete arkitektur beskrevet. Det finnes unntak, som når vandreren får det for seg ("min Hjerne plutselig virker i en høyst mærkelig Retning") at markedsbodene på Youngstorget var en skjensel for byen ("fy – ned med Skrammelet") (151).<sup>3</sup> Hikstende av latter og gråt – "det ikke var meget Liv igjen i mig" – fornøyer han seg med å forflytte nett-opp Den Geografiske Oppmåling – "denne vakre Bygning som altid hadde tiltalt mig så meget hver Gang jeg hadde passeret den" – til Youngstorget fra terrenget nedenfor slottet for sitt indre blikk. Når bygninger ellers nevnes angir de konkrete punkter for hvor han streifer og stanser.

I romanen trer byen fram som romlige drag. Uavhengig av den hallusinatoriske beretningens dokumentariske gehalt, former bygninger, steder og gater måtene tanken tar retning og hvor han tar veien.<sup>4</sup> Disse romlighetene blir synlige som landskap når protagonisten hengir seg til innskytelser, tankesprang, avledninger eller assosiasjoner. Tankesprangene antyder høyder, avstander og forbindelser i terreng og gateløp: "Solen skinnit allerede varmt, Klokken var ti og Trafiken paa Youngstorvet var i fuld Bevægelse. Hvor skulde jeg ta Veien,» spør han seg selv: «det var meget Sol og meget lys omkring mig; Himlen strømmet som et fint Hav henover Lierfjældene . . . Jeg var uten at vite det paa Veien hjem." (80) For leseren trer et historisk terreng fram, som i Bjørlykkes kart forklares som skiftninger i berggrunnen. I romanen settes de i forbindelse med protagonistens psykiske og sosiale sammenbrudd.

Som i *Sult* er bebyggelsen bare antydningvis lesbar i Bjørlykkes kart. Planen Bjørlykke brukte som underlag for bergartsregistreringen, skimtes gjennom de fargelagte flatene. Som i romanen legger kartet også hele terrenget for dagen der enkeltbygninger, snarere enn gate- og bebyggelsesstruk-

3 Markedsbodene på Youngstorget var tegnet av arkitekten Jacob Wilhelm Nordan, og ble revet i 1930-årene da Folketeaterbygningen, tegnet av Fritz Jordan, ble oppført.

4 Litteraturen om byens betydning i romanen er stor og favner vidt. Einar Eggen finner protagonistens angivelser av tid og sted insisterende, og paradoksal til hans forvirrede sinnstilstand. Han trekker derfor romanens dokumentariske, historiske korrekthet i tvil, og ser heller byen som et drømmerisk landskap som protagonisten ikke finner tilknytning til (særlig studert imot personene han møter). Einar Eggen, "Mennesket og tingene. Hamsuns *Sult* og den Nye Roman," i *Søkelys på Knut Hamsuns 90-årsdiktning* (Oslo: Universitetsforlaget, 1979). Tone Selboe betoner forskjellen mellom stedet, som virkelighet, og som *scenisk* sted der han opptrer for leseren som et "Drømme- eller fantasirom". Tone Selboe, "Byens betydning i *Sult*," 144. Dette skaper avstand: "the novel contains topographical as well as a temporal specificity. But whereas Hamsun's geographical renderings are precise and easy to follow on a map or by foot, the protagonist's perception of these places is often twisted, odd and dream-like. (...)" Se også Katarzyna Tunkiel, "Om å vandre i Kristiania og Oslo. Byen i Knut Hamsuns 'Sult' (1890) og Jan Kjørstads 'Rand' (1990)," *Katedra Skandynawistyki UAM* (2010)..

turer gir orienteringspunkter. Offentlige bygninger markert i svart, stedfester punkter i byen grafisk. Grafikkens tydeligste strukturer er sjiktene av skifer fra Akershusneset og vestover, grunnfjellet på Ekeberg i øst, dyprennene fylt av yngre og eldre leire langs Loelven og Bislettbekken og feltet av sand og sandblandet leire langs breddene av Akerselva. Akerselva danner en tydelig sandbanke ut i Bjørvika. Gulfargen lar oss skimte jernbanesporene. Linjene av skinnegangene stråler ut mot elven og over sporene av middelalderbyen i Bjørvika. At jernbaneanlegget struktureres av elve- og havavleiringene danner ett av planunderlagets mest iøynefallende grafikk. Men også plasseringen av andre bygningskomplekser forklares av kartets berggrunn, enten som fast grunn som stikker opp av leiren, eller komplekser plassert på leiregrunnen underordnet høydene. Renaissancekvartalene ligger på Akershusneset mellom Akerselven og Bislettbekkens dyprenner, i den slake skråningen ned mot Bjørvika. Middelalderfestningen Akershus ligger plassert på fjellgrunnen av grunnfjell og Osloporfyr som stikker opp mellom dyprennene. Heinrich Ernst Schirmers Botsfengsel fra 1851 på Åkeberggløkka, barokkanlegget Botanisk hage på Tøyen og arbeiderstrøkene Enerhaugen og Kampen ligger på berggrunnshøyder i øst (Kampen kirke er underordnet retningen på bergartene i grunnen, snarere enn himmelretningene).

Vest for Akershusneset ligger Tivolis bygninger på Klengenberget, med det nye Circus som åpnet samme år som Bjørlykke begynte sine registreringer. Hans Ditlev F. von Linstows Slott (1848) på Bellevuehøyden og hele den gamle allmenningen Bymarken ligger på høyder av blandinger av ampyxkalk og ogygiaskifer og chasmopskalk og skifergrunn. Christian Heinrich Groschs bygning for Den geologiske oppmåling (1833), der Bjørlykke selv studerte da han laget kartet, er plassert ved i Bellevuehøydens berggrunnskant. Emil Langlets Stortingsbygning (1862) er plassert ved renessansebyens gamle grense langs kanten av Akershusnesets høydedrag. På den andre siden av denne danner Groschs basarhaller fra 1848 en tydelig formasjon i terrenget. Basarhallene kranser inn Vår Frues kirke og grenser samtidig av renessansekvartalene rundt kanten av alunskifergrunnen som hever terrenget over sandleiren ved Vaterland og Jernbanen.

I teksten som fulgte kartet i 1898, forklarer Bjørlykke hvordan de geologiske formasjonene var kommet i dagen eller dekket til av havet og isens skuringer. Etter isens tilbaketrekninger ble høydene vasket av havet så de ligger åpent i dagen mot sør. Mot nord ble sprekkene fylt med muslingsleire. Akerselven og bekkene avsatte sandleire fra morenen som avgrenser Maridalen bak byens åsrygg. På denne leiregrunnen, midt på dyprennen som følger Bislettbekkens leie mellom Akershusneset og Slottsparkens høydedrag, er en rekke andre nyere anlegg plassert. Blant dem Universitetet (Grosch, 1853), det nye Rigshospitalet (H. E. Schirmer, 1883) opp til Bislet Teglverk.

I *Sult* følger leseren protagonistens vandringer over dette terrenget, og hans økende forkommenhet i skiftet fra tidlig høst til vinter. Romanens åpningsscene finner sted i et kvistværrelse på Hammersborg (adressen oppgis først på side 143, da hovedpersonen passerer et butikkskilt og minnes en annonse for samme forretning på en av avissidene det iskalde rommet hans var isolert med).<sup>5</sup> Handlingen ender på Vaterland ved jernbaneområdet, før hovedpersonen til slutt forlater byen ut fjorden. Byens topografi kommenteres



Fig. o.2. Abelhaugen, med Olsens kikkertobservatorium. Foto: Knut Olai Bjørlykke, ca. 1890. Oslo Museum.

metaforisk gjennom romanen.<sup>6</sup> ”Hvor det hadde gaat jævnt og regelmæssig nedover med mig hele Tiden!,” utbryter han vendt mot utsikten fra sitt kvistværrelse før han går ut og ned i byen ved handlingens begynnelse. (9) Når vinterkulden har tvunget ham innendørs og hans vandring er stagnert, må han leve på almisser fra en prostituert vertinne på Vaterland: ”Nei nei nei, det blev aldrig Ende på min Nedværdligelse! (...) jeg sank, sank paa alle Kanter, hvor

5 For forekomster og virkninger av aviser og reklame i romanen, se Mark Sandberg, ”Writing on the Wall: The Language of Advertising in Knut Hamsun’s *Sult*,” i *Scandinavian Studies* 3 71 (fall 1999): 265–92.

6 For en belysning av romanens topografi i forhold til hjemløshet og bytilknytning, se Tone Selboe ”Hungry and Alone: The topography of Everyday life in Knut Hamsun and August Strindberg,” i *Literature and the Peripheral City*, red. Lieven Ameel et al. (Palgrave: Macmillan, 2015).

jeg vendte meg hen, sank tilknæs, tank til livs, dukket mig under i Vanære og kom aldrig op igjen.” (205)

Blikket som ser og kroppen som erfarer Kristiania i *Sult*, speiler byens terreng i konkret, historisk forvandling.<sup>7</sup> Gjennom overdrivelser, hallusinasjoner og tankesprang kommer et terreng til syne som mens Hamsun skrev var i ferd med å veves inn i ny bebyggelse. Utjevningene av terrenget skjedde i forbindelse med 1890-årenes bygge-boom. De forgangne landskapsformene



Fig. o.3. Abelhaugen. Foto: Knut Olai Bjørlykke, ca. 1935-40. Oslo Museum.

er synlige i *Sult*. Nedstigningen fra Hammersborghøyden til Storgaten tegnes gjennom kontraster: ”Der hvor jeg stod hadde jeg Udsigt til en Klædessnor og en aapen Mark”. Like etter befinner han seg i den tette, larmende Storgata nedenfor.<sup>8</sup> Hammersborg som høydedrag ble først utvisket med Erling Viksjøs regjeringskvartal fra 1950-årene da det ble lagt lokk over søkket nedenfor. Tidligere ble høyden kalt Kristianias «Akropolis» på toppen av byens sentrale rygg. Hammersborg reflekterte også byens sosial lagdeling med

<sup>7</sup> Knut Hamsun skrev *Sult* mellom to opphold i Kristiania i 1881 og 1889. I mellomtiden befant han seg blant annet i Chicago og København. For mulige biografiske sammenhenger mellom Hamsun og *Sult*, se eksempelvis Lars Frode Larsen, *Den unge Hamsun, 1859–1888* (Oslo: Schibsted, 1998); Peter Sjølyst-Jackson, ”Kristiania, that strange city: Location and Dislocation in Knut Hamsunds Hunger, i Joan Fitzpatrick, *The Idea of the City: Early-Modern, Modern and Post-Modern Locations and Communities* (Newcastle: Cambridge Scholars, 2009), 45.

<sup>8</sup> For studier av åpningens tematiske kompleksitet, se Atle Kittang, *Luft, vind, ingenting: Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet* (Oslo: Gyldendal, 1984).

utleie av rom i de høytliggende bygårdenes øverste etasjer.<sup>9</sup> I vandringene mellom Slottet og renessansebyens kvartaler, et byrom som er like sentralt i det nye Kristiania som i romanen, forenes en ustabil subjektivitet med et helt spesifikt byrom. Forbindelser over terrenget, men også de geologiske forholdene i grunnen, og retningen den legger an på tvers av promenaden, er merkelig i romanen og framkommer som tydelig struktur i Bjørlykkes kart.

Vandringen i romanens første scener der anti-helten er på vei mot Slottsparken over byens nylig drenerte sumpmark for å skrive, begynner langs to av Kristianas viktigste historiske veifar. Fra kvistværelset på Hammersborg stryker han langs en ”støiende Færdsel” av trikker, butikker og folk. «Følelsen av den lyse Likegladhet, hadde bemægtiget sig mig” og ”oplivet mig straks.” (10) Opplysningen om trikkeferdsel viser at denne scenen finner sted i Storgata, der hestetrikker ble anlagt opp mot Ringnes Bryggeri på Grünerløkka i 1878.<sup>10</sup>

Retningen, og stemningen, skifter straks han entrer den indre byen. Overveldet av kvalme og med tanke om å pantsette sin vest for et måltid tar han i stedet veien langs Pilestredet. Mens Storgata til Nybroen over Akerselven var byens hovedinngangsåre fra øst før byekspansjonene i de første tiårene av 1800-tallet, var Pilestredet en viktig ferdselsåre ut av byen mot nordvest, til vertshuset Bi-saa-lidt (Bislet) ved krysset til middelalderveien mellom Gamle Aker kirke og Frogner.<sup>11</sup> Dette stredet er kjent tilbake til 1600-tallet under navnet Rakkerstredet, etter Bislettbekkens økenavn Rakkerbekken da rakkeren – renessansebyens renovasjonsarbeider – brukte bekken som uttømme. Stredet fulgte dyprennen, slik det fremkommer tydelig av Bjørlykkes kart. Fuktelskende piletrær vokste langs det på bekkebreddene. I Sult går protagonisten langs Pilestredet til pantelånerens ukjente adresse, og tar derfra veien til Slottsparken over Universitetsgaten, der bekken var lagt i kulvert. Vandringsruten følger sporene av historiske veifar og langs bekken, slik den også rammet inn og skar over det nedre platået mellom Kvadraturen og Bellevuehøyden.

På benken på Abelhaugen i Slottsparken forsøker han å samle tankene om det lille arbeidet han håper å få på trykk i Morgenbladet for å tjene en skilling til et måltid mat. Inntrykkene fra vandringen opp Karl Johan til Slottsparken forstyrrer tankene. Han utbryter i selvforakt: ”Jeg kunde ikke sætte mig paa en Bænk for mig selv eller røre min Fot noget Sted hen uten at bli overfalt av smaa og betydningsløse Tilfældigheder, jammerlige Bagatel-

9 Lars Roede, ”Christiania 1814, Provinsbyen som blir hovedstad,” *Tobias* 23, no. 1 (2014): 24–35.

10 Videre utvidelse av trikkelinjene i Kristiania skjedde først etter at *Sult* ble utgitt i 1899. Are Tvedt, *Oslo Byleksikon* (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2000), 442–44.

11 *Ibid.*, 63.

ler som trængte ind i mine Forestillinger og spredte mine Kræfter for alle Vinde.” (22) Da når tonene fra en klarinett ham i det midlertidige eksilet i parken. Den daglige konserten i musikkpaviljongen Paddehatten rett nedenfor samlet Kristianias borgerskap til underholdning og promenering. Atmosfære, høydeforskjell og bylarm gir gjenkjennelse for et blikk i vandring over egen kropp.

Tonen ”bæres av Vinden op til mig fra Studenterlunden” (24) og



Fig. o.4. “Karl Johansgate med Universitetet og Studenterlunden, Fritznors paviljong til høyre.” Foto: Ole Tobias Olsen, 1863. Arbeiderbevegelsens arkiv og bibliotek.

avbryter hans indre monolog. Tonen tidfester byens rutiner og rytme. ”Klokken var altså over to.” Musikken resonerer i hans overfølsomme psyke: ”I dette øieblik er mit Hode saa klart at jeg kan tænke de fineste Tanker uten at trættes.” (25) Øynene løper nedover kroppen – ”mit Bryst og mine Ben” – til skoene. Fotens pulserende bevegelser er satt i sving av hans eget blodomløp. Synet av skoen forekommer ham som å få ”en løsreven Part av mig tilbake,” eller å møte en fremmed eller en fjern bekjent. Følelsen av gjenkjennelse overvelder ham. ”Taarene kommer mig i Øinene.” Slik tonen fra parken hadde gitt tankene ”et nyt Støt”, opplever han skoen som en ”sagte susende Tone imot mig.” I dette febrile dramaet antydes også terrenget fra den gang Slottparken, Studenterlunden og Tivoli-hagen nedenfor var en mer sammenhengende lund, før deler av Abelhaugen i 1896 ble sprengt bort for å rette ut Drammensveiens kurvatur, vegetasjonen i Studenterlunden ble tatt ned, Nationalteateret ble bygget (1899) og Tivoli revet (1936).

Galskapen blir til et hypernærvær: ”Intet undgik min Opmærksom-



het, jeg var klar og aandsnærværende, alle Ting strømmet ind paa mig med en skinnende Tydelighet som om det pludselig var blit et stærkt Lys omkring mig.” (18) Sansene er vekket for byen. Selv kjenner han seg som ”et Bytte for usynlige Indflydelser.” Han blir vår en hund med sølvhalsbånd som løper “tværs over Gaden, henimot Lunden og ned til Tivoli.” (18) Et øyeblikk følger han hunden med blikket gjennom Studenterlunden, den gang en tett skog av trær og syriner. Avsporingen tegner en romlig dragning på tvers av



Fig. o.5. “Udsigt fra Slotsplanen.” Foto: Axel Lindahl, ca. 1885. Oslo Museum.

promenadens monumentale akse, mot Tivolihagen nedenfor. Romanen tegner også denne retningen ved de gjentatte vandringene langs Universitetsgaten til St. Olavs plass nummer 2, der hans begjærsubjekt Ylajali bor og hvorfra man kunne se til Tivoli over promenaden gjennom Studenterlunden. Inn i lunden, eller til Tivoli midt i det regulerte prostitusjonsområdet i Pipervika (en regulering som er foreviget i Christian Kroghs roman *Albertine* (1886), og i maleriet *Albertine i politilegens venteværelse* (1885–87) går han ikke. Oppmerksomheten henledes likevel mot Pipervika og Tivoli, som assosiasjoner, referanser og blikk.

Slik blir promenadens utvidelse fra Egertorget til Slottsparken tydelig. Ved ”den første Løve” ved Stortinget – som åpner sikten diagonalt mot forlystelsesstedet – får han innskyttelsen om å oppsøke en venn han reddet fra en ørefik på Tivoli. (46) Vennen tar ham ikke imot (han har ”en liten pike på besøk”). Han befinner seg dermed avvist og forkommen i Tordenskioldsgate, gaten som ble anlagt med kulvert over Bislettbekkens siste strekk før utløpet i Pipervika da den i 1860-årene ble bygget inn som kloakk, og bestemmer seg for å tilbringe natten ute. Nå utbryter han, vår for bekkens under gatedekket:

”Naar bare ikke Marken hadde været saa fugtig!” (47) Her anes gjenfyllingen av terrenget omkring Klingenberg.

I annen en scene, blir byrommets atmosfæriske gjennomsiktighet skildret i natten; i hva han og Ylajali, assosierer, og i strevet etter å forestille seg for hverandre. Gaten er tom, himmelen klar, det har sluttet å snø. De to går langs promenaden mot krysset til Universitetsgaten. Hun ser på ham, og han svarer med en avledningsmanøver han straks skal angre: “Har De sett



Fig. o.6. “Det Kongelige Slot fra Stortingsbygningen.” Foto: Axel Lindahl, 1870–80. Oslo Museum.

Menageriet paa Tivoli?” ”Nei, svarer hun. Er det noget at se?” Han frykter straks at hun skulle fristes dit, ”Ind i alt det Lys, sammen med saa mange Mennesker!” Der, blant de utstilte dyrene, ville hans ”magre Ansikt,” komme til syne.” Opprømt istemmer han: ”Hvad kunde man vel vente av et saadant lide Menageri?” Tivoli i den lille byen er et sted som avslører, ikke dekker til. Heller enn de kuede dyrene i forlystelsesparken; denne urbane feiringen av temmet natur (”disse Dyr vet at man staar og ser paa dem; de føler de hundrede nysgjærrige Blikke og paavikes av dem”), var det vel ”Dyret i al sin sære Forfærdelighet og sære Vildhet som det var noget ved.” Tivoli fremstilles som forestilt verden imot naturens sansbare, reelle fare, lydmalende beskrevet for Ylajali: ”De lydlose, listende Skridt i Nattens Mulm og Mørke, Skogens Sus og Uhygge, Skrikene fra en forbifarende Fugl, Vinden, Blodlukten, Bulderet oppe i Rummet, kortsagt Vilddyrrikets Aand over Vilddyret.” (130) Ordene faller i romanen akkurat der de gjenblivende viltvoksende piletrærne langs bekken snart skulle felles som ledd i Studenterlundens parkmessige forskjønnelse.

Det var slike anledninger til lek, jakt og hemmelighetsfulle møter

under trærne langs bekken maleren Christian Krogh sørget over i en nekrolog i *Verdens Gang* da det siste piletreet ble hugget i 1896.<sup>12</sup> Piletreet var det siste minnet om den gang Studenterlunden ikke ennå eksisterte: ”Paa dens Plads laa en Sump eller liden Dam.” Piletreet, som fikk overleve oppfyllinger av terrenget og byggingen av universitetet ”paa Flaader og Pæler”, fikk etter hvert selskap av en ”Mængde Trær” som ”vokste udmerket i den fugtige Jordbund og blev høie og skyggefulde.” Den gang trakk man til Studenter-



Fig. o.7. Studenterlunden med piletreet i hjørnet av lunden. Foto: ukjent, ca. 1880. Oslo Museum.

lunden for å nyte de ”fine stærkt krummede og krogede Greners afvekslende og dog harmoniske Linjer i Modsætning til de øvrige [parker] lidt borgerlige Ensformighed.” For ”Reformatorer” var lunden og Piletreet på hjørnet av ”mylderet og Dunkelheden dernede i Lunden”, en ”Torn i Øjet ved sine barokke, bohemiske Linjer”. Planen om å anlegge ”engelsk Græsplæn” og ”snirkulende gange” ble ”gjennomført i al sin Kjedsommerlighed”.

Hamsun angir presist sumpgrunnen, som flyter mellom knausene i Bjørlykkes kart. Sumpen som i byen tidligere markerte randsonen mellom by og omland, knyttes i romanen til temmet borgerskapskultur og utøylet elskov.<sup>13</sup> Undergrunnen dukker opp i natten. Han går alene ned Slottsbakken til Karl Johans gate. I mørket er det mennesker overalt. Klokken er elleve. ”Den store Stund var indtraadt, Parringstiden.” (115) Beskrivelsen kontraste-

<sup>12</sup> Christian Krogh, ”Piletreet i Studenterlunden. Nekrolog,” *Verdens Gang*, 24. oktober, 1896, 1.

<sup>13</sup> Se også Kari Telste, ”Karl Johans Gate Anno 1900. Kjønn, rom og moralske grenser.” *Tidsskrift for Samfunnsforskning* 43, no. 3 (2002): 361–80.

rer promenadetiden da det ble konsertert i lunden, i dagslys beskrevet som en ballsal, der menneskene ”let og lystig vugget (...) sine lyse Hoder og svinget sig gjennom Livet.” (21) Det er et gateliv han også føler seg fremmed i, og han tvinger seg umerket forbi ”nogen Bekjente som hadde indtat et Hjørne ved Universitetet for at beskue de Forbigaaende” for å falle i egne tanker i Slottsparken. Om natten var tiden ”den hemmelige Færdsel foreaar og de glade Æventyr begynder.” Han kjenner seg angrepet av ”Den Lidenskap som



Fig. o.8. Bislettbekken i Pipervika og Tordenskioldsgate. Foto: Ukjent, ca. 1896. Norsk Teknisk Museum.

dirrer i hver av de Forbigaaendes Bevægelser, selve Gaslykternes dunkle Lys, den stille, svangre Nat,” luften som ”er fylt av Hvisken, Omfavnelser, skjælvende Tilstaaelser, halvt uttalte Ord, smaa Hvin;” (115) ”Raslende Pige-skjørtter, (...) sandselig Latter, bølgende Bryster, heftige pæsende Aandedrag.” Byens trapperom, portrom, paviljonger, benker, busker og trekroner blir et hele, en tett atmosfære som ”fyller Luften” og omvandler gaten til ”en Sump, hvorfra hede Dunster steg op.”

I denne avhandlingen undersøker jeg vandringer i og omkring temporære bygninger på denne sumpmarken, langs aksene som kommer til syne i Bjørlykkes undergrunnsregistreringer og Hamsuns sjel livsberetning via en utsultet fysikk. Slik romanen avdekker forbindelser over terrenget, knyttet disse provisoriene fra 1880- til 1920-tallet steder sammen i et landskapsrom på tvers av den urbaniserte randsonen, der Bislettbekken etter hvert var begravet i den urbaniserte byggegrunn, som kloakk, men besto, slik det avdekkes i *Sult* som romlig drag og lunder i terrenget.

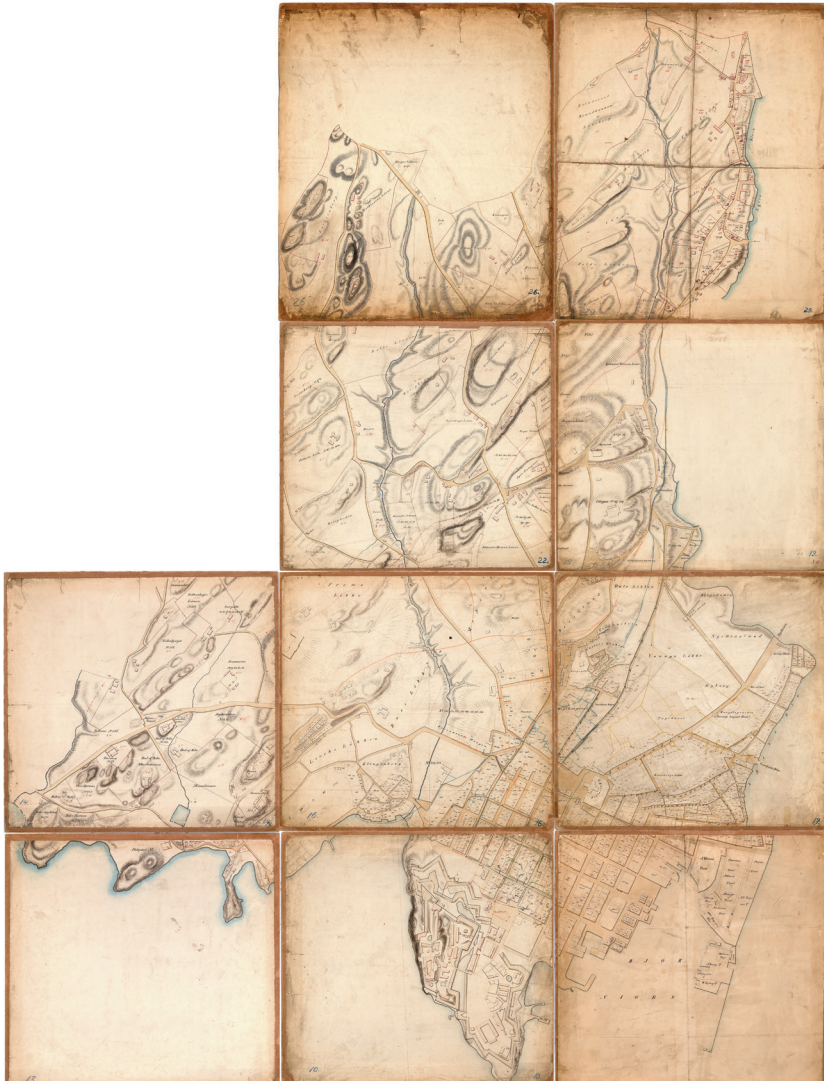


Fig. i.1. "Kart over Christiania." Christian Heinrich Grosch, 1834. Oslo Byarkiv.



Fig. i.1. "Kart over Christiania." Christian Heinrich Grosch, 1834. Oslo Byarkiv. Blad 16.



Fig. i.2. “Karl Johans gate ved Universitetet og Studenterlunden.” Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1880–90. Oslo Museum.

## Innledning

“Underlige barn av sin tid!” utbryter statens boligdirektør Harald Hals i 1928 når han ankommer Tullinløkka mot slutten av en imaginær vandring. Han har tatt St. Hallvards lesere gjennom hovedstadens byrom i planlagte, forkastede og forjettede plankonsepter, og ikke minst Linstows forslag til en forbindelse mellom slottet og byen fra 1838.<sup>1</sup> Hals synes å ha entret selve manifestasjonen av Linstows verst tenkelige scenario, som han siterer gjentatte ganger: ”Enhver tager kun Hensyn til den ham nærmestliggende Interesse. Den første Bygning placers saaledes – – – uden Hensyn til om derved Tusindfold Hindringer og Vanskeligheder opdynges for alle dem, som skulle følge efter, – – – og saaledes bliver omsider det Hele lige ubequem for dem alle, og der opstaaer et Virvar, som desværre koster større Summer at frembringe.”<sup>2</sup> Hals panorerer det hans samtid oppfattet som historistisk stilforvirring.: «Utstilling av en tid uten bevisst mål og uten den minste tilstrebelse til sammenheng. Det vil være vanskelig å bringe enhet i denne.» Tilbake ved tegnebordet ser han for seg en mulig løsning for en urealisert helhet. Perpendikulært til Linstows hovedforbindelse, paradegaten Karl Johan, langs draget Bislettbekken en gang rant ned til Pipervika, maner Hals frem serier av rom fra Studenterlunden til Tullinløkka, forbundet av et menneskehav:

Tradisjonen har gjort Tullinløkken til vår folkelige møteplass, flaggtogenes, demonstrasjonenes, folketalernes. La den forbli det! Forum Populi. La oss utforme den med dette for øie: Midt på sydsiden torvet rostrum, bygget i sten og av en sådan utforming, at den virker som et monument. Plassens midtparti senket, sidene

1 Harald Hals, ”Byens hjerte,” *St. Hallvard* 6, no. 1 (1928): 25. Artikkelen var del av Hals arbeide med en generalplan for Oslo, publisert året etter. Se: Jonny Aspen, «Byplanlegging som representasjon – en analyse av Harald Hals’ generalplan for Oslo av 1929», (PhD avhandling, Arkitektur- og Designhøgskolen i Oslo, 2003).

2 Linstow, *Forslag angaaende en Forbindelse mellem Kongeboligen og Christiania Bye* (Christiania: Johan Dahl, 1838), 5.



amfiteatralsk stigende i brede lave avsatser. Byens ceremoniplass!  
Plassen skal stå sort af folk, hode ved hode. Og over de amfiteatralsk  
stigende rekker la de røde dukene vaie og flaggene smelle!

I denne forestillingen om Tullinløkka som seremoniplass, blir et århundres ufullendte planer og bygging i draget over dyprennen, til et helhetlig byrom fylt av mennesker. Amfiteatralsk stigende bygninger speiler det omkringliggende landskapet og det fragmenterte forbindes i øyeblikksopplevelsen.

Denne kritikken av hovedstadens nye kvartaler som fragmentert og ufullendt er tidstypisk. Også da skulpturmuseet var under planlegging i 1870-årene kom arkitektene Schirmer med det som skulle vise seg som en profetisk advarsel til byggekomiteen. De mente å kunne forutse at den videre utviklingen bak universitetet ville bli preget av en forkastelig, ”vilkaarlig og tilfældig Sammenkobling af offentlige Bygninger”.<sup>3</sup> Innsikten bygget på en analyse av Tullinløkkas grunnforhold, en sumpvåt leiremark som skyldtes Bislettbekken. Den våte grunnen hullet langs bekkedraget både på tvers og i lengderetningen, og var ikke et godt utgangspunkt for en samlet utbyggelse. Samme sted dannet portaler, paviljonger, scenebygninger og utstillingsrom av tekstiler, murverk, is, planker og lys flyktige sammenhenger i fragmenterte og uløste byrom. Det er denne provisoriske arkitekturen og opplevelsen av den i konstallasjonen mellom det bestandige (geologien) og det flyktige (som dukene og flaggene i Hals’ Oslo anno 1928) som er denne avhandlingens gjenstand.

## BISLETTBEKKEN SOM FORTOLKINGSRAMME

Bislettbekken er avhandlingens åsted og geografiske ramme for fortolkningen av Kristianias urbanitet da byens utvikling virkelig satte fart omkring 1900. En sentral problemstilling er hvordan Bislettbekkens topografi var strukturerende for dette områdets omdanning fra randsone til by. Fram til 1860-årene bløtte bekken opp den marine leiren i grunnen der sammenhengen mellom Slottet og Kvadraturen var under etablering. Dette forholdet var et fordyrende og kompliserende problem, og gjorde kvartalsutbyggingen fragmentert. Den grunne bekkeravinen var også et svunnet landskap, som ble husket lenge etter at bekken ble lagt i kulvert som kloakk. Det er altså som grunnforhold, rom-

3 Schirmers analyse er referert i møtereferat datert 13. juni 1874, ”Udskrift af Protocollen for Bygningskommissionen for opførelse af Skulpturmuseet.” “Tullinløkken, Skulpturmuseet,” Finansdepartementet Administrasjonskontoret E og F (og W), Riksarkivet.



Fig. i.3. "Forslag til regulering av Universitetsplassene og Tullinløkken med omgivelser." Fra Hals, 1928, 15. Faksimile.

lig drag i terrenget og måten det forgagne landskapet veves inn i og virker på en moderne by under utvikling, som er hovedelementet i mitt studium. Jeg er også opptatt av om denne omdanningen førte til forestillinger om romlige helheter og arkitektur gjennom provisoriske bygninger og utsmykninger. Snarere enn som markør på modernisering og industrialisering, er det en diffus urbanitet jeg søker å avdekke gjennom studiene av temporære intervensjoner i byen, der en modernitet kan spores i flyktige og fantastiske, men høyst reelle øyeblikkerfaringer.

Da Universitetsbygningene var ferdigstilt i 1854 var komplekset omgitt av skog og sletter. Bekken skar gjennom landskapet og gjorde området ulendt og myrlendt. Den entret havnen i Pipervika over Grünings løkke ved forlystelsesstedet Klingenberg. Fra Bislett rant den i stryk ned Oberst Vosgraffs løkke ved Pilestredet.<sup>4</sup> I området mellom rant den over den gamle Ruseløkken, som innlemmet større deler av Bellevuehøyden i vest og var avgrenset mot Grünings løkke i øst. Sletten nedenfor denne høydens «skiferberg» var et ”uryddigt, leret Terræn, hvor Bisletbækken med sine Tilsig fra forskjellige Kanter skar seg ned i Jordsmonnet og dannede dybe Grøfter og Vanddamme.”<sup>5</sup> Langs kanten av åsen som bekken samlet overvannet fra, løp altså Pilestredet, det eldste veifaret fra Gensen i Kvadraturen mot nordvest, parallelt med bekken, og fikk navnet etter de mange piletrærne som vokste langs den og nedover langs bekken.<sup>6</sup> Eventyr og minnelitteratur gjengir erindringer om et stykke villmark tett opp til byen som fristet til utflukter. Her gikk byens borgere på bekkasinjakt. Det skal ha vært her Jørgen Moe på 1830-tallet jaktet fugler i sivet langs bekken og skjøt myrsnipene han senere skrev om i samlingen av norske folkeeventyr.<sup>7</sup>

På denne sumpmarken var kulturmonumenter som ”medierte mellom kongemakt, demokrati og vitenskap» tenkt å møblere dalen mellom Slottet på Bellevuehøyden og rennesansebyen, og programmere området etter en danneborsborgerskapelig visjon.<sup>8</sup> Universitetshagen var ved midten av 1800-tallet et reservoar av arkeologiske og antikvariske gjenstander som dannet grunnlag

4 Oberst Vosgraffs (tidligere Thurmanns) løkke strakk seg til det punktet bekken krysset Rakkerstredet/Pilestredet. Oberst Vosgraff skal ha sett seg ut løkken på spasertur langs gaten i 1819 og fant at broen over bekken var et passende sted å vende om tilbake til byen. Dermed fikk løkken økenavnet «Vendom løkke».

5 Alf Collett, *Gamle Christiania-Billeder. Ny Udgave* (Christiania: J. W. Cappelens forlag, 1893), 368.

6 NN, ”Fra Tyveaarene. Byliv og Folk i Byen,” *Morgenbladet*, 21. september, 1902, 1.

7 Else Boye, ”En gammel løkke blirbefolket,” i *Sehsteds plass, bokens plass*, red. Stephan Tschudi-Madsen (Oslo: Aschehoug, 1997), 26.

8 Diskusjonene om denne møbleringen kommer eksempelvis til syne i plasseringen av skulpturmuseet i Kristiania. Heinrich Ernst Schirmers planer for museet i Studenterlunden og H. E. og Adolf Schirmers Skulpturmuseum på Tullinløkka er omhandlet i Mari Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer: Kosmopolittenes arkitekt* (Oslo: Pax, 2014), 192–200.

for nye forståelser av nasjonens historie: vikingskip, mynter, stavkirkeportaler. Å huse objektene i kvartalet bakenfor i ett sammenhengende kompleks – et ”Nationalmuseum” – var, i følge professor i kunsthistorie Lorentz Dietrichson, et ”Tidens Krav” og statens ”haarde Pligt og Rettighed”.<sup>9</sup>

Samtidig med anleggelsen av nye kvartaler omkring universitetet, ble reminisenser av sporene av løkkevegetasjon, skrenter og sletter likevel beholdt. Grunnforholdene, var stadig utslagsgivende argumenter mot utbygging. Debatten omkring et hus for vikingskipene på Tullinløkka er illustrerende for en forsinkning av utbyggingen, mens de nyekskaverte skipene sto plassert bak universitetet i midlertidige skur. Holger Sinding-Larsens forslag til hus for vikingskipene ble trenert av to stemmer i kollegiet, fordi de var imot ”at indskrænke den aapne plads paa Tullinløkken [og vilde] beholde Tullinløkken som lekeplads for ungdommen”.<sup>10</sup> Men begrunnelsen var også økonomisk motivert. En representant fra Stortingets talerstol innrømmet at det var allment kjent at en utbygging over dyprennen innebar å begrave «mellom 1/3 og 1/4 av byggesummen under jorden”.<sup>11</sup> Påstanden var nok tuftet på erfaringen fra Historisk museum på Tullinløkka, der arkitekt Henrik Bull hadde lagt museumsbygningen på en flåte pæleverk. Han beskrev det slik i en forelesning etter åpningen i 1904:

Bygningen er fundamentert på 10m lange pæle hvoraf ingen rækker til fast bund. I alt er der nedrammet ca. 2500 stykker. Lermassen mellom pælehovederne er udgravet til ca. 30cm under de renskårne pælehoveder. Mellom pælene påfyldes kult ca. 20cm tykkelse. Kulden blev slået sammen med slægge hvorefter der blev påfyldt et lag med sand. Sanden blev spylet omhyggelig ned i kulden og stampet jevn.

9 Lorentz Dietrichson i en uttalelse om skulpturmuseumssaken i brev ”Til den kongl. Norske Regjerings Finants- og Tolddepartement”, 2. september 1875. *Tullinløkken. Skulpturmuseet. Finansdepartementet, Administrasjonskontoret E og F (og W)*. 1871–1878. Riksarkivet. Siteret i Mathilde Simonsen Dahl, ”Nasjonalmuseet og byens fysiognomi” i *Straff, galskap og dannelse: Tre 1800-tallsinstitusjoner*, red. Mari Lending og Mari Hvattum (Oslo: Arkitektthøgskolen i Oslo, 2011), 83. For Nationalgalleriets institusjons- og bygningshistorie, se Nils Messel, ”Skulpturmuseet i Kristiania 1881–1902,” *Kunst og Kultur* 1 (1993) og Sigurd Willoch, *Nationalgalleriet gjennom hundre år* (Oslo: Gyldendal, 1937).

10 I planleggingen av Historisk museum i 1880- og 1890-årene og senere utvidelser med utstillingshaller for vikingskipene etter århundreskiftet, argumenterte geolog og universitetslektor Waldemar Christoffer Brøgger for at de historiske samlingene og skulptur- og malerisamlingene i Skulpturmuseet skulle bringes sammen i ett kompleks på Tullinløkka. W. C. Brøgger, *Professor dr. W.C. Brøggers uttalelse av 27de april 1915 angaaende forskjellige byggesaker og tomtespørsmål ved Universitetet* (Kristiania: A. W. Brøggers Boktrykkeri, 1915).

11 Stortingsrepresentant Wollert Konow argumenterte for realiseringen av Holger Sinding-Larsens planer for en museumsbygning til Vikingskipene på Tullinløkka. Sak 71. ”Bygning for vikingskipene kr. 51.638”; Universitetsbudgettet, (3. april, 1916), *Stortingsforhandlinger* 65, nr. 7a (1916): 629.

Pælehovederne stak nu ca. 10 til 12cm op over sandfladen. På disse pælehoveder er der støbt et sammenhengende betonlag af 1,20m tykkelse under hele bygningen.<sup>12</sup>

Også da Christian Heinrich Grosch argumenterte for å legge Universitetet under Bellevuehøyden snarere enn på Kontraskjæret, måtte han medgå at leiregrunnen nok ikke var riktig så fast som fjell, men tross alt heller ikke så ille som slam, og at en flåte av tømmer under grunnmurene til universitetsbygningene kunne være en nødvendig sikring mot utglidninger.<sup>13</sup>

Disse erfaringene la grunnlaget for en byplanstrategisk idé, formulert av geolog og universitetslektor Waldemar Christoffer Brøgger, som innebar en urbanisering på bakgrunn av Bjørlykkes registreringer fra 1890, og med temporære bygg og parker på dyprennens marine leiregrunn. Brøgger skal ha beklaget seg over at grunnforholdene ikke var lagt som strukturerende

12 Henrik Bull, upublisert og udatert forelesningsmanuskript, 1904. Kulturhistorisk museum, UIO. I følge Norsk Geologisk Institutt er dyprennen 40 meter dyp under Tullinløkka. Norsk Geologisk Institutt, *Geoteknisk vurdering for Tullinløkka og Akademihagen*, rapport for Statsbygg, dokumentnummer 20150680-01, 1. juli 2016.

13 Christian Heinrich Grosch' vurdering av byggegrunnen ble trukket fram av Stortingskomiteens forsvar for plasseringen av Universitetet på statens grund på Ruseløkken, framfor ved Akershus, som det først var snakk om. Arkitekten synes noe ambivalent i spørsmålet om byggegrunnens fasthet, og endelig løsning er noe uklar. «At den nu valgte Byggeplads er meget hensigtsmæssigere, troer Commiteen, der neppe ere deelte Meninger om; thi vel har Tomten paa Glacier Fortrin med Hensyn til Grundens Fasthed, men i alle øvrige Henseender staar den formeentlig tilbage, og vel har Architekten i sin udarbejdede Plan kun benævnt Byggegrunden som temmelig god, men paa, fra Collegiet givne Anledning, har han forklaret, at dette er skeet for hurtig og let fattelig at characterisere den i Modsætning til den bedste Byggegrund, som er Fjeld, eller den sletteste, som er Slam, samt bemærket, at Leer af den Beskaffenhed, som den, hvoraf Grunden bestaaer, er næst Fjeld, den beste Byggegrund, paa hvilken en noksaa stor Bygning med Sikkerhed kan lægges, og at den er bedre og frembyder langt færre Vanskeligheder, en de fleste andre Steder i Christiania. Han har desuden i Overslaget ansat Tømmer til en saakaldet Flaade, omendskjønt han tvivler paa, det vil blive nødvendigt at anvende den.» ”Indstilling fra Commiteen for Budget- og Skattevæsenet angaaende nye Bygninger til Universitetet,” *Morgenbladet*, 16. juni, 1839, tillegg. En beskrivelse av en slik flåte er derimot ikke å finne i Grosch' tegninger eller bygningsbeskrivelser, gjengitt i Truls Aslaksby og Ulf Hamran, *Arkitektene Christian Heinrich Grosch og Karl Friedrich Schinkel og byggingen av det Kongelige Frederiks Universitet i Christiania* (Øvre Ervik: Alvheim og Eide, 1986). Grosch beskriver byggegrunnen for det planlagte universitetet til Karl Friedrich Schinkel og her konkluderer han på samme måte: ”Der Baugrund, worauf diese Gebäude aufgeführt werden sollen, besteht aus festem, fetten, blauen Thon, in einer wenigstens 12 Fuss dicken Schichte.” Denne leiregrunnen, ”von Wasser durchzogen”, var å finne overalt i byens grunn, fortsatte Grosch. Provegravningene som hadde vært foretatt på byggetomta måtte avkortes ettersom det ”augenblichlich eine Menge Oberwasser in allen Ausgrabungen sich sammelte.” Likevel konkluderer Grosch at en utglidning ikke er å frykte, men gjentar også her at han har forutsatt at ”das Fundament, auf einen fleigenden Rost gelegt, mehr als hinreichende Särke geben wird.” Christian Henrich Grosh, brev til Schinkel 28. Februar 1838, gjengitt i Aslaksby og Hamran, *Ibid.*, 56.

premiss for byens utbygging: ”Tungbebyggelse, som krever god byggegrunn skulle fortrinnsvis være lagt på bergunderlag (...) mens plasser, parker og lette hus kunne plasseres over de leirfylte dyprenner.”<sup>14</sup> Slik Bjørlykkes registreringer avdekket, var parker, plasser og lette hus plassert over dyprennen fra Pilestredet til Pipervika omkring 1900, på Klingenberg og på den tidligere Ruseløkken, avgrenset i øst nettopp langs Bislettbekkens ravine.

«Omgivet af kunstens og videnskabens viede templer og bestr[øket]



Fig. i.4. Osebergskipet trekkes gjennom Pilestredet. Foto: Ukjent, 1926. Oslo Museum.

på de to andre af det daglige livs færdselsstrøm”, som Teknisk Ugeblad omtalte en av disse paviljongene i 1883, kan de sees som utslag av en refleksjon omkring den offentlige programmeringen av terrenget, illustrert med museumssaken som Brøgger engasjerte seg i.<sup>15</sup> Mot slutten av 1800-tallet ble museene sett som del av den omkringliggende byen: snarere enn ”monuments to the idealised power of civilisation and the paternalistic concerns of the nation state”, var de symbolske strukturer som la til rette for nye betraktningmåter av artefakter og deres sammenhenger.<sup>16</sup> Museet gjentok byen, der byggets saler og trappeløp var sosiale steder,

14 Brøggers idé om å benytte seg av Bjørlykkes kart som referansegrunnlag for byens utbygging refereres av Gunnar Holmsen i en minnetale over Bjørlykke: Gunnar Holmsen, ”K. O. Bjørlykke 1860–1946. Minnetale i Norsk geologisk forening på møte 11. Februar,” *Norsk Geologisk Tidsskrift* (1960).

15 *Teknisk Ugeblad* 1, no. 9 (1883): 37.

16 Michaela Giebelhausen, ”Introduction: the architecture of the museum,” i *The architecture of the museum. Symbolic structures, urban contexts*, red. Michaela Giebelhausen (New York: Manchester University Press, 2003), 4.

vel så mye som steder å kontemplere over kunstverk. Grensen mellom museet og byen ble flytende.<sup>17</sup> Disse flytende grensegangene var følge av den raske omformingen som industrialiseringen førte med seg, synbar i gatene som konfrontasjoner mellom ulike samfunnsdrivende krefter; nye produksjonsformer, arenaer for varehandel og politiske aspirasjoner for dem som tok del i, eller var forhindret fra å delta i, forhandlingene av nye materielle goder.<sup>18</sup> Med den industrielle revolusjon, fremsto vilkårene for byutvikling som flytende og kaotiske. I et modernitetsportrett som spenner fra Fausts tragiske fall hos Goethe til saneringen av hans egen barndoms dal ved byggingen av ny infrastruktur i New York, fra St. Petersburg til Washington, beskriver Marshall Berman hvordan det moderne manifesterer seg som en opplevelse av at det bestående går i oppløsning.<sup>19</sup>

Moderniseringen førte til en omstrukturering av sentrale kulturelle konsepter i byene, som forholdet mellom innside og utside, offentlig og privat, makt og plikt, fremmedfølelse og tilhørighet. «The railroad, newspapers, photography, electricity, advertisements, reinforced concrete, glass, the telephone, film, radio... war» brøt ned skiller mellom «inside and outside, public and private, night and day, depth and surface, here and there, street and interior» skriver Beatriz Colomina, og illustrerer Marshall Bermans definisjon av «modernisering» som malstrømmen av nye teknologier som virker inn i alle deler av menneskelivet, og «modernitet» som opplevelsen av denne moderniseringen.<sup>20</sup> Colomina trekker dette videre, og påpeker det modernes innvirkning på arkitekturen ikke bare forbundet med disse nye mediale teknologiene, men var selv om en slik teknologi. «This transience, and the new space of the city in which it is experienced, cannot be separated from the new forms of representation.»<sup>21</sup>

Dette er observasjoner som også er gyldige for den provisoriske arkitekturen i Kristiania. De var steder der arkitektur ble stilt til offentlig skue i publikasjoner, og i mitt materiale helt konkret i form av konditorier med svalganger der norske og internasjonale aviser og tidsskrifter ble lest, og konsertsteder og utstillingsrom for maleri og arkitektur. Disse provisoriene i sin urbane sammenheng kan altså sees som uttrykk for en modernitet, fluktu-

17 Museet «replicates urban modes; 'It is in Jacques Herzogs's words, 'like a city on a reduced scale.'» Museet blir en social møteplass: "the boundaries between the museum and the city have become fluid." Giebelhausen, "Introduction", 8.

18 Anthony Vidler, "The Scenes of the Street: Transformations in Ideal and Reality, 1750–1871," i *The Scenes of the Street and Other Essays* (New York: The Monacelli Press, 2011), 16.

19 Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Simon & Schuster, Inc., 1982).

20 Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air*, 15–20.

21 Ibid.

erende i tid og sted og mellom ulike uttrykksformer. Som meningsbærende forståelsesform som dannet enhet og sammenheng gjennom assosiasjoner, minner og referanser, overlevert i tekster og bilder, og viktig her – i byen. Dette er ett utgangspunkt for dette studiet, men jeg setter dem også i nær forbindelse med sine helt konkrete omgivelser. Disse omgivelsene må ikke forveksles med parker og boulevarder i en storbymetropol. Området omkring Bislettbekken var en forhenværende randsone mellom en trang småby og en gammel allmenning, som fortsatte å virke på byens utvikling i perioden jeg studerer. Som vi har sett i Sult, var området preget av motsetninger mellom det viltvoksende og kultiverte, oppstand og regulering. I motsetning til byen for øvrig i denne tiden, der «offentligheten lå lavt i terrenget», slik Eyvind Myhre sier det, var dette derimot et område der offentligheten var sterkt involvert. Statens eiendomskontor, Christiania kommunes Magistrat og Det Kongelige Hoff hadde overlappende forvaltningsansvar for parseller også for borgerskapet, og akademikere, teaterdekoratører, håndverkere og arkitekter gikk sammen om å sette preg på «grønnsværet» med paviljonger for utstillinger, servering og konserter. I avhandlingen setter jeg disse kristianiprovisoriene i sammenheng med topografi, vegetasjon, skiftende lys og årstider, stier og tråkk, lek, fest, forlystelse og dagligliv. Dette danner i mine øyne en mulighet til å få øye på skiftninger i samtidens arkitekturtenkning der rom og bevegelse var sentrale modernitetserfaringer, men som her var forårsaket av en diffus, ruralt preget urbanitet. For å forstå hvordan dette artet seg arkitektonisk og urbant i Kristiania, skal jeg i det videre se nærmere på hvordan denne provinsielle hovedstaden er beskrevet rundt århundreskiftet, til forskjell fra de europeiske metropolens boulevarder, parker og arkader.

## DET VARIGE OG PROVISORISKE I KRISTIANIA OMKRING 1900

Bredpenslede by-portretter kan stå i fare for å utelate nyansene som knytter seg til et steds spesifikke kulturelle, økonomiske og fysiske forhold.<sup>22</sup> Den tidstypiske modernitetserfaringen har gjerne London og Paris som scene,

22 Miles Ogborn peker på faren ved å trekke generelle linjer mellom ulike geografiske, kulturelle og historiske kontekster. Miles Ogborn, *Spaces of Modernity: London's geographies 1680–1780* (London: The Guilford Press, 1998). Simon Gunn tar et lignende utgangspunkt for en kulturhistorisk studie av offentlige kultur i tre engelske industribyer og byrom i Victoriatiden. Simon Gunn, *The public culture of the Victorian middle class. Ritual and authority in the English industrial city 1840–1914* (Manchester: Manchester University Press, 2000).



der store plangrep ble gjennomført og ga boulevarder, parker – og kloakker. Kristiania var snarere «Viltvoksende». «Den minst regulerte hovedstaden i Europa», er Eyvind Myhres dom over byen i den tiden jeg studerer.<sup>23</sup> Byen «reveals bemerkably little of the typical urban planning features of those times», i følge ett annet komparativt blikk. Rolf H. Jensen ser denne lite planlagte byveksten symptomatisk for planleggingen i denne tiden, med stigende konjunktur og en nær fordobling av innbyggertall fra 1880 gjennom de to tiårene før krakket i 1899: Planleggingen var «fragmentert mellom helsereformarbeid, bygningskunst og vei- og gate-regulering».<sup>24</sup> Særpregende for en lite utviklet planlegging i disse byhistoriske studiene trekkes det fram at byen nesten ikke hadde noen beplantede gater som kunne kalles «boulevard» eller «aveny», og bare noen få sentrale parker, men her trekkes også opp ett unntak: «apart from the Studenterlunden.»<sup>25</sup> I dette ville, raskt ekspanderende og tilfeldig pregede byformen, fremholdes området jeg studerer som noe av det «mer helhetlige», en utbygging som fulgte premissene etter en plan – Linstows forbindelsesplan fra 1838.<sup>26</sup>

Likevel, samtidige beskrivelser av å vandre gatelangs i Kristiania omkring 1900 minner lite om samtidige skildringer av å falle inn i metropolens gateliv, heller ikke langs Karl Johan. Metropolen ble i 1903 berømt portrettert av Georg Simmel som et psykologisk landskap der indre skiftninger sto i et vekstforhold til den ytre verden.<sup>27</sup> Storbyens ”kompleksiteter og dimensjoner” påtvang en i følge Simmel denne blaserte ufølsomheten som ”resultatet

23 Jan Eivind Myhre, “Hovedstaden Christiania: Fra 1814 til 1900,” *Oslo bys historie* bind 3 (Oslo: Cappelen, 1990), 184.

24 Rolf H Jensen, *Moderne norsk byplanlegging blir til: Tanker og ideer som preget fremveksten av moderne norsk byplanlegging slik det særlig fremkommer i de tekniske tidsskriftene 1854–1919 med forenklet videreføring av vesentlige tendenser i 1920–30 årene* (Doktoravhandling, Nordiska instituttet för samhällsplanering, 1980), X. Ernst Bjercknes beskriver bestrebelsene på en helhetlig planlegging av byen under denne byveksten, og følgende av krakket fra innsiden av byen reguleringsvesen. Ernst Bjercknes, “Oslos Regulering. Et 50-års minne,” *St Hallvard* 27, no. 5 (1949): 64–96.

25 Thomas Hall, *Planning Europe’s Capital Cities* (London: Routledge, 1997), 124

26 Jonny Aspen gjennomgår Kristianias plan- og byhistoriske utvikling på 1800-tallet. «Mest helhetlig var kanskje utviklingen i de sentrale delene av byen, med forskyvingen av sentrum vestover fra kvadraturen til strøket omkring Karl Johans gate og bygging av nye offentlige institusjoner som slottet (1848), universitetet (1851-54) og stortinget (1866). Linstows reguleringsplan av 1838 hadde lagt premissene for utviklingen.» Aspen påpeker at byens «mangel på helhetlig struktur ikke bare [skyldes] fraværet av store eiendomsbesittere, oppkøpere og utbyggere, men også at byen, slik Myhre formulerer det, alltid lå territorielt langt på etterskudd». Jonny Aspen, «Byplanlegging som representasjon – en analyse av Harald Hals’ generalplan for Oslo av 1929» (PhD avhandling, Arkitektur- og Designhøgskolen i Oslo, 2003), 128–129.

27 Georg Simmel, “Die Großstädte Und Das Geistleben,” i *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden*, red. Theodor Petermann (Dresden: Th. Petermann, 1903).

af de rask skiftende og i deres kontraster tæt koncentrerede nervestimuli.<sup>28</sup> Kristiania trekkes fram som motsetning – særlig kjent i Camilla Collets korrespondansebrev fra Paris med stikk til hjembyen der hun som kvinne ikke kunne gå alene gatelangs uten å bli antastet.<sup>29</sup> Også for andre reisende var møtet med metropolen overveldende. Et korrespondentbrev trykket i Dagbladet seks år før Simmels psykologiske fortolkning, beskrev det inntryksmettede gatelivet i storbyen, der ”Billede slutte sig til Billede”, kunne håndteres. Flanørens modus blir modellen: ”Jeg tror en af de bedste Maader at tilegne sig paa mangfoldigst Maade alle de nye Indtryk, er at lade sig drive om uden Maal, uden ethvert hæseblæsende Jag efter at faa set Dit og Dat. Det kommer ligevel altsammen.” Korrespondentens anbefaler altså den tilreisende å tilegne seg en smule blaserthet for å unngå å drukne i sanseintrykk. Ved å slutte seg til massen kunne man oppnå ”denne henrivende Følelse, som det gir at drive Gaderne igjennem med en velhavende Fornemmelse af Ligegyldighed,” i følge Dagbladet.<sup>30</sup>

Det er ligegyldigt, hvor man kommer hen og hvor man ikke kommer hen. Man gaar og gjør sine Bemærkninger for sig selv og finder dem alle sammen udmærkede; man ser paa Menneskene og finder, de er rigtig hyggelige og morsomme, siden de farer slig afsted bare til ens Forlystelse.

Dagbladets korrespondent opptrer i metropolen som en fullendt flanør, som i følge Baudelaire kunne forenes med mengden og med største nytelse la seg inngå ”i det bølgende, i bevegelsen, i det flyktige og uendelige”.<sup>31</sup> Reiseberetningen legger også for dagen journalistens Kristiania som motsetning, der skildringen skulle leses. Her gjøres et poeng av forskjellen mellom å stryke gatelangs den Parisiske boulevarden og i hjemstaden, der man etter ”en Levetid har slidt Gaderne [...] og kjender alle Ansikter.”<sup>32</sup> I motsetning

28 “Der findes måske intet psykisk fænomen, der så ubetinget er forbeholdt storbyen, som blasertheden. Denne er i første omgang resultatet af de rask skiftende og i deres kontraster tæt koncentrerede nervestimuli, hvorfra også intensiveringen af storbyintellektualiteten forekom os at udspringe”. Georg Simmel, overs. Jørgen Holmgaard, ”Storbyen og det åndelige liv,” *Kultur og Klasse* 71 19, no. 1 (1992): 76.

29 Camilla Collets reisebrev og skildringer av Paris og Kristiania er studert sammen med beretninger fra andre norske kvinnelige forfattere i Tone Selboe, *Litterære vaganter: byens betydning hos seks kvinnelige forfattere* (Oslo: Pax forlag, 2003); Tone Selboe, «Camilla Collett og retten til å gå», *Nordlit: Tidsskrift i litteratur og kultur* 7 (1. august 2003): 173–87.

30 I. H. “Fra Paris II,” *Dagbladet*, 20. februar, 1887, 1–2.

31 Charles Baudelaire, «Kunstneren som verdensmann, som mann i mengden, og som barn», i Baudelaire, *Kunsten og det moderne liv*, oversatt av Arne Kjell Haugen (Oslo: Solum, 1988), 111.

32 I. H. “Fra Paris II,” *Dagbladet*, 20. februar, 1887, 1–2.

til mange europeiske hovedsteders vekstsprenge spredningsområder var det altså i Kristiania ingen folkemengde å bli borte i eller ukjente områder å søke tilflukt i. I Paris kunne Baudelaires flanør personifisert i ”herr G.” ”nyte sitt inkognito.”<sup>33</sup> Han kjente seg som både sentrum og skjult for verden ved å trå ”inn i mengden som i et veldig stort reservoar av elektrisitet.”<sup>34</sup> Når Knut Hamsuns uthungrede anti-helt i en scene i *Sult* søker til skyggene Universitetsbygningene kaster for ikke å bli oppdaget av noen bekjente, skildres Kristianas gateliv i en åpenbar kontrast til storbymetropolens boulevarder.

Den danske litterære impresjonisten Henning Bang fant at Kristiania på 1890-tallet endret seg fra provins til storby kun midt på dagen, ”når byens innbyggere, fra alle landets provinser en gang om dagen gjorde Kristianiamenneske av seg”.<sup>35</sup> Det skjedde innenfor det korte tiden konserteringen foregikk i Studenterlunden. Da kom de for å ”slide Karl Johans Fliser” og se ”Stortinget maale Slottet og Slottet Stortinget med deres fientlige Øjne”. Slik skapte de ”Storstad af deres Provinsby”. Bang fant at hele byen forduftet i det musikken langs promenaden stilnet: ”Det varer en Timestid, som sagt, og i et Nu er der tomt. Ingen By i Verden har det som Kristiania: at den pludselig bliver borte. Bliver væk og borte. Som slugte den sig selv i mindre end et Sekund, bare mens man vender sig.” Mot metropolens ”ustanselige Færsel” oppsto Kristiania som storby kun i korte blaff. Kristianas flyktighet uttrykket seg altså ikke ved det ustanselig bølgende, slik Paris’ boulevarder ble portrettert, men snarere, slik vi har sett det i Hamsuns protagonists forventning og frykt for ulike presist angitte stemningsskift langs byens topografi, som abrupte og plutselige brudd til ulike tider av døgnet.<sup>36</sup>

Her, mer bestemt fra innsiden av universitetet – man kan tenke seg med utsikt til Studenterlunden – var det Jacob Marcus Monrad formulerte det Mari Lending har betegnet som ”en uavvendelig modernisme”.<sup>37</sup> Monrad beskrev samtidens byggeri som en løsrivelse fra ”den tunge og faste Materie” og ”ligesom tabe sit Fæste i Realitetens og Materiens Jordbund og true med at gaae op i Luft”.<sup>38</sup> Monrad hadde bygninger av jern og glass i tankene, men kritikken favnet videre, og ikke minst dersom man forestiller seg ham

33 Charles Baudelaire, «Kunstneren som verdensmann, som mann i mengden, og som barn», 111.

34 Ibid.

35 Herman Bang, *I Kristiania*, 26.

36 Myhre har satt dette i en større byhistorisk sammenheng i kapittelet ”Klasser, klassemøter og klassekamp” i Jan Eivind Myhre, ”Hovedstaden Christiania: Fra 1814 til 1900,” *Oslo bys historie* bind 3 (Oslo: Cappelen, 1990), 445–47.

37 Mari Lending, ”Glassets feaktige prakt: M. J. Monrad om arkitekturens oppløsning”, *Nytt norsk tidsskrift* 28, no.1 (2011): 32.

38 Jacob Marcus Monrad, *Æsthetik. Det Skjønne og dets Forekomst i Natur og Kunst II* (Christiania: Alb. Cammermeyer, 1890), 151.

i sine helt konkrete omgivelser. Tvers overfor Universitetet, på den andre siden av Studenterlunden, reiste det seg samme året Monrad publiserte sin *Æstetik*, og i løpet av et år, en bygning med byens største spenn av jernbjelker: Det nye Cirkus på Klingenbergtomten. Sammen med den samtidige arkadebygningen som ble oppført ble også Circus kun stående noen tiår før den ble revet: ”Ogsaa vore Bygninger maae mer og mer finde seg i blot at tjene Øieblikkets Hensikter,” som Monrad formulerte det. Disse bygningene



Fig. i.6. “Mennesker på Karl Johan, Oslo, ved Universitetet. Frk. Sætern fremst i bildet.” Foto: Fredrik Carl Mülertz Størmer, ca. 1893–97. Norsk Folkemuseum. Som student fikk den senere matematikeren Størmer “i 1893 tak i et detektivkamera som kunne skjules under vesten med objektivet ut gjennom et knapphull og med snor ned i en bukselomme. Slik fotograferte han folk han møtte på Karl Johan i 1890-årenes Christiania.” [www. http://oslobilder.no](http://oslobilder.no) (2. juni, 2019).

føyer seg inn blant en mengde ubestandige bygninger som akkompagnerte dagliglivets rytmer, fester og feiringer i Kristiania. Et sterkt overeksponert fotografisk opptak dokumenterer et utsnitt av denne situasjonen. Det er tatt fra krysset mellom Universitetsgaten og Karl Johans gate, der Bislettbekken en gang rant og promenaden er på sitt laveste punkt. Verken trær eller bygninger fantes i tiårene før eller etter opptaket. Til høyre står musikkpaviljongen ”Paddehatten”; midtpunktet for ”promenadetiden” og den daglige konserteringen i universitetets forelesningspause. Bak de rimdekte trekronene skimtes arkadebygningen til Tivoli i Stortingsgaten 20. Englefiguren som med en buelampe av 3000 pærer strålte ”over den gamle Eidsvolds Plads som et synlig Tegn paa ’den nye Æra’”.<sup>39</sup>

39 “Det nye Tivoli I,” *Aftenposten*, 4. mars, 1890, 2.

Ved å se arkitektur som uttrykk for sin tids smak i den stil som samtidens produksjonsformer muliggjorde, kunne historien panoreres gjennom en ”intens dveling ved det samtidige og det flyktige”, skriver Mari Lending og Mari Hvattum.<sup>40</sup> Å gi svar på kontemporære krav, var viktig for samtidens formgivning og selvrefleksjon. 1800-tallets krav om arkitekturens tidsmessighet som omfattet det forgjengelige som konstitutive trekk i arkitekturen. ”Det kontemporære og forgjengelige danner den nye arkitekturens paradigme”, skriver Lending.<sup>41</sup> Dette kom til uttrykk i det hun foreslår som en av den første norske, historiske refleksjonen over bygningskunsten. I 1802 stilte Jørgen Henrik Rawert det varige opp mot det forgjengelige, i det forgjengeliges favør: ”Evhighedens bygninger standser Virksomhed og indskrænker Smagen til visse Tidens kapriser”.<sup>42</sup> Det flyktige som motiv løper som en kontinuitet gjennom 1800-tallet, som når filosofen Monrad knappe nitti år etter Rawert stiller følgende diagnose for sin samtids arkitektur: ”den Tanke at bygge, som man har sagt, for Evigheden, eller dog for Aarhundrer, maa mer og mer opgives.”<sup>43</sup> Dette paradigmet om arkitektur som ubundet, utøylet form, og som en virksomhet, er sentralt i min fortolkning av provisoriene som ble satt opp i Kristiania omkring 1900.

Hvilke tanker om arkitekturen som en flyktig virksomhet, som dannet helhet og sammenheng for en samtid i oppløsning kan disse provisoriene ha virket inn i? Her er både grunnforhold, vegetasjon og gatestrukturer over rurale løkker, men også samtidige økonomiske forhold for produksjonen vesentlige: Dette var bygninger som på grunn av finansiering, eierskap eller juridiske forhold var kortvarige affærer. Deres forgjengelighet var i enkelte tilfeller del av en intens byggevirksomhet i Kristiania. De var altså del av en by som var under stadig ombygging. Høykonjunkturen fram til krakket i 1899 førte med seg omvandlinger av bebyggelse og terreng, som endret det kjente for en kristianiabeboers øyne, slik en noe sorgfull, men også høystemt, rapport i Dagbladet i 1897 uttrykker. Her ble Kristianias utbygging beskrevet som en svanesang over ”små stykker poesi” som ble revet for å gi plass til «Det Kristiania som kommer». Arkitekturpoesien det henspilles på, var bebyggelsen på de gamle løkkene og villaene Schirmer og von Hannos hadde

40 Mari Hvattum og Mari Lending, *Vor Tids Fordringer* (Oslo: Pax Forlag, 2014), 14.

41 Mari Lending, ”Glassets feaktige prakt: M. J. Monrad om arkitekturens oppløsning”, 29.

42 Jørgen Henrik Rawert, *Fullstendige og Fattelige Forelæsninger over Bygningskunsten. Phiolosofisk-æsthetiske, physiske, optiske og perspektiviske Betragtninger, Grundsætninger og Erfaringer, saavel som kort Udisgt over Bygningskunstens historie i Almindelighed* (Kjøbenhavn: Sebastian Popp, Bogtrykker og Skriftstøber, 1802), 10. Sitert i *Vor Tids Fordringer*, 14. For Rawerts arkitekturtenkning, se Mari Lending, *Omkring 1900: Kontinuiteter i norsk arkitekturtenkning* (Oslo: Pax, 2007), især kapittel 7.

43 M. J. Monrad, *Æsthetik*, 153.

bygget i sveitserstil i skråningen nedenfor Bellevuehøyden, og som måtte bukke under for ”forvandlingens lov”:

De gamle Gaarde med lave Stuer, smaarudede Butikvinduer og mange Minder jævnes med Jorden, og nye, flotte Bygninger løfter sig paa de gamles Grund, – med Marmor og Stuk, elektrisk Lys og Elevator op til 5te og 6te, 7de Etage. Det er en Historie, som stadig gjentar sig, – men



Fig. i.7. Musikkpaviljongen ”Paddehatten.” Foto: Hans Rener Bruun, ca. 1890. Oslo Museum. Musikkpaviljongen ble tegnet av arkitekt og slottsforvalter Hjalmar Welhaven i 1880. Arkadebygningen Stortingsgaten 20 bakenfor er tegnet av arkitekt Ove Ekman i 1890, revet i 1936. Trærne på bildet ble felt da paviljongen ble revet i 1913 og en mer permanent paviljong ble satt opp ved Nationalteateret. Da ble også reguleringene for konserteringen opphevet – og dermed også promenadetiden.

netop i disse Tider virker Forvandlingens Lov med saadan Hast, at man synes, man fra Dag til Dag ser byens Fysiognomi ændres.<sup>44</sup>

Byen som foranderlig og forgjengelig kropp er tidstypisk. I metaforen ligger også en forhåpning til en omgivelsesproduksjon som kan virke helende på en fysisk virkelighet i oppløsning. Parallelt med industrialiseringen ble scenen der industrialiseringen utspilte seg – byene – lignet med maskiner, motorer og fabrikker, men også menneskelige kropp, og med en fysisk og psykisk helse

44 NN, ”Det Kristiania som kommer,” *Dagbladet*, 12. desember, 1897.

eller uhelse som kunne pleies og leges.<sup>45</sup> Dette ligger til grunn for arkitektene Schirmers tro på arkitekturens ordnende og reparerende muligheter for en uferdig byev i kvartalene omkring Universitetet. Man måtte kreve at den samlede bebyggelsen på Tullinløkka ble planlagt utviklet som et helhetlig kompleks, slik at ”Hensyn tages til Byens Fysionomie”.<sup>46</sup>

Kristiania er også beskrevet i en kroppsmetaforikk som tar utgangspunkt øyeblikksopplevelsen. I ganske prosaisk form kommer dette til uttrykk når Herman Bang så byen som en pulserende kropp ved innbyggernes vandring på Karl Johansgate: ”For halvtredsindstyve Aar siden rummede Kristiania Mure vel saadan noget som knap fyrretyvetusind Mennesker. Nu vandrer der ét hundrede og fyrretyvetusind Eksistenser mellem Oslo og Slotsbakken, og de to Tal alene giver egentlig hele Byens Fysionomi.”<sup>47</sup> For Sigrid Undset framsto Kristiania kun som en helhet under nasjonaldagsfeiringen langs Karl Johansgate. Hun beskriver byens fremtoning i gaterommet som en fysiognomi, med trekk av planter og vekster. I nasjonaldagsfeiringen er byens befolkning som én helhetlig ”fuchsiabroget flok” som i bevegelse ”langs disse gater [der man] kjender at byen er vokset organisk som koralrevet vokser”.<sup>48</sup>

Denne kroppsmetaforikken danner en forbindelse mellom byen og arkitekturen som organismer der deler og helheten er forbundet og der vekstprinsippene kan dechiffreres av form og fremtoning. ”The organic metaphor entail an idea of a little totality which carries the reasons for its own change and development within itself”, skriver Mari Hvattum med referanse til den tyske romantikeren August Wilhelm Schlegels sammenligning av omgivelser og planter: ”Organic form (...) is innate: it unfolds itself from within, and reaches its determination simultaneously with the fullest development of the seed.”<sup>49</sup>

45 Byene ”were imagined as sentient beings, however monstrous or deformed, with humors and psychologies that varied with the circumstances of their environment”. Anthony Vidler, *The Scenes of the Street and Other Essays* (New York: The Monacelli Press, 2011), 17. Denne tenkningen preger byhistorikere som Patric Geddes, Lewis Mumford og Louis Wirth fra omkring århundreskiftet: ”They sought to generalize cities at different stages in history as holistic systems. They tended to see the city as an organism. Underneath the clamour, clutter, confusion and disorder of city life was felt to lie a certain organic integrity.” Ash Amin og Nigel Thrift, *Cities, Reimagining the Urban* (Cambridge: Polity, 2002), 8.

46 Møtereferat datert 13. juni 1874, ”Udskrift af Protocollen for Bygningskommissionen for opførelse af Skulpturmuseet.” ”Tullinløkken, Skulpturmuseet,” Finansdepartementet Administrasjonskontoret E og F (og W), Riksarkivet.

47 Herman Bang, *I Kristiania*, 21.

48 Sigrid Undset, ”Gaterne,” i *Kristiania*, red. Harry Fett, Christian Krogh, Wilhelm Nygaard og Nils Vogt (Kristiania: J. W. Cappelens forlag, 1918), 86.

49 Mari Hvattum, ”‘Unfolding from Within’ Modern Architecture and the Dream of Organic Totality,” *The Journal of Architecture* 11, no. 4 (Desember 2006): 497–509.

Vekstmetaforikken har en politisk slagside.<sup>50</sup> Analogien opptrer i botanikken fra omkring den franske revolusjonen, i følge Charlotte Klonk. Når botanikeren Robert John Thornton ved begynnelsen av 1800-tallet ville vise hvordan hver plante hører til på sitt bestemte sted i en naturlig orden, var det samtidig en underforstått støtteerklæring til en politisk orden som var under press i hele Europa etter den franske revolusjon. En ganske annen forståelse av planters fysiognomi, også den politisk, finnes i studiene til botanikeren Alexander von Humbolt fra rett etter revolusjonen. Mens Napoleon marsjerte gjennom Europa feiret Humbolt, skriver Klonk, at ”no plants exerts dominance over the others in the rainforest.” Det var en politisk kritikk av forestillingen om at hver enkelt (plante) har sin naturlige plass i et hierarki. Det var samtidig en forestilling som involverte en visjon om helhet, slik en vekst fortøner seg som del av et større landskap: For Humbolt var alt reduserbart til en ”total impression” av vegetasjonens karakter, slik den fremsto med omgivelsene som bakteppe og referanse. I Kristiania er denne politisk-botaniske metaforen om helhet virksom i forbindelse med at deler går opp i en helhet for en betrakter, og i min sammenheng – sett fra gaten.

Helhetsvirkninger ved den daglige promenering, dette flyktige blaffet, fant som nasjonaldagsfeiringen også sted i denne terrengformasjonen i dalen mellom Stortinget og Slottet. Professor i kunsthistorie Carl W. Schnitler så 17. mai som et enestående eksempel på en helhetsvirkende iscenesettelse av byen, der dekor og prosesjonens bevegelse dannet en følelse for den faste form. Det var en flyktig, men gjentagende fest, utført med en ”viss egenartet værdighet og holdning – endog med anstrøk av øienslyst [i] vort jevngraa samfund”.<sup>51</sup> Schnitler knyttet seremonien direkte til byens terreng som ramme for prosesjonen, som uttrykket kulturens «uforgjengelige» følelse for form. Festen var et dannelsesmerke kjennetegnet av ”den faste konventionelle form og det ydre dekorum,” som fikk uttrykk i språk og kunst, opptreden og livsstil. Prosesjonen var uttrykk for et eldre og tapt instinkt fra antikkens ”uforgjængelige lære»; denne formfølelsen gikk utenom ”den personlige tilegnelse”. En ”ædel form er en kulturs insignium,” i følge Schnitler: En slik ”enkel og værdig form, [kan] selv det mest demokratiske samfund ikke ustraffet sætte [...] sig ut over. *Ti uten form ingen kultur*”.<sup>52</sup> Schnitlers avvisning av festen som et «ydre dekorum» og prosesjonen som uttrykk for kunstens «uforgjen-

50 Charlotte Klonk, ”Landscape’s Imprint: On the physiognomy of Plants around 1800,” i *Routes Roads and Landscapes*, red. Mari Hvattum, Brita Brenna, Beate Elvebakk og Janike Kampevold Larsen (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2011), 71–84.

51 Carl W. Schnitler, ”Universitetet og den gode form,” i *Kunsten og den gode form* (Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1927), 324.

52 «Den strenge latinsk-græske tvang, som behersket det gamle akademiske liv med al dets ufruktbare formalisme,» sa Schnitler ved universitetets åpning i 1926, «hadde utviklet inden den høiere dannelsessfære et overordentlig sikkert instinkt for form». Schnitler, *Ibid.*



gelige lære», har gjenklang av Gottfried Sempers teori om seremonien som arkitekturens essens. Som et motstykke til den primitive hytten, og de greske ordener som en videreføring og foredling av denne i form, ornamentikk og struktur, så Semper produksjonen av forgjengelige materialer som arkitekturens opprinnelse, knyttet til seremonier: «the ephemeral decoration of the altar, the precarious architecture of the procession or, in Semper's words, the 'haze of the carnival candles' were not just phenomena at the margins of architectural discourse but constituting the very essence of architecture».<sup>53</sup> Slik blir fester og seremonier overgripende, og grunnleggende for arkitektonisk produksjon. Schnitlers idealisering av prosessen viser en lengsel etter det tidløse som grunnlag for det samtidige.

I denne avhandlingen er Schnitlers modernisme sentral. Schnitler var en arkitektonisk romtenker som gjennom utstillinger og debatt fremmet arkitektur som kontemporær gjennom helhetsvirkning. Begrepet har slektskap til enhetsverket [gesamtkunstwerk], et begrep Juliet Koss plasserer i hjertet av modernismen.<sup>54</sup> Imot en forestilling om at de teatrale enhetsverkene er visket ut, og derfor står som motsats til modernismens basiske prinsipper om kunstnerisk renhet, autonomi og mediespesifisitet, identifiserer hun det kollektive, interdisiplinære samarbeidet som et gjennomgående trekk. Enhetsverkets syntese skapes av atskilte, gjenkjennelige kunstformer, i følge Koss. Effekten av enhet oppstår av å samle mange forskjellige kunstnere om et felles arbeid. Vi ser det samme når Schnitler maner til et kunst- og kulturuttrykk som går utenpå den «personlige tilegnelse» i passieren om nasjonalaldagsfeiringen.

Schnitlers innsirkling av helhetsvirkningens betydning i samtiden favnet vidt, var samtidskritisk motivert og foregikk innenfor et bredt spekter av formater. Ut over akademisk produksjon, var han debattant, essayist. Han var kurator gjennom deltagelsen i utstillingskomiteen i Foreningen Brukskunst, som han var med å stifte i 1919. Han bygget denne visjonen på dyptgripende undersøkelser av embedsmannskulturens kunst, interiører og arkitektur. I det arkitektur-, stil- og idéhistoriske verket *Slægten fra 1814* (1911) pekte Schnitler hen imot byggeskikken mot slutten av dansketiden og så den som et forelegg for samtidens arkitektur – som uttrykk for en

53 Mari Hvattum, «Essence and Ephemera, Themes in Nineteenth Century Architectural Discourse», upublisert konferansepaper, Society of Architectural Historians Annual Meeting (Richmond, Virginia, april 2002), sitert i Sarah Bonnemaïson, og Cristine Macy, red. «Introduction», *Festival Architecture* (Oxford: Routledge, 2008), 3.

54 Juliet Koss, *Modernism after Wagner* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010). Begrepet «Gesamtkunstwerk» fikk sin norske oversettelse til «Enhetsverket» i Agoras jubileumsutgivelse, 100 år etter stiftelsen av Bauhaus: Sverre Dahl, Walter Gropius, "Bauhaus-manifestet. Program for det statlige Bauhaus i Weimar," Sverre Dahl, overs., *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon* 2 (2019).

total forståelse for sammenhengen mellom arkitektur og kultur. Bak dette tilsynelatende paradokset, er også en søken etter et lokalt, stedsspesifikt og tidløst grunnlag for arkitekturen.<sup>55</sup> Dette arbeidet fulgte han opp med studier av norske variasjoner over renessanse og barokk i hageanlegg på 1700-tallet, innledet av en studiereise til Italia. Underveis satte han seg inn i Alois Riegl og Heinrich Wölfflins arbeider, skrevet innenfor tidsrammen for denne avhandlingen.<sup>56</sup> Især Wölfflins studier av renessanse og barokke hageanlegg er tydelig et referanseverk i Schnitlers oppfølging av Slægten, *Norske Haver i gammel og ny tid* (1916), der også løkkehagene omkring Kristiania var gjenstand for et blikk på en hjemlig omsetting av klassiske idealer. Gjennom hagestudiene aktualiseres barokken som referanse for en ny moderne arkitektur, berømt i Sigfried Giedions *Space, Time and Architecture* (1941) og arkitektonisk aller mest ikoniske til uttrykk i Le Corbusiers *promenade architecturale* (villa Roche, 1923–25 og villa Savoye 1928–31).

Med ettertidens avstand til især Giedions modernismehistoriografi, trer barokkens betydning som virksom for betydningen av det individuelle blikket i bevegelse og gjennom arkitekturen i rommet, med tydelig influenser fra Jacob Burchardt, Heinrich Wölfflin og August Schmarsows tekster, en tenkning som i følge Adrian Forty etablerte rom som arkitektonisk kategori omkring 1890.<sup>57</sup> Maarten Delbeke, Andrew Leach og John Macarthur påpeker: «In the positioning of the subject and the directing of its view, and through illusions dissociating vision from bodily extension, the baroque and its theatricality provided a wealth of examples of spaces that could not be explained as volumes, but which instead required a notion of subjective experience.»<sup>58</sup> De peker på Giedions sammenstilling av Vladimir Tatlins ubygde «Monument to the Third International (St Petersburg, 1919–20) og Francesco Borrominis Sant'Ivo alla Sapienza (Roma, 1642–60). I sistnevnte så Giedion «the movement of the whole pattern made up by its design flows

55 Carl W Schnitler, *Slægten fra 1814. Studier over norsk embedsmanskultur i klassicismens tidsalder 1814–1840* (Kristiania: H. Aschehoug & co, 1911). Mari Lending ser bokverket som det “fremste monument” en norsk klassisk tradisjon. For en utdypelse, se Lending, *Omkring 1900*, især 200–228.

56 I 1812–13, mens han fremdeles var stipendiat og professor Lorentz Dietrichsons assistent ved universitetet, foretok Schnitler en reise til Italia der han leste Wölfflin og Riegl underveis. Mai Britt Guleng, “Carl W. Schnitler”, *Norsk biografisk leksikon*, [https://nbl.snl.no/Carl\\_Wille\\_Schnitler](https://nbl.snl.no/Carl_Wille_Schnitler) (13. august 2019).

57 Arkitektur forstått som en promenade, og som forbinder en vandrers kropp med en bygget struktur ved innlevd romlig dybde, kommer tydelig til uttrykk i Jacob Burchardt, Heinrich Wölfflin og August Schmarsows tekster. Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (London: Thames & Hudson, 2012), 270–315.

58 Andrew Leach, John Macarthur og Maarten Delbeke, “Defining a Problem: Modern Architecture and the Baroque,” *The Baroque in Architectural Culture, 1880–1980* (London: Routledge, 2017), 4.

without interruption from the ground to the lantern, without entirely ending even there», en effekt den moderne arkitekturen hadde muligheter til å fremme til fulle i overgangene mellom inne og ute.<sup>59</sup> Sammenfallet mellom psykologiens disiplinære utvikling og innføringen av rom som arkitektonisk kategori på 1890-tallet, gjorde barokken til produktiv referansebakgrunn til moderne arkitektur.<sup>60</sup> Schitlers tenkning om barokken og renessansens betydning for en sammenhengende, helhetsvirkende arkitekturkomposisjon utfolder seg i veksel med Wölfflin og Riegels arbeider, men omsettes i konkrete i studier av embedsmannsgårdenes hageanlegg, men også Kristianias mindre løkke- og lysthager.

Schnitler hadde dette åpenbart i tankene da han ved 1914-utstillingens avslutning, og mens han var i avslutningsfasen av bokverket om norske renessanse- og barokkhager, slo fast at utstillingen opptok en «bevægelse» som var «15-20 aar gammel» og identifiserte den som en fremvisning av «Romkunst i friluft».<sup>61</sup> Likevel så han romkunstutstillingen *Form og Farve* som et første forsøk på å «åpne publikums øyne for arkitektonisk behersket helstøpthed». I følge Mari Lending er utstillingen å regne som «et sant eksperiment i modernistisk romkunst» der form-begrepet fikk «mediere direkte fra forestillinger om klassisistisk beherskelse til en temperert modernisme».<sup>62</sup> Her, i denne sammenhengen settes utstillingen, og begrepet om helhetsvirkningen inn i et større urbant panorama. I Kristianias byrom, atmosfærer, lyder og puls – det aller mest flyktige, orienteres inn som åsted for uforgjengelige prinsipper i arkitekturen. Kristiania var fragmentert etter forkastede planer for sammenhengende utbygging, av sanering og riving, men også et terreng som vekket minner om fortidige landskap og forhåpning om helhet i det flyktige og forbigående øyeblikket.

## F O R S K N I N G S H I S T O R I E

Temporær arkitektur har normalt vært utelatt fra arkitekturhistorieskrivingen, bemerker Sarah Bonnemaïson og Christine Macy: arkitekter og arkitekturhistorikere er primært interessert i bygninger som er ment å vare.<sup>63</sup> Temporære bygninger fra før 1920 og 30-årene – i den

59 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, 5. opplag (Cambridge: Harvard University Press, 1982), 115.

60 Leach, Macarthur og Delbeke, "Defining a problem," 4.

61 Carl W. Schnitler, "Jubileumsutstillingens haver," *Aftenposten*, 11. oktober, 1914, 2.

62 Mari Lending, "Temperert modernitet, Byggekunst 1919–1939," *Byggekunst/Arkitektur N* 100, no. 6 (2019): 23.

63 Sarah Bonnemaïson og Cristine Macy, "Introduction," i *Festival Architecture*, red. Sarah Bonnemaïson og Cristine Macy (Oxford: Routledge, 2008), 2.

«publikasjonsbesatte» modernismens gjennombrudd – har fått lite plass også i norsk arkitekturhistorie. Alf Bøes studie av portaler og mottagelser under dansketiden er et unntak. Med blick for utsmykningsarkitekturens retoriske funksjoner, betegner han den som «Arkitektoniske leilighetsdikt». <sup>64</sup> Det avstedkom en egenartet “portallyrikk” når forfattere salet ”sine vingehester” for å overføre øyeblikkets opplevelse til papiret. <sup>65</sup> Caroline van Eck understreker også tekstens og bygningers sammenvevde retoriske virkemidler for å overbevise et publikum om hendelsens betydning for samtid og ettertid, når hun viser hvor sammenvevet det virtuelle og virkelige, temporære og solide var i 16- og 1700-tallets arkitekturtenkning. I følge van Eck var scenografi og papirarkitektur del av den visuelle kunstens statsdannende retorikk, det siste et gjennomgående trekk i festival-arkitektur, i følge Bonnemaïson og Macy. <sup>66</sup> Arkitektur i form av «public spaces, temples and statues» var gestisk, påpeker van Eck, «as a silent, suggestive commentary to what was spoken aloud.» <sup>67</sup>

Der oldenborgerernes/oldenborgerens ”portallyrikk” søkte å overføre øyeblikkets opplevelse til papiret for ettertiden, skrev den ”arkitektoniske leilighetsdiktingen” øyeblikket inn i stedsspesifikke sammenhenger, i følge Bø. H. E. Schirmers mottagelsesportal ved Nybroen vinteren 1845, motiv for forsiden av Skilling-Magazin i mars samme år, skrev ham inn i en gryende moderne hovedstadsoffentlighet, påpeker Mari Hvattum. Schirmer ga det moderne Norge form. <sup>68</sup> Schirmers portal i byen og på trykk kan sees som et norsk uttrykk for det Barry Bergdoll bestemmer som en arkitektstand med sterk bevissthet for arkitektur som «a reflection not of timeless values but of changing present and the socially comitted forays into publishing». <sup>69</sup> Portalene og prosisjonene jeg studerer i kapittel 3, fluktuerer på samme side mellom en flyktig realitet og en mer permanent bevaring på trykk.

Mottagelser og offentlige fester i Kristiania ved midten av 1800-tallet blir i denne avhandlingen studert i sammenheng med nye publikasjonsformer. Iver Tangen Stensrud har studert omtalene av den skandinaviske

64 Alf Bøe, “‘Over alt med festonner og tropheer udiiret...’ Oldenborgernes triumfbuer i fellesmonarkiets Norge,” *Kunst og kultur* 57 (1974): 203–24.

65 Bøe viser særlig til tekstene gjengitt i Thorvald Krohn-Hansens artikkel “Æresporten på Triangelen i Bergen 1733” (1942) om portalen som ble oppført i Bergen i forbindelse med Christian VI og Sophia Magdalenas besøk i 1733. Alf Bøe, *Ibid.*, 215.

66 Caroline van Eck, “Statecraft or Stagecraft? English paper architecture in the seventeenth century,” *Festival Architecture*, 113–28.

67 Caroline van Eck, *Classical Rhetoric and the Visual Arts in the Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 3.

68 Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer: Kosmopolittenes Arkitekt*, 70.

69 Barry Bergdoll, «‘The Public Square of the Modern Age’: Architecture and the Rise of the illustrated Press in the Early Nineteenth Century», i *The Printed and the Built*, red. Mari Hvattum og Anne Hultsch (London: Bloomsbury, 2018), 27.

Studenterfesten i 1852 og illuminasjonsfesten i anledning grunnlovens og unionens 50-års jubileum kvelden 4. november 1864. Begge foregikk langs paradegaten, og under «skandinavismens» program. Stensrud sammenligner festene med såkalte ”media events” i moderne kringkastingsmedier.<sup>70</sup> Stensrud forklarer den massive omtalen i de illustrerte magasinene med at urbane masseopplevelser i metropoler som London og Paris, der bare ”monster displays of special effects”, som verdensutstillingene, tilfredstilte et stadig mer blasert publikum.<sup>71</sup> Det var noe nytt at de illustrerte magasinene i Norge fylte sidene med bilder av sin egen hovedstad.

Historiker Eyvind Myhre observerer en signifikant endring i de offentlige festene i Kristiania fra denne tiden. Med henvisning til mottagelsen av Carl Johan i 1838 ser Myhre fester for kongelige ankomster til Christiania som arenaer for sosial forsoning: alle samfunnslag deltagende i hyllesten av kongen. Feiringen var eksempel på ”sosiale begivenheter der bybefolkningen framstod som en enhet.”<sup>72</sup> Festene foregikk i en offentlighet preget av en gjengs forestilling om en samlet oppslutning om kongehus, union og det skandinaviske fellesskap.<sup>73</sup> Myhre identifiserer en endring i de offentlige festene i årene mot slutten av århundret, parallelt med en mer splittet offentlighet, etableringen av arbeiderbevegelsen og politiske reformer. Festene i 1880-og 1890-årene tydeliggjorde ”dype politiske og kulturelle skillelinjer som viste seg på gatenivå”; en viktig observasjon som danner bakteppe for mine undersøkelser av provisorisk arkitektur og byens

70 Begrepet “media event” er brukt i første rekke om mediedekningen av offentlige hendelser i moderne fjernsynsmedier. Daniel Dayan og Elihu Katz, *Media Events* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994). Det også brukt om deknningen av større offentlige hendelser, som den protestantiske reformasjonen og den franske revolusjonen. Espen Ytreberg, “Towards a Historical Understanding of the Media Event,” *Media, Culture and Society* (april 21 2016): 1–6. Jonas Harvard og Magdalena Hillström betegner de nordiske studentmøtene som “media events.” Jonas Harvard og Magdalena Hillström, “Media Scandinavianism: Media Events and the Historical Legacy of Pan-Scandinavianism,” i *Communicating the North: Media Structures and Images in the Making of the Nordic Region*, red. Jonas Harvard og Peter Stadius (Farnham: Ashgate, 2013), 75–98. Virkningen på byen er diskutert av Iver Tangen Stensrud, *The Magazine and the City. Architecture, urban life and the illustrated press in the nineteenth-century Christiania* (Doktoravhandling, Arkitektur- og Designhøgskolen i Oslo, 2018), 181–184.

71 Thomas Richards begrunner suksessen til verdensutstillingen i 1851 i London med at den sensasjon eskalerte over hendelser som tidligere var dekket i den illustrerte pressen. Stensrud, *Ibid.*, 182.

72 Jan Eyvind Myhre, “Hovedstaden Christiania, Fra 1814 til 1900,” *Oslo bys historie* bind 3 (Oslo: Cappelen, 1990), 117.

73 *Ibid.*, 508.

topografi.<sup>74</sup>

En antagelse er at mediedekningen av disse urbane festene satte avtrykk på måter som skrev byens bygninger og kvartaler inn i en ny tid. Gjengivelsene av feiringene bidro til å manifestere paradegaten der feiringene foregikk fra periferi til byens nye senter, som Stensrud argumenterer i forbindelse med feiringene i 1852 og 1864. Tilsvarende ser Ulf Grønvold den nye kongefamiliens inntog i 1905 som en revy over den nye forretningsarkitekturen i Kvadraturen med nyorienteringen av sentrum fra Kvadraturen til paradegaten mellom Slottet og Stortinget.<sup>75</sup> Begivenhetene i byen og i pressen bidro helt konkret til å etablere forestillingen om nye bystrukturer.<sup>76</sup> Grønvold står i en etablert tradisjon der kongeinntogene sees som overganger mot et moderne, selvstendig Norge, som finner sin mest renskårne form i Harald Aars' arkitekturhistorie fra 1927.<sup>77</sup> Her beskrives dannelsen av en ny generasjon arkitekter under tittelen «På vei til selvstendighet», datert med unionsoppløsningen og rammet inn av kongens inntog, et eksempel på det Mari Lending kjennetegner en «intens historisering av det norske og nasjonale», også i arkitekturen.<sup>78</sup> Unionsoppløsningen danner én forståelseshorisont for det nasjonale innenfor kunst, litteratur og arkitektur som en politisert selvstendighetsdiskurs.

Denne «opplagte fortolkningen av det nasjonales representasjoner skygger imidlertid for forestillingens langt rikere arkitekturteoretiske historisitet», ifølge Lending: «Det nasjonale tilhører en sammensatt – og definitivt internasjonal – tradisjon, som er estetisk, intellektuell og arkitektonisk, så vel som politisk definert».<sup>79</sup> Med noen lokale utslag i en romantisk tilbakekuen mot gotikken, eller i dikotomier som det nære eller fjerne, lokale eller regionale, utvikles det nasjonale «likevel i mindre grad i forhold til noe singulært og essensielt norsk; snarere i flukt med idealer som konnoterer det karakteristiske, det eiendommelige, det lokale, det stedsspesifikke, det natur-

74 Ibid., 508. Else Boyes fotokavalkade fra hovedstaden rundt århundreskiftet viser flere av de temporære portalene og festlighetene i en bred visuell framstilling av byens gatemiljøer, og observerer også motstanden mot de offentlige festene i en mer tilspisset politisk kontekst. Else Boye, *Kristiania – inn i den nye tid. En fotokavalkade fra hovedstaden ved århundreskiftet* (Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1890). Portalene og Fritznors paviljong inngår også i Boyes portrett av byen og folkelivet i Else Boye, *Christiania 1814–1905: Byen og menneskene* (Oslo: Grøndahl & søn, 1976).

75 Ulf Grønvold, "1905, Byen hilser kongen," *Arkitektur i Norge, Norsk arkitekturårbok* (Oslo: Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, 2004), 60-9. For linjer i resepsjonen, se Stensrud, "The magazine and the city," 182.

76 Grønvold ser også portalene som allusjoner til samtidige historistisk verk fra Kongens hjemby København. Ibid.

77 Harald Aars, "Arkitekturen i 19. og 20. Aarhundrede," *Norsk Kunsthistorie II* (Oslo: Gyldendal 1927).

78 Mari Lending, *Omkring 1900*, 142.

79 Ibid., 142–43.

lige, det klimatiske.»<sup>80</sup> Lending sirkler inn det nasjonale som «relativiserende betraktninger over klima, konstruksjon og topografi, basert på romantikkens og den tidlige historismens forkjærlighet for det partikulære og det stedegne» også i 1800-tallets norske arkitekturtenkning. Nettopp Harald Aars' produksjon som arkitekt kan illustrere hvordan dette også kan spores i byen, på tvers av tidspunkter han selv som arkitekturhistoriker, i tråd med sin samtids periodiseringskonvensjoner, identifiserte som brudd. I 1926 gjenskapte han en isfakkelutsmykning til kronprins Olav og Märthas bryllup på bakgrunn av illustrasjoner han fant i *Skilling-Magazin* og egne barndomserindringer fra 1882. Et nærmere blick på provisorisk utsmykningsarkitektur, provisoriske utstillingsbygninger og andre forbigående modifikasjoner i byen kan bidra til å spore en overnasjonal arkitekturtenkning tematisert «som overensstemmende med lokale betingelser, knyttet til bestemte fortolkninger av sted, folk, sedvane, karakter, materialer – og ikke minst klima», fra tekster til byggede omgivelser som fortonet seg som ekstrem virkelighet for en betrakters øyne.<sup>81</sup>

De danner altså eksempler på Wilhelm Kromhouts utsmykningsarkitektur i en Nederlandsk sammenheng omtrent i samme tidsrom. Kromhouts portaler og utsmykninger i Amsterdam deltok til fulle, skriver Nancy Stieber «in the contest between old and new schools, and between the contrasting conceptions of theatricality, illusion, authenticity, and historicity.»<sup>82</sup> Provisoriene i sin konkrete urbane og historiske sammenheng i Kristianina, er alt annet enn unike eksempler på utstillingsbygninger og festiv utsmykningsarkitektur som bestrødde byer, bygder og havneanløp på denne tiden. Tvert om, betoner også Nancy Stieber, er de typiske eksempler på kortlevde bygninger som «intersected with urban display, that is, with exhibitions, model citis, historic pageants, and urban decoration». Som Sarah Bonnemaïson og Christine Macys essaysamling over festiv, temporær arkitektur, demonstrerer Stieber at denne arkitekturen må studeres i forbindelse med sin geografiske og idéhistoriske lokasjon. Dette studiet er et forsøk på å tette et kunskaps hull i en norsk sammenheng for den tiden jeg ser på, og der provisorisk arkitektur av ulik karakter, både bygninger med romlig utstrekning, av planker og mur og helt efemere utsmykninger, settes i sammenheng med et konkret, historisk sted i byen.

Flere av utstillingene jeg skriver om er studert kulturhistorisk, men mindre som intervensjoner i byen og som arkitektur. Kunst- og Industriutstillingen på Tullinløkka i 1883 spilte en viss rolle i norsk offentlighets- og

80 Ibid.

81 Ibid., 166.

82 Nancy Stieber, "Marking time and space in the city. Kromhout's decorations for the investiture of Wilhelmina in Amsterdam," i Bonnemaïson og Macy, *Festival Architecture*, 182.

utstillingshistorie.<sup>83</sup> 1800-tallets utstillingsbygninger kan sees som ”templer, katedraler og pyramider for industrialismens evangelium” og de huset ”monumentale kunstindustrielle manifestasjoner som ga rike muligheter for nasjonal selvhevdelse og selvforståelse,” skriver Erik Rudeng.<sup>84</sup> At 1883-bygningene ikke har fått stor plass i norsk arkitekturhistorie er ved første øyekast ingen stor forsømmelse. Tilpasset magre budsjetter og et beskjedent program, byr Adolf Schirmers paviljonger seg knapt fram som spektakulære. Brita



Fig. i.8. “Kronprins Olavs og Kronprinsesse Märthas bryllup 23de mars 1929. Isdekorationene ved nat, elektrisk oplyst og gasfakler.” Foto: ukjent, 1929. Byarkitektens arkiv, Oslo Byarkiv. Dekorasjonene var tegnet av byarkitekt Harald Aars.

Brenna og Karen Marie Fjeldstad ser Adolf Schirmers noe enkle utstillingspaviljonger og nedtoning av nasjonale stilreferanser i 1883-utstillingen i sammenheng med norske bidrag ved verdensutstillingene. De tolker den neddempede arkitekturen i en nasjonal utstilling, til forskjell fra promoteringen av eksotiske uttrykk for spesielle kulturelle fenomener på verdensutstillingene. Utstillingsarkitekturen danner ett eksempel på det Sigfried Gideion

83 Brita Brenna ser utstillingen i sammenheng med en (beskjeden) nasjonal industriutstillingstradisjon og de langt større internasjonale verdensutstillingene i siste halvdel av 1800-tallet. Brita Brenna, *Verden som ting og forestilling. Verdensutstillinger og den norske deltakelsen 1851–1900* (Oslo: Acta Humaniora, PhD, UIO, 2002). Karen Marie Fjeldstad har studert tre norske industriutstillinger: Drammen i 1872, Kristiania i 1883, og Landsutstillingen i Bergen i 1898. Karen Marie Fjeldstad, “Nu Skal Slaget Atter Stande: Som Paa Hafursfjordens Vande...»: *En Kulturhistorisk Undersøkelse Av Tre Norske Industriutstillinger, 1873–1898* (Magisteroppgave, Universitetet i Oslo, 1998).

84 Erik Rudeng, “Verdensutstillinger og norske utstillinger. Internasjonal tradisjon og norske særtrekk,” *Dugnad* 20, no. 1 (1995): 31–56.



tolket som industriarkitekturens og verdensutstillingenes samtidsuttrykk uten historismens stiletterapninger.<sup>85</sup> Dette gjelder delvis også for jubileumsutstillingen på Frogner i 1914.<sup>86</sup> Til dette kan man innvende at det ligger en fundamental forskjell i å formgi monterer eller bygninger som skal transporteres og bli fragmenter i en større utstilling utenlands. Et utstillingsbygg som bygges inn i en urban kontekst kan man anta å forholde seg ofte sterkere til en tomt med klare føringer som topografi, grunnforhold, tilgrensende eiendommer og bygg. Hjemlige utstillingsbygg skiller seg derfor fra monterer eller full-skala bygninger sendt til verdensutstillinger, og kan sees som svar på aktuelle diskusjoner om det lokale byrommet.

Rudeng nyanserer bildet av norske særtrekk ved industriutstillingene når han ser på Eilert Sundts innflytelse for norske industriutstillinger formidling og virkning på produksjonen.<sup>87</sup> Utstillingene kan sees som scener for bestrebelser på å uteske varige prinsipper som kunne danne grunnlag for framtidens produksjoner av bygg og interiører. Mitt arbeid bygger videre på disse observasjonene, men betoner sterkere utstillingenes urbane funksjon. Bygningene satt opp til utstillingen var selv en del av utstillingen, men måtte samtidig løse andre oppgaver. Utstillingsbygget sto i en programmatisk og formalt uløst sammenheng som både utstillingsprogrammet og arkitekturen grep inn i: overgangen mellom museum, gate-, park- og landskapsrom. De kan derfor danne et norsk eksempel på en temporær urban intervensjon med permanente løsninger for øye, slik Erik Monin har undersøkt i Paris fra 1700-tallet, i en tid og sammenheng da byen var under omdanning. Festivalene var i følge Monin nøye orkestrerte hendelser som omorganiserte urbane funksjoner og introduserte «new urban landscapes reflecting the latest fashion».<sup>88</sup> Hendelsene etablerte en flyktig regularitet, sammenheng og harmoni ved å rette ut irregulære gatelinjer og byggehøyder, i tillegg til å utøve sosial kontroll ved å styre større forsamlinger.<sup>89</sup> I Kristiania fylte hovedpaviljongen ut det ubygde kvartalet på Tullinløkka, og laget en tapt sammenhengende forbindelse fra skulpturmuseet til promenaden. Jeg ser på hvordan utstillingen

85 Brita Brenna og Karen Marie Fjeldstad viser her til Sigfried Giedions historisering av industriutstillingene på 1900-tallet som tidlige eksempler på den modernismen han så bryte fram på 1920-tallet i, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1928).

86 Anne Simonnæs, *Jubileumsutstillingen på Frogner 1914: En nasjonal feiring med internasjonale motiver?: En kulturhistorisk undersøkelse av forarbeidet til Industriutstillingen i Kristiania i perioden 1900–1914* (Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2003). Se også Espen Ytreberg, “Et Mediert Nasjonsfellesskap. Jubileumsutstillingen På Frogner i 1914,” *Tidsskrift for Kulturforskning* 12, no. 2 (2013): 5–22.

87 Rudeng, “Verdensutstillinger og norske utstillinger”, 31–56.

88 Erik Monin, “The secular challenges of festival architecture in eighteenth-century France,” i *Festival Architecture*, 156.

89 *Ibid.*, 157.

omdannet dette byrommet i øyeblikket, og måtene denne omdanningen ble forstått historisk og potensielt.

Form og Farve-utstillingen er tidligere studert i sammenheng med foreningen Brukskunsts produksjoner, i mindre grad sett i lys av malermesternes organiserende rolle og urban sammenheng. Randi Gaustad har lest Form og Farve-utstillingen i 1924 inn i Foreningen Brukskunsts foreningens utstillinger og publikasjoner.<sup>90</sup> Espen Johnsen har plassert Form og Farve-utstillingen arkitekturhistorisk og studert møblene som del av de deltagende arkitektenes øvrige produksjoner.<sup>91</sup> De borgerlige, men også fantasi- og drømmevekkende montasjene sees i disse sammenhengene som et brudd, som side- eller tilbakeskritt på veien mot en modernisme kjennetegnet av viljene til å fremme funksjonelle, industriproduserte interiører for arbeiderklassen. Som betingelse for en slik tolkning ligger en periodisering av arkitekturhistorien i presise og meningsbærende brudd ved hjelp av stilkarakteristikk – en type historieskriving som Mari Lending karakteriserer som ”like effektiv som tilslørende». <sup>92</sup> Mot en slik periodisering innvender Lending at ”sentrale momenter i arkitekturtenkningen i hele den moderne perioden utfoldes som like motsetningsfylt som periodiseringsresistent”. Studier av et tekster kan antyde overganger snarere enn brudd i arkitekturtenkningen. Tilsvarende kan også et nærmere blick på disse flyktige intervensjonene – gjennom deres dokumentasjon i skrift og bilder – la oss få øye på en arkitektur som ikke er like lett å legge merke til om man studerer arkitektur som bygningshistorie.

Utstillingspaviljonger er sett som arenaer der dette skiftet kan spores, nærmere bestemt i Gottfried Sempers tenkning om arkitekturens opprinnelse i seremoni, materialer og stoffer. Det var gjennom arbeidet med utstillinger i London på Verdensutstillingen i 1851 at Semper, i følge Mari Hvattum, utviklet dette blikket på arkitekturen som arbeid og virksomhet, med den provisoriske bygningen som manifestasjon på en kroppsliggjøring fra fest, dans og prosessjon.<sup>93</sup> «Such ephemera were seen as primordial examples of

90 Randi Gaustad har skrevet om alle Brukskunsts utstillinger og publikasjoner. Randi Gaustad, *Foreningen Brukskunst 1918–1930: Program, Utstillinger og kritikk* (Magisteravhandling, Oslo: Universitetet i Oslo, 1973).

91 Espen Johnsen har studert utstillingen som del av Brukskunst’ arbeid, og forfatterskapet til sentrale arkitekter som deltok. Se Espen Johnsen, *Det moderne hjemmet 1910-1940: Fra nasjonal tradisjonisme til emosjonell funksjonalisme: Utvalgte villa- og møbelprosjekter av åtte norske arkitekter* (Doktoravhandling, Oslo: Universitetet i Oslo, 2002); Espen Johnsen og Morten Bing, eds. *Nye Hjem, Bomiljøer i Mellomkrigstiden* (Oslo: Norsk Folkemuseum, 1998).

92 Mari Lending, ”Den norske iscenesettelsen av modernismen som historie,” *Nordic Journal of Architectural Research* 19, no. 1 (2006): 24.

93 Mari Hvattum, ”A complete and universal collection” i *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, red. Mari Hvattum og Christian Hermansen (London og New York: Routledge, 2004).

the mimetic transformation from the ritual act to its built embodiment». <sup>94</sup> Arkitekturens temporalitet i norsk sammenheng er synliggjort i forbindelse med Norske Arkitekters Landsforenings såkalte permanente samling som kom i stand på arkitekt Georg Eliassens initiativ i 1925. <sup>95</sup> Samlingen ble organisert med tanke på å ordne et heterogent materiale, som stadig kunne skiftes ut, innenfor enhetlige prinsipper for montering i ulike utstillingsrom. En lignende interesse for å uteske sentrale ”indre sammenhenger” i arkitektur kan spores i Industri- og kunstutstillingen på Tullinløkka i 1883 og Form og Farve på Tivoli i 1924, som tidlige utprøvinger av relasjonen mellom rom og kunstobjekt. Dermed kan de også knyttes til andre utstillinger montert og vist i mer etablerte utstillingsinstitusjoner. Wenche Volle har belyst sammenhengen mellom Edvard Munchs romlige maleri-montasjer og Jens Thiis’ Van der Velde- og Morris-rom på Nordenfjeldske Museum i Trondheim ved begynnelsen av 1900-tallet, som skulle demonstrere ”tingenes indre sammenhenger”. <sup>96</sup> Hun viser hvordan Harry Fett så disse utstillingene som et tidstypisk ønske om å finne kunstens indre synteser – kunstens totalvirkning – og trakk også linjer til utstillinger i Kunstindustrimuseet. Også Hans Dedekams utstillinger – om enn med et ganske annerledes romlig skript – fant Fett skilte kunsthåndverket fra en ensidig materialdrevet interesse etter relevante stiluttrykk, som han mente hadde ført til stilmaskerader. <sup>97</sup>

Utstillingen på Tullinløkka i 1883, Form og farve-utstillingen på Klingenberg i 1924, men også de andre provisoriene jeg studerer er norske eksempler på presentasjon av arkitektur som produksjonsform og virksomhet, snarere enn som ferdig form. Dette studiet legger fram ny dokumentasjon som viser malernes interesse for tenkning om romkunst. Dette gir grunnlag for spekulasjoner om at malerne tenkte arkitektur som romkunst i sammenheng med scenekunst, som de hadde intim erfaring med, også fra forlystelsesområdet. Romkunstutstillingen gir en utvidet forståelse av begrepet romkunst som i en norsk sammenheng særlig er assosiert

94 Mari Hvattum, «Essence and Ephemera, Themes in Nineteenth Century Architectural Discourse», upublisert konferansepaper, Society of Architectural Historians Annual Meeting (Richmond, Virginia, april 2002), sitert i Bonnemaïson og Macy, *Festival Architecture*, 3.

95 Mari Lending, “Permanent og kontemporært. Tidlige variasjoner av en norsk arkitektursamling,” *Nordisk Museologi* 16, no. 1–2 (2008). Se også Mari Lending, “Modernisme på utstilling,” *Nytt Norsk Tidsskrift* 25, no. 3 (2008), og Mari Lending og Mari Hvattum, *Modelling Time, The Permanent Collection 1925–2014* (Oslo: Torpedo Press, 2014).

96 Wenche Volle, *Munchs rom* (Doktoravhandling, AHO, 2012) og Volle, “The architecture of Edvard Munch’s Frieze og Life, i *Place and Displacement: Exhibiting Architecture*, red. Thordis Arrhenius, Mari Lending, Wallis Miller og Jérémie McGowan (Zürich: Lars Müller, 2015), 141–52.

97 Ingrid Halland, “Utstillingsreform: En studie av Jens Thiis og Hans Dedekams utstillingsstrategier for Kunstindustrimuseer 1895–1905” (Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2012), 28.

med i samarbeidet mellom arkitekten Arne Korsmo og maleren Gunnar S. Gundersen på 1950- og 60-tallet, og som også tok form i bygg, utstillinger og publikasjoner. Et nærmere blick på romkunstutstillingen på Tivoli i 1924 gir en mulighet til å spore denne romkunst-produksjonens resepsjonshistorie.

Jeg ser disse utstillingene og provisoriene i sammenheng med et landskap preget av og brukt til vandring, og måten dette dannet forestillinger om helhet i en fragmentert by. Landskapsvandringen grep inn i en samtid i oppløsning, har Mari Hvattum vist. ”The nineteenth-century city was caught in a curious tension between totality and fragmentation: constantly seeking to (re)create a lost whole, yet inevitably (...) facilitating fragmentation.”<sup>98</sup> Her knyttes en tenkning om arkitektur som helhet opplevd i bevegelse til Kristianias rurale omland. Kongens park Bygdøy var tenkt som en promenade til offentlig forlystelse, komplettert med ”serpentine walks, follies and ponds.” Tenkt komponert som en ”musikalsk helhet,” var folkeparken inspirert av tysk, romantisk filosofi, og ikke minst av A. W. Schlegel, sannsynliggjør Hvattum.<sup>99</sup> Som virkelighet, og omsluttende, omdannet landskap, gir denne studien av urbane provisorier også anledning til å forfølge romtenkning som subjektivt erfart innlevelse i omgivelsene med egen kropp, i en urban sammenheng. Provisoriene midt inne i Kristiana kan synliggjøre en arkitektur som ble erfart i bevegelse, som rom, tydeligst til uttrykk, som referanse for Schnitlers begrep om helhetsvirkningen.

Helhetsvirkningen var et virksomt tankekompleks i romkunstutstillingen på Tivoli i 1924, men i min avhandling blir en mindre studert sammenheng mellom Schnitlers utvikling av begrepet og teatermalernes interesse nærmere undersøkt. Jeg er her opptatt av Schnitlers undersøkelser av dette virkelighets- og innlevelsesidealet for arkitekturen og samtiden, gjennom byens helt bestemte terreng. Dette ser jeg nærmere på i kapittel 1. I kapittel 4 blir det tydelig hvordan aktørene som deltok i Form og Farve-utstillingen, hadde et nært forhold til og erfaring fra Tivoli, men at de også hadde et forhold til byen omkring som arena for å fremme samfunnsendring gjennom utstillinger og tilstelninger. Det var malermesterne som tok initiativet til romkunstutstillingen. Med flaten som uttrykksform og blick for det tredimensjonale, aktualiserer de her en større tenkning omkring rom som gjennomsyrer det som defineres (og i samtiden definerte seg) som modernisme. Dette større teoretiske feltet danner Wenche Volles undersøkelser av Edvard Munchs romforståelse, der hun sannsynliggjør

98 Ibid., 135.

99 Mari Hvattum, “The Garden and the City: Fragmented Dreams of Totality,” i *Phenomenologies of the City. Studies in the History and Philosophy of Architecture*, red. Maximilian Sternberg og Henriette Steiner (Farnham: Ashgate, 2015), 135.

malerens forhold til arkitektur, både kuratorisk og som motiv.<sup>100</sup> Volle leser Munchs rom inn i et innlevelsesteoretisk tankeunivers. Også Karl Johan, og ikke minst konserteringen fra musikkpaviljongen jeg studerer, trer fram som sentrale for Munchs romdannende produksjon, og som i følge Volle finner sted både på lerretet i en bevegelse fra det linjære perspektivet til dybde, og i utstillingsrommet der maleriene inngikk i romdannende arkitektoniske friser. Her behandles ikke hele dette teoretiske feltet. Jeg avgrenser meg til å undersøke måtene «helhetsvirkningen» ble definert og antok arkitektonisk form gjennom de produksjonene jeg studerer, helt konkret. Det er disse helt konkrete, og lokale uttrykkene for arkitektur som virksomhet og som romlig virkelighet i denne partikulære urbaniteten, jeg ser på.

## SPØRSMÅL, KILDER OG LESEMÅTER

Avhandlingens forskningsspørsmål er hvordan Bislettbekkens topografi satte spor i og virket inn i omdanningen av stedet fra randsone til by, og om dette dannet grunnlag for forestillinger om arkitektur som romlig helhetsvirkning i form av provisoriske bygninger og utsmykninger. Hvordan kan grunnforhold og romlig drag i terrenget spore svundne landskap i en moderne by under utvikling, og hvilken form for urbanitet og modernitetserfaring kan avdekkes gjennom studiene av temporære intervensjoner i byen, i flyktige og fantastiske, men høyst reelle øyeblikkerfaringer?

Mine kilder er dokumenter, brev, protokoller, tegninger og fotografier, plantegninger, og diagrammer fra en rekke arkiver, samt publiserte tekster, illustrasjoner, bilder og til en viss grad film. Med et så diverst materialtilfang er det vanskelig å peke ut en bestemt metode. Jeg har søkt å ettergå kildens publikasjons- og resepsjonshistorie. Jeg har behandlet alle kilder med en varhet for deres redaksjonelle sammenheng. I lesningen av tegningsunderlag for bygningene jeg studerer, både snitt, oppriss og plantegninger har det vært særlig viktig å se hvilke bakgrunnsinformasjoner de bygger på, hvilke informasjonen som er innlemmet, og hvilke som er utelatt. Plantegningenes topografiske framstilling av provisorienes ordning innenfor en eksisterende bystruktur, måten de intervenerte, eller var tenkt å intervenere og danne forbindelser har vært sentrale i lesningen.<sup>101</sup> Beskrivelser i dagspresse, og

100 Wenche Volle, *Munchs Rum* (PhD-avhandling, Arkitektur- og Designhøgskolen i Oslo, 2012).

101 Jonny Aspen gjennomgår byplanleggerens visuelle representasjonstyper. Se: Jonny Aspen, "Byplanlegging som representasjon – en analyse av Harald Hals' generalplan for Oslo av 1929," (PhD avhandling, Arkitektur- og Designhøgskolen i Oslo, 2003), 96–127.

illustrasjoner har ofte gitt utfyllende opplysninger, eller betonet andre deler av arkitekturen, slik den til slutt ble realisert og fremsto i byen, som viktige.

Jeg har arbeidet induktivt, fra primærkildene, i en hermeneutisk prosess der den historiske kontekstualiseringen har dreiet seg omkring to akser; en byhistorisk og en der jeg ser nærmere på byggenes program, intervensjoner og mottagelse. Den siste er uløselig forbundet med min egen forståelseshorisont og faglige situerhet. Dette kommer jeg tilbake til. Viktig her er å påpeke at jeg underveis i dette forståelsesarbeidet har søkt å se sammenhenger mellom byens morfologi og hvordan materialet som dokumenterer provisoriene på sine diverse vis omhandler, eller modifiserer denne. Disse tolkingsprosessene kunne stadig utvides, slik Mieke Bal påpeker: "Context' can always be extended: it is subject to the same process of mobility that is at work in the semiosis of the text or artwork that "context" is supposed to delimit and control."<sup>102</sup> Kontekst er et produkt under stadig forandring.

I arbeidet med å sette materialet inn i en byhistorisk kontekst har jeg holdt mitt fokus på byformens historie. Denne arbeidsformen kan sies å være typomorfoloisk, i den forstand at jeg har undersøkt provisorier som typer – de er også grovt sett ordnet typologisk gjennom kapitlene – og morfologisk fordi jeg har sett dem i lys av byens geologiske og byggede topografi.<sup>103</sup> Gjennom denne prosessen har jeg undersøkt forskningsspørsmålets første ledd, altså hvordan grunnforholdene omkring Bislettbekken kan ha virket inn på den urbaniteten jeg studerer. Jeg ser bygningene og deres form i sammenheng med byens form – altså de omkringliggende omgivelsene, topografien, tomte- og gatestrukturen, slik de var på det aktuelle tidspunktet og dannet over tid.<sup>104</sup> I all hovedsak ser jeg dem i deres nære omgivelser, men også landskap og infrastruktur i en større geografisk skala. Arkivmaterialet har latt meg se hvordan byggene ble foreslått, omsøkt og oppført, og studere hvordan arkitekturen ble produsert i sin spesifikke romlige, juridiske og økonomiske sammenheng. Dette kan bidra til å danne

102 Mieke bal og Norman Bryson, "Semiotics and Art History", *The Art Bulletin*, 73 (1991): 177.

103 Elin Børrud typomorfoloiske studier som undersøkelser av faktiske resultater av sosiale og økonomiske krefter «resultat av ideer og intensjoner slik de tar form på bakken og til sammen former byer, som igjen kan forstås delt opp i bygninger, tomter gater, byrom og parker, hvilket utgjør hovedelementene i morfologiske analyser» Elin Børrud, "Bymorfologi som kunnskapsgrunnlag for planlegging og planforskning.» *Kart og Plan* 69, no. 1 (2009): 22–23; Anne Vernez Moudon, "Urban morphology as an emerging interdisciplinary field." I: *Journal of the International Seminar on Urban Form* 1 (1997): 3–10.

104 Form, skala og tid vil alltid være tilstede i bymorfologiske studier, i følge Anne Vernez Moudon i tre nivåer: Urban form defineres av bygningen og relasjonen til omgivelsene, til gate- og tomtestruktur, i lokal eller større geografisk sammenheng og sist historisk, som del av en kontinuerlig transformasjon. Anne Vernez Moudon, «Urban morphology».

perspektiver på aktørenes betydning for byens historie, noe Elin Børrud har etterlyst i bymorfologisk historieforskning.<sup>105</sup> I dette studiet har det vært sentralt å forsøke å etablere det institusjonelle sakskomplekset som berører urbaniseringen av det korte strekket langs Bislettbekken fra Studentertunden til Tullinløkka. Her har det vært interessant å oppdage at arkivets egen topografi på sett og vis reflekterer den palimpsesten av planer som også satte spor i byen selv. I tid spenner dette fra de små paviljongene i Studentertunden på 1860-tallet til debattene om det som skulle bli Kunstnernes hus (1930) i Wergelandsveien; med andre ord helt sentrale utstillingshistoriske saker i Oslo sentrum. Selv om digitaliseringen av mange arkiver utvilsomt letter arbeidet for en arkivforsker, har det vært en sentral del av dette arbeide å oppsøke fysiske arkiver, og mange av mine funn vil mest sannsynlig aldri digitaliseres.

Arkivene etter Christiania Magistrat på Byarkivet var da jeg arbeidet der kun delvis ordnet slik at de kunne gi treff i digitale søkemotorer. For en stor del måtte søk gjøres av arkivarer fysisk nede i hvelvene. Til tross for mye og god assistanse er jeg overbevist om at det finnes flere dokumenter i Byarkivet som ville kunne belyst dette studiet ytterligere, men som vil være til glede for andre forskere. I tillegg til det rike materialet jeg fant, er også arkivets trykkede aktstykker en viktig kilde. Med unntak av noen usorterte arkiver etter foreningene Oslo Håndverk og Industriforening, Malermesternes forening og Oslo Arkitektforening, befinner de mest sentrale upubliserte dokumentene jeg har benyttet meg av i Riksarkivet.<sup>106</sup> Særlig har dokumentarkivene etter Finansdepartementets Ekspedisjonskontor og Administrasjonskontor, Kirke- og undervisningsdepartementets 1. Skolekontor og Slottsforvaltningen vært viktige, fordi de avdekker overlappende forvaltningsansvar mellom stat, hoff og kommune. Korrespondansen mellom disse ulike styringsinstansene kan gi innsikt i måten dette sentrale området av byen ble regulert til offentlighetens bruk. Møtereferater og brev, men også trykkede og mangfoldiggjorte beskrivelser og kritikk gir muligheter til å vikle ut nye sammenkoblinger mellom arkitekters og håndverkeres virke.

Dette leder meg til den andre aksen for min hermeneutiske forståelsesprosess. Denne aksen har dreiet omkring hvilke former for endringer pro-

105 “Det produserte artefaktet forutsetter beslutningen som en viktig komponent. Det er aktører (personer eller institusjoner som på forskjellig vis er med på å bestemme hva som blir produsert og hvordan.” Elin Børrud, ”Bymorfologi som kunnskapsgrunnlag,” 24.

106 Dokumenter etter Oslo Håndverk og Industriforenings virksomheter og organisasjonsliv har mest sannsynlig gått tapt under annen verdenskrig, da Rosenkrantzgate 7 ble nyttet av okkupasjonsmakten til kontorer. På loftet var likevel et dokumentlager tilbake, og blant disse var noen spor etter Industriutstillingen i 1883 og Form og Farge i 1924 å finne. Et brev herfra ledet meg til å søke etter arkivet etter Malermesternes forening, og fant det oppbevart i Sarsborg, hjemme hos formannen i foreningens historielag, Bjørn Egil Andersen.

visoriene manifesterte av denne urbane virkeligheten, slik kildene beskriver dem mot den mer varige bakgrunnen og som øyeblikkerfaringer. Dette er knyttet til hvilken bruk og funksjon jeg mener å kunne utlede av møterefrater, plantegninger og visuelle og tekstlige beskrivelser og dokumentasjon fra besøkende. Nærmere bestemt undersøker jeg her hvordan provisoriene intervenerte i rommet, fra byen til interiøret, som gir muligheter for å forstå provisoriene som resultat av flere aktørers viljer til å gi faglige svar på økonomiske, sosiale og estetiske programmer.

**Ryktindretningen**  
paa Kongsbjerg.

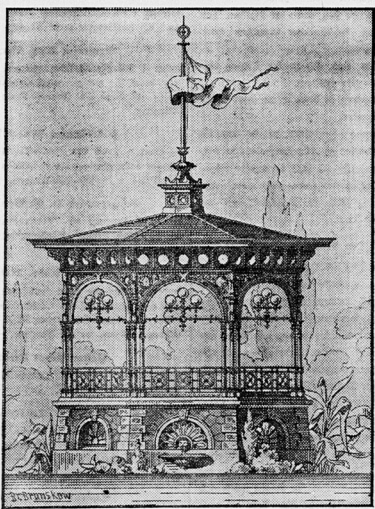
**Byggen ny Udmøntning.**

Paa Statsbudgettet for næste Aar vil efter fortløbende som Indtægt man blive opført 300 Kr., udgjorde Indtægterne ved Besættelse og afslutning m. v., idet der ikke forslaaes gen ny Udmøntning af Skillemint i minen. Indtægterne bliver herefter udmøntet med 200,000 Kr. i forhold til indværende Aars Budget, idet den anden Side bliver af samme ind og Udgifterne forsvindende med ca. 9,000 Kr.

Egaa ved forrige Budgetforslaa gibeise saavel som under saamele Be- røbing i Stortinget var det under erveise indtil videre at indstille Ud- mntningen af ny Skillemint, idet Be- dningerne ved Norges Bank allerede var overflødig fore for Behovet. Men i samt hengang alligevel er turde fætte Møntningen med et mindre Be- væsentlig af Henken til, at Møntens e Funktionærer eller vilde blive gaae saavel som uden Beskjæftigelse, ar har imidlertid Finansdepartementet i Forhandlinger med Solværdstyre- ten og Møntens Embedsmænd be- røgt i det Hens, at Funktionærerne i for- sen Udværelsen vil kunne stilles i Beskjæftigelse i Solværdets Tje- ne.

## Udkast

til ny Musikpaviljon i Studentertunden.



Grønfeldt & Co. for ca. 42,000 Sundt & Co. har forslaaet i Ormiden.

Den nye Musikopbygning saavel som Gaaninger beklædt et Ki 14,000 Kvadratmeter. Den opf 2 1/2 Etage. Hæderne faar en Høi der Løjet af 3 1/2 Meter. Bygning fores lige i Nord for den bestaaende Udværende Arkitekt er Holger Sint Larsen.

**Electricitetsoverførsels Budget**  
1905 foreslaaet af Magistraten b med en Indtægt af 943,000 Kr i Million budgettet iaar. Man udværler en Adgang paa den Frikædetstælle for Strømmen, først efterhaanden vil opvies ved Forbrug. Afriksbudgetterne foreslaa 452,000. Overførsel bliver 481,000 med 514,000 iaar. Af fundet foreslaaet 284,500 at i i Kommuneskolen iaar budg 286,000. Hæften anvendes til fættelse, Afbrug og mindre Udby 106,000 til Ledningsnettet Ud til Hømanstøen foreslaaet bevilg Refereforbundet.

**Til Statens Pensionbør**  
opføres paa Budgetforlaget for Aarini 1,250,000 Kr. med 1,183,000 Kr., altsaa Forøgelse i Kr. Heraf falder noget over 40,000 paa de almindelige Pension bærpenge og 47,000 Kr. det egtraordinære Tilfald til Hønslassen, som i den første Ma

Fig. i.9. “Det i en tidligere Meddelelse omtalte Prosjekt, som ved en Konkurrence i 1887 blev tildelt 1ste Præmie, har vi faet Adgang til ovenfor at giengive. Det er udført af Arkitekt Sparre. 2den Præmie tildeles af Arkitekt Henrik Bull indleveret Udkast. (...) Inbydelsen til Konkuran- rancen var udgaaet fra Selskabet for Christiania Bys Vel, der i 1881 efter Anmodning fra en privat Indsamlingskomite havde overtaget den nuværende Paviljonbygning. Nævnte Selskab, der staar som Eier af Paviljonen, har af Finansdepartementet faaet Tilladelse til at laden den staa paa Statens Grund. “Udkast til ny Musikpaviljon i Studentertunden.” Arkitekt: Hans Jacob Sparre, 1887. *Morgenbladet*, 6. oktober, 1904. Faksimile.

Jeg forsøker å belyse i hvilken grad arkitektur, også det minste, flyktige bygg, er resultat av mange viljer og store prosesser, og i hvilken grad paviljong- og portalarkitekturen faktisk ble anvendt til en veldig konkret tenkning om den norske hovedstaden. Med andre ord forsøker jeg å utlede hvordan provisoriene modifiserte byens eksisterende topografi, dannet utsikter, forbindelser og forløp (vandringer), både på stedet, i publikasjoner og vevet inn i betrakterens indre forestillingsverden og minner og forståelse



av egen tid og sammenheng. Dette forståelsesarbeidet har utviklet seg langs avhandlingens geografisk og historisk definerte struktur, altså langs Bislettbecken, fra Tullinløkka til Tivoli, fra 1880-årene til 1920-årene, og reflekteres i utviklingen av hypoteser og spørsmål fra kapittel til kapittel.

Denne lese måten er preget av den konteksten jeg i egen samtid og sammenheng arbeider innenfor, altså min kontekst og forståelsehorisont, knyttet an til en arkitekturhistoriografisk arbeidsmåte som er blitt betegnet som kuratorisk.<sup>107</sup> Dette innebærer at jeg opptatt av å se avbildningene og beskrivelsene i dokumentene jeg studerer, også som del av dette dels fysiske, dels imaginære landskapet provisoriene ble sett og tenkt inn i. Avbildningene er i en slik betraktningensmåte ikke representasjoner, men også del av en fysisk, romlig og historisk sammenheng som også de fysiske objektene som fantes på stedet, var del av. Provisoriske utstillingsbygninger for arkitektur, kunst, håndverk og industriell produksjon sto i et særlig avhengighetsforhold til arkitekturens moderne publikasjonskultur, har Mari Hvattum og Anne Hultzch vist.<sup>108</sup> Ustillingspaviljonger og objektene de inneholdt, dannet pressens motiver og materiale.<sup>109</sup> Mari Lending har vist hvordan monumenter, i form av gipsavstøpninger var på konstant vandring, fysisk og imaginært, gjennom 1800-tallet: Fragmenter av bygninger i forunderlige ”constellations and bewildering juxtapositions” fikk ”time and space to bend and fold” på innsiden av museer, samlinger og kataloger, og konstruerte forestillinger om kronologi og autentisitet og ordnet forestillinger om arkitekturens historiske prinsipper. Konkrete gallerier og publikasjoner forbandt to- og tredimensjonal form, rom og publikasjoner på tvers av tid og sted.<sup>110</sup>

107 I en omtale av to publikasjoner som springer fra det forfatteren kaller «The Oslo group», skriver Can Bilsel at forskningen «reveal a curatorial approach to architectural history, one that foregrounds the exhibition value of its documents.» Can Bilsel, *Review: Mari Hvattum and Anne Hultzsch eds. The Printed and the Built: architecture, Print Culture and public Debate in the Nineteenth Century and Mari Lending Plaster monuments: Architecture and the Power of Reproduction, JSAH 78/4* (Desember 2019): 479–82.

108 «One of the most exciting things about nineteenth-century architecture is the multilayered expansion of the built realm into the realm of the print and the corresponding penetration of printed discourse into the world of building.» Mari Hvattum og Anne Hultzch, red., *The Printed and the Built* (London: Bloomsbury, 2018), 20.

109 Hvattum og Hultzch viser til *Illustrated London News'* trykk av publikasjonens trykkepresse, på utstilling i Crystal Palace, omtalt av The Economist ved åpningen av utstillingen: «The Great Exhibition itself (...) is performing the office of a large illustrated newspaper. (...) Like sun painting, it speaks all tongues (...) the illustrated paper, without which it is doubtful if it could itself have ever existed, comes to its aid, dispenses the new knowledge so scientifically gathered and arranged, and so graphically displayed in Hyde Park, over all the nations of the earth.» Ibid, 2.

110 Mari Lending, «Promenade among Words and Things: The Gallery as Catalogue, the Catalogue as Gallery,» *Architectural Histories* 3, no.1 (2015): 1–22.

Et slikt blikk på arkitektur innebærer en spesifikk undersøkelse av både arkitekturen og dokumentenes materialitet, uten å utelukke sosiale, politiske og økonomiske forhold. I følge Mari Lending uttrykker det seg snarere som «a new sensitivity concerning how objects behave, change, move, work, and fluctuate in time and space.»<sup>111</sup> En betraktning av de aller mest forbigående bygningene og måtene de ble sett, beskrevet og avbildet, avdekker måtene arkitektur manifesterte seg som en offentlig henvendt refleksjon, som en stadig pågående virksomhet av romlige intervensjoner og erfaringer. I forlengelse av dette kan provisoriene i byen, med sine utstillinger, sees i forbindelse med av den publikasjonskulturen den var en del av. Det moderne uttrykker seg arkitektonisk i en slik betraktningssmåte som fluktuerende i tid og sted og mellom ulike uttrykksformer, som meningsbærende forståelsesform som dannet enhet og sammenheng mellom det forgagne, samtid og framtid gjennom assosiasjoner, minner og referanser, overlevert i tekster og bilder, og viktig her – i byen.

En slik angrepsmåte resonerer med en romlig inngang til forståelse av historiske sammenhenger, som geograf Doreen Massey foreslår.<sup>112</sup> Historien sett som rom kan forstås som en rekke mangfoldige praksiser og prosesser som er integrerte og ikke.<sup>113</sup> Mot et bredere interdisiplinært felt omkring rom som inngang til byhistorie kan et nærmere blikk på arkitektur gi noen særegne bidrag, i følge Nancy Stieber, nettopp med arkitektens erfaring og omgang

111 Mari Lending, *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction* (Princeton: Princeton University Press, 2017), 25.

112 Doreen Massey, *For Space* (London: Sage Publications, 2005), 107.

113 Rom som del av byteori danner et bredt teoretisk felt. Adrian Forty viser hvordan fenomenologien og Henri Léfèbres studier av rom som sosialt produkt kan sees som en kritikk av en forestilling om at rom kan dannes, og forstås som arkitektur. Se Adrian Forty, "Space," i *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (London: Thames & Hudson, 2012), 256–75. Ved å se på metaforene "transitivitet," "rytme" og "fotavtrykk", foreslår Amin Ash og Nigel Thrift en metode for å gripe måter å redefinere det urbane som romlige og fysiske forhold sett i sammenheng til ulike og/eller sammenfallende tider og steder. Dette er en annerledes byhistorisk tenkning enn byer forstått som holistiske systemer i samsvar med en samtidskultur, som Lewis Mumfords byhistoriske studier. Patrick Geddes, Lewis Mumford og Louis Wirth forsøkte å generalisere byer på ulike stadier i historien som holistiske systemer. Mumford "theorized the city as sociospatial system with its own internal dynamic ['Tyrranopolis', 'Meglapolis', 'Necropolis'] Mumfords treatment of each type as an organic system is striking." Ash Amin og Nigel Thrift *Cities. Reimagining the urban* (Cambridge: Polity Press, 2002), 8. Aspen og John Pløger foreslår å ta utgangspunkt i byens liv for å forstå de mekanismene som former den – en vitalitet som utspiller seg i samspillet mellom humane og ikke-humane krefter, fra lyst og begjær til meningsdannelser og verdisettinger: Disse praksisene virker og har effekt på vår erfaring av virkeligheten. Med blikket rettet mot videre omgivelsesproduksjon oppfordrer de til planlegging og byliv sees i sammenheng gjennom undersøkelser av byens immanente, uordnede, men kontekstuelle og romlig spesifikke virkninger. Jonny Aspen og John Pløger, *Den vitale byen* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2015).

med det bygde som produksjonsformer, helt konkret.<sup>114</sup> Jeg ser på hvordan beretningene avdekker en arkitektur som sto i veksel mellom en geografisk, geologisk, økonomisk og juridisk sammenheng, et historisk landskap, men også omkringliggende bygningers innvendige utstillingsrom og haller, og den omkringliggende byen slik den fortonet seg der og da. Gjennom disse kildene studerer jeg provisoriene som del av en tekstuell og visuell kultur som stilte den urbane arkitekturen til skue.

Dagspressen gir en sjelden tilgang til de til dels svært flyktige begivenhetene jeg studerer. I siste del av 1800-tallet, kunne Kristiania-publikummet lese om noe man hadde opplevd i et felleskap om formiddagen i hovedstadsavisenes ettermiddagsutgaver. Beskrivelsene i den illustrerte pressen og i dagspresse formidlet øyeblikket for samtiden og forlenget varigheten ut over hendelsers korte levetid. Gjengivelsene er en fundamental del av det flyktiges betydning i et byrom som var i ferd med å få en mer monumental og permanent form. Gjennom minnelitteratur og i pressens beskrivelser forsøker jeg å få øye på hvordan hendelser ble sett i sammenheng, og hvordan den provisoriske arkitekturen gjenskapte forgagne strukturer eller nye forbindelser i byen. Kristianiapressen omkring århundreskiftet gir i min sammenheng tilgang til en mer subjektiv erfaring av byen enn andre arkitekturhistoriske kilder. For meg er det en slående likhet mellom hvordan hovedpersonen i *Sult* beveger seg i byen og lar seg bevege av byen, og hvordan han på impresjonistisk vis erfarer forbindelser i byen som ikke er like lett å få øye på i en plan eller ved å studere byens mer varige bygninger.

I mine øyne danner de to beskrevne aksene som jeg har dreiet mitt forståelsesarbeid omkring, en særegen apparatur for å undersøke en arkitektur dannet i konstallasjonen av et mangfold av aktører og en opplevd virkelighet for en betrakter, som bygg, by, tekst og bilder. På denne måten kan jeg spore en bestemt urbanitet og modernitetserfaring dannet av flyktige helhetsvirkende omgivelser i øyeblikket og festet i minnene. En viktig forutsetning for at en slik arbeidsmåte er mulig, er vel og merke byens egen skala, og at jeg ikke beveger meg over større tidsrom enn knappe to generasjoner. Kristiania omkring 1900 var voksende og i kraftig transformasjon, men likevel så liten at man kan overskue sammenhengene – biografisk, institusjonelt og urbant. Jeg tar som et utgangspunkt at byen og byens rom, modifisert av provisorisk arkitektur ble sett i sammenheng, på stedet og erindret i sammenheng – over tid. Dette muliggjør en topografisk, delvis typologisk og kronologisk inndeling av stoffet, men tillater meg å spekulere omkring noen mulige sammenhenger og ekkovirkninger på tvers av landskapet og hendelsenes tidsrom.

114 Nancy Stieber, "Space, Time and Architectural history", i *Rethinking Architectural Historiography*, red. Dana Arnold, Elvan Altan Ergut og Belgin Turan Özkaya (Oxon: Routledge, 2006), 171–82.

## AVHANDLINGENS STRUKTUR

Avhandlingens kapittelstruktur følger det romlige draget etter Bislettbekken, fra Pilestredet til Pipervika. Sammenhengene mellom landskap og de flyktige modifikasjonene utvikles gjennom kapitlene slik at undersøkelser og funn i det første kapittelet leder til undersøkelsene i det neste, og så videre.

I første kapittel ser jeg på grunnforholdenes innvirkning på eiendoms- og bebyggelsesstrukturen i Kristiania og omland. Her spør jeg hvordan det rurale omlandet ble vevet inn i den nye byen, og om reminisenser ble tilbake da byen ble bygget ut. På bakgrunn av dette ser jeg på hvordan tanker om helhet ble reflektert inn i omdanningen av dette terrenget og en uferdig og fragmentert byvev. I dette kapittelet griper jeg tilbake til den gamle bymarken, en allmenning som kranset inn vestsiden av renessansebyen. Jeg ser på planer, kart, dokumenter, protokoller og publisert erindringslitteratur, illustrasjoner og beskrivelser i dagspresse og studier av hagene og løkkene, og undersøker bymarkens inndeling i løkker, sammenhenger med terreng og jordsmonn og hvordan terrenget virket inn på ferdsel og vandringer. Jeg ser nærmere på landskapet omkring Bislettbekken – forbundet med og preget av vandring og forlystelse. Grunnforholdenes forsinkelse medførte en ambivalens mellom by og omland, og ferdselsveier, stier og tråkk over det forgagne løkkeområdet ble vevet inn i den nye byen. Dette ble bestemmende for byrommenes dybde og utstrekninger. Reminisenser av skog og natur ble assosiert med offentlighetens rett og eierskap. Naturen i byen ble assosiert med byen som en organisme, en fysiognomi, opplevet i bevegelse. Det dannet også en sammenheng for Schnitlers hovedtese om en samtidssvarende arkitektur som helhetsvirkning. Jeg ser avslutningsvis på hans studier fra dette terrenget, fra løkkegårdene og utstillinger, og diskusjoner om modifikasjoner av Abelhaugen.

Over de neste tre kapitlene undersøkes måtene provisorier aktualiserte dette historisk landskap som et varig grunnlag for samtiden, og teatraliserte byen som forbigående helhetsopplevelser i en omskiftelig og fragmentert byvev. I kapittel 2 forfølger jeg antagelsen om at området omkring den forgagne Bislettbekken forble bestående inn i den nye byen som reminisens av løkkebebyggelse og vegetasjon på grunn av de våte grunnforholdene. Jeg ser undersøker av forholdene omkring oppføringen av provisoriske paviljonger som en anledning til å se nærmere på overlappende eiendomsforhold og forvaltningsansvar. Paviljongene ble oppført som serveringssteder og til utstillinger for samtidens bruk. De ble også oppført på steder der det tidligere hadde vært løkkebebyggelse, de fylte ut ufullendte kvartaler i byen, eller fungerte som minner, og med mål om framtidig permanent utbygging. Gjen-

nom utstillingsformål og med ønske om å aksentuere utsikter og forbindelser på tvers av bebyggelse og terrengforskjeller manifesterte de en arkitektur som overlapper mellom inne og ute, det byggede og trykkede. De inngikk i planer for lundens forskjønnelse, fra skog til park i helningen fra Bellevuehøyden til og på sumplandet langs det gamle bekkedraget. Avhandlingen synliggjør paviljongenes virkninger i sentrale byrom, i randsone mellom by og bymark, institusjoner og dagligliv. Jeg ser kafépaviljongens ukjente bruk som utstillingslokale for modeller over nye forslag for byen og for impresjonistisk maleri, med byen som motiv, og i sammenheng med andre utstillingspaviljonger i nærheten, som Christiania Kunst- og Industriutstilling på Tullinløkka i 1883 og paviljonger i Slottsparken. Rammet inn av byens mer varige arkitektur, interiører og fornøyessteder, gir utstillingsarkitekturen og arkitekturen den stilte ut innblikk i samtidens tenkning omkring arkitekturens formidling av tradisjon og den nye samfunnsordenens gestalt som ornamentale, tektoniske og romlige forestillinger.

I kapittel 3 ser jeg på byrommet som åsted for deliberasjon omkring arkitekturens klimatiske, stedsspesifikke og virkelighetsnære essens, i veksel med samtidens politiske polemikk. Byens topografi, arkitektursyn og politisk bakteppe krystalliseres i en arkitektur som aksentuerer byens rom, omkringliggende landskap og skiftende lys og atmosfærer. Her baserer jeg meg i sterk grad på dagspressens rapporter, til en viss grad selvsagt også den illustrerte pressen, publikasjoner som virkelig beskrev hendelser ut fra en sterk interesse for byen i forvandling og festskrud, og for hvordan borgerne erfarte byen på gaten og som mediert i pressen. Her har jeg forsøkt å legge meg kloss på dagliglivets gang, nær den "livlige Bevægelse" Morgenbladets reporter observerte i 1890 – i øyeblikket. Pressen formidler en polyfon byhistorie. For meg viser kildene at her kommer vi ganske nær på en erfaring av omskiftelige byrom slik innbyggerne faktiske opplevde dem – i forvandling. I dagspressens og tidsskriftenes rapporter og i deres xylografer, fotografier og etter hvert i film, kommer vi ganske tett på den urbane fysiognomien jeg forsøker å belyse. Utsmykningene i forbindelse med offentlige feiringer brøt inn i og forandret byens politisk, sosialt og arkitektonisk definerte rom. Undersøkelser av måtene publiserte tekster, illustrasjoner, fotografier og etter hvert filmatiske dokumentasjoner gir uttrykk for hvordan den provisoriske arkitekturen og hendelsene de var en del av, uttrykket seg som ekstrem virkelighet egnet til å bevege en som vandret i byen fysisk og emosjonelt, hvordan de sto i forhold til samtidens sosiale omskiftende politiske virkelighet, og til sist hvordan de uttrykket seg som spatiale og materielle praksiser i spill med omgivelsene, der og da, og i ettertid som minner og motiver. Tett forbundet med hendelsene de var reist for å markere og organisere, synliggjør den flyktige arkitekturen romlige sammenhenger og forbindelser.

Disse foregående erfaringene av paviljongarkitekturens nære forbindelse med byens rom og topografi og byrommet som åsted for en arkitektur som seremoni og vandring, danner utgangspunktet for det siste kapittelet. Dette er viet Tivoli som ble bygget ut parallelt med byens vekst gjennom 1900-tallets industrialisering og revet parallelt med byens modernisering etter århundreskiftet. Her er kildene mangfoldige, publiserte og upubliserte. Her spiller også resepsjonshistorien en større rolle. Som arkitekt har jeg forsøkt å vise betydningen av profesjonene i samarbeid skulle vise seg å bli helt avgjørende for hvordan Form og Farve-utstillingen i 1925 kunne eksperimentere med arkitektur som romkunst. På Tivoli kom de forskjellige erfaringene av rom i endring og en endret romforståelse jeg har forsøkt å påvise så langt i avhandlingen lenger nordvest langs Bislettbekkens uregjerlige men beskjedne løp, til et tydeligere formulert og mer raffinert uttrykk: Som romkunst. Scenedekoratører og malere peker seg ut som ivrige partnere i iscenesettelser av byen og av interiører på scenen. Materialet jeg ser på gir anledning til å undersøke det som er noe underkommunisert i tidligere studier av Form og Farve-utstillingen: at denne utstillingen av romkunst slett ikke kan sies å være foreningen Brukskunst produksjon, i hvert fall ikke i den grad som tidligere antatt. Kapittelet antyder hvordan utprøvingen av rom langs Bislettbekken over flere tiår får en slags oppfyllelse i romeksperimentene på 1924-utstillingen. Tivoli var åsted for skiftende sceniske opplevelsformer, og ble åsted også for en eksperimentell arkitektur som var uttalt interessert i å iscenesette nye romerfaringer, slik arrangørene, så vel som publikum, var velkjent med å se arkitektur som kulisse i byen. Jeg ser Tivolis temporære bygninger og sceniske rom som ramme for romkunstutstillingen Form og Farve i 1924, arrangert mens Tivolihagen og boligstrøket rundt var under sanering. Sett sammen med byens tilgrensende rom og gater, der andre provisorier var (eller hadde vært) å se, og sceneområdet på Tivoli, kan gi nye perspektiver på interessen for arkitektur som en eksperimentell virksomhet, opplevd i rom. Form og Farve presenterte arkitektur som flate, rom og forbindelser, i en urban, omskiftelig kontekst i Tivolihagen. På og omkring utstillingen ble helhet og diversitet stilt ut gjennom kontraster og forbindelser – i måten rommene ble organisert, utformet, i fargesetting og ornamentikk. Montasjene kan leses med sine nære omgivelser som bakgrunn, men også som del av en arkitektur som svarte til nye og endrede opplevelsformer omkring århundreskiftet. Der industriutstillingen i 1883 skrives ut i tomtens omformingshistorikk, skrives denne tomtens omformingshistorikk inn og som prisme for romkunstutstillingen. Av dette kommer en arkitektur til syne som oppsto med sine veldig konkrete omgivelser som bakgrunn, og som fikk uttrykk som en eksperimentell og romlig virksomhet. Som scene for denne arkitekturen var en by og en virkelighet der det mest bestående var det omskiftelige og forbigående.



“Utsikt fra Peckelgården i Pilestredet.” Olje på lerret. Johannes Flintoe, 1832. Nasjonalmuseet. Peclegården lå omtrent der Pilestredet svinger av ved munningen av Ibsentunellen. En sekskantet hagepaviljong er det eneste som synes av løkkegården. I motivets forgrunn står et piletre. Bakfor er Bislettbekkens leie i en grunn ravine ned mot Grünings løkke og Akershus festning.

## Kapittel 1: Promenader i lunden og byen

Professor Lorentz Dietrichson beskrev Kristianias vekst 1840 til 1890-årene som en endring fra en sluttet form til en vandring gatelangs i et større landskapsrom.<sup>1</sup> I hans studiedager var Kristiania en småby, også i sitt ”indre væsen”.<sup>2</sup> Dietrichson observerer sammenhenger mellom opplevelsen av byens begrensede offentlighet, og byens topografi. Ved midten av århundret fremsto Christiania for de som bodde i den indre byen som indre og ytre domener. Denne grensdragningen var styrende for hvordan borgerne forholdt seg til avstand, og hvilke landskapsrom de vandret i. Det var en by der alle innenfor samme samfunnslag kjente hverandre. I tiårene etter Napoleonskrigene var kontakten med kontinentet mindre direkte. Handelen som blomstret omkring århundredskiftet, og særlig med England, var strupet. Selskapelighetene på lystgårdene i byens omland stilnet av, familielivene var lukket, kvinnenens radius begrenset, og byen framsto liten og provinsiell. Tross noe økonomisk vekst, og vekst i en politisk og kulturell offentlighet, med ”en våken presse, et livlig foreningsliv og økende offentlig selskapsliv,” foregikk

1 Lorentz Dietrichson, *Svundne Tider. Af en forfatters ungdomserindringer i Bergen og Christiania i 40- og 50-Aarene* (Kristiania: J. W. Cappelens forlag, 1896), 254–56.

2 For en mulig byidentitet i Christiania før 1814, definert som et innenforskap av borgere og et utenforskap av bønder, med forstedene i mellom, se Knut Sprauten, ”Byidentitet i det gamle Christiania,” i *Christiania Handelspatrisat*, red. John Peter Collett og Bård Frydenlund (Oslo: Andresen & Butenschön, 2008), 178–79.



selskapelighet, politiske samtaler og økonomisk utveksling mest privat.<sup>3</sup> I Nationalgalleriet og Kunstforeningen turte ingen andre enn ”Welhaven, Emil Tidemand og Drammenshans” å ytre kritiske meninger; ”den Rædsel, der stod af det Affektationens Høidepunkt ’at være Kunstkjender’, lukkede alle Munde,” skriver Dietrichson.<sup>4</sup> ”Ædlere Fornøyer” fantes det lite av ut over teateret og de årlige markedsdagene i februar på Stortorvet, den såkalte ”Marken”.<sup>5</sup>



Fig. 1.2 Kart over Christiania, 1827. Oslo Museum.

Dietrichson nevnte en familie med adresse i Dronningensgate som flyttet ut av byen om sommeren til løkken som da han publiserte sine erindringer var blitt til Eidsvolds plass. Tilsvarende hadde en familie bosatt like bak slottet sine sønner boende i full pensjon inne i byen for å gå på skole. De kom bare hjem i helgene. Femti år senere fremsto dette som absurd. Turen til Uranienborgskogen, som da han var ung markerte et slutt punkt for en lengre dagstur for beboerne i den indre byen, tilbakela Dietrichson i 1896 flere ganger om dagen: ”Ja, hvor Forestillingen om Distancer dog er forandret med Byens Udvidelse”.<sup>6</sup>

To kart over Christiania fra 1827 og 1857 beskriver endringen. Det første viser byen som et avgrenset område innenfor renessansebyens kvartaler, tegnet i tett skravur bak festningen.<sup>7</sup> Mot øst sirkler Grønlandsleiret inn Bjørvikabassenget. Veien krysser Loelven ved gamle Oslo og Akerselven,

6           Lorentz Dietrichson, *Svundne Tider*, 255.

7           Bygrensen ble utvidet i 1859 og i 1878. Først i 1948 ble grensene utvidet igjen da Aker ble innlemmet i Oslo.

og langs den og der den krysser elvene, knytter ytre bydeler seg til den indre kjernen. Til forskjell fra byens utvidelser mot øst, langs gatene og elvene, består den gamle renessansebyens grenser mot omlandet i vest, med noen utvidelser på Hammersborg og der Pilestredet, som følger Bislettbekken, møter Grønsen. Pipervika var eneste forstad på byens vestside. Løkkene lå tett mot bygrensen. Byens nære løkkeland kranes inn av Akersryggen og Bellevuehøyden, og tegner seg som et skålformet terreng innenfor Pipervigsbukten.

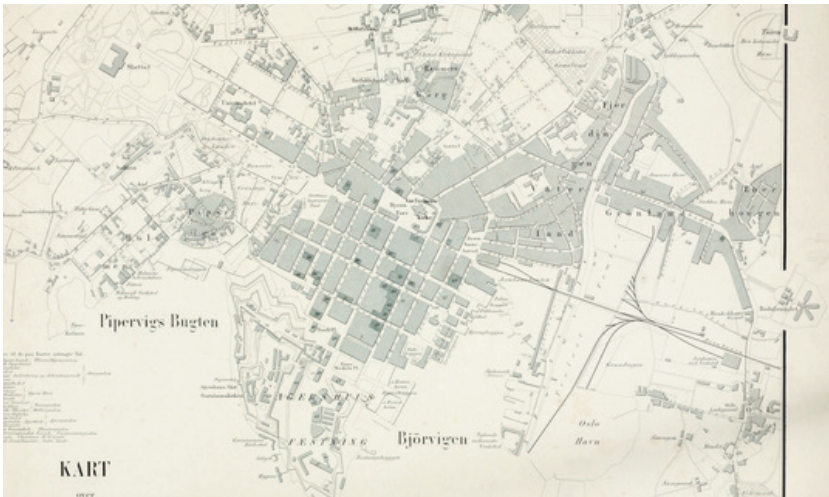


Fig. 1.3. Kart over Christiania, 1857. Oslo Museum.

Bislettbekken renner nedover mellom de to høydene.

I 1857 er situasjonen på byens vestre kant endret. Rundt slottet er det anlagt park. Gjennom de parkmessige bearbeidelsene skjærer en sti diagonalt over oppover mot Uranienborgskogen. Denne, skal vi se, var dannet av byfolkernes trekk mot utsikten på Uranienborg. Bygningene omkring enden av Østre gate i Kvadraturen er fjernet og gaten forlenget til Slottet. I mellom ligger Universitetet. Komplekset angir en ny gatestruktur. Mellom Universitetet og byen ligger den nye gateforbindelsen Karl Johansgate, med bebyggelse langs nordsiden. Til forskjell fra de andre forstedene, som følger bekker og terreng, er gaten og bebyggelsen lagt over Bislettbekkens leie, og har visket den ut. Gaten trekker mot utsiktspunkter, deriblant mot den bestående delen av Ruseløkken, som strekker seg opp fra dens tidligere avgrensning mot bekken og inn i den nye parken, og danner en sammenhengende parkforbindelse mellom byen og løkkene bakenfor.

Arkitekten Jens Dunker så Karl Johans gate som ”et storstillett reguleringsanlæg.” Karl Johan var ”et lykkelig utslag av tidens utprægede sans for pomp og grandesse og det eneste virkelige reguleringsindgrep i stor stil

i byens historie”.<sup>8</sup> Sigrid Undset derimot, fremstiller Kristianias gater som en tapt natur.<sup>9</sup> Hun så seg lengselsfullt tilbake til et Kristiania ved midten av århundret, da byen sto i veksel mellom trange indre kvartaler, og på utsiden løkkene fra den forhenværende bymarken. Da ga dalsøkk og grønnsvær muligheter for hemmelige møter og stier og tråkk ble dannet av en søken etter utsiktspunkter. Dette gatelivet gikk i følge Undset tapt med fortrengingen av byens natur. Borgerne tapte sansen for samhørighet uten løkker og naturlige landskapsrom i byens midte. ”Menneskestrømmen mangler bakevjerne, hvilepunktene, hvor strømmen kan staa stille lidt og fange et litet solstreif”. Dette var nå kun å finne i byens utkanter. Undset nevner Blåsen overfor Stensparken som sted der naturen var blitt tilbake. Også Karl Johans gate hadde beholdt trekk av sitt opprinnelige terreng. Undset undret seg over en tilsynelatende resistens mot utbygging og utjevning av terrenget mellom Belvuehøyden og renessansebyen. «Jeg vet at Huseiertomten [...] er en gave fra Kristianiaborgere som vilde sikre gaten mot bebyggelse», slår hun fast, og spør seg hvordan «Carl Johans genesis» har «undsluppet nivelleringsdjevellen». Det samme kunne det i grunnen være; når bare dalsøkket «gudselov» lå der, «med sin vakre, slakke sänkning og den lange stigning indover mot solnedgangen, som hvælver med vid og underskjön himmel over gaten hver eneste klar kveld».

Undsets nivelleringsdjevul hadde adresse i byens reguleringskontor. Tidligere regulerings sjef Ernst Bjerknas delte i 1949 minnene fra arbeidene med byens regulering som ung assistent under Theodor Gallus i høykonjunkturens byggeboom i tiårene før krakket i 1899.<sup>10</sup> Planleggeren Ernst Bjerknas forklarte metoden i sine erindringer fra innsiden av Kristiania reguleringsvesen: ”På mitt bord kunne jeg få plass til 6 kartblader, som jeg orienterte og festet med tegnestifter, og så tok jeg en lang linjal og trakk opp lange rettlinjede gater, så lange som det lot seg gjøre av hensyn til terrenget.”<sup>11</sup> Årsaken til utjevningene, oppgir Bjerknas anekdotisk, var fremkommeligheten særlig for hestene, som måtte trekke lass med byggematerialer opp bakkene. Resultatet var gatelinjer som ble trukket opp i rette linjer mellom punkter. Snarere enn å følge landskapets naturlige krumninger, fyltes ujevnheter ut skrittvis. I ettertid betraktet Bjerknas disse utjevningene av terrenget som

8 Jens Dunker, «Det moderne Kristiania,» *St Hallvard* 5, no. 1 (1923): 10.

9 Sigrid Undset, ”Gaterne,” *Kristiania*, red. Harry Fett, Christian Krogh, Wilhelm Nygaard og Nils Vogt (Kristiania: J. W. Cappelens forlag, 1918), 86.

10 Nivelleringen av byen foregikk i stor grad i 1880 og 90-årene. Bjerknas begrunner utjevningen av gateløpene delvis anekdotisk med hestene som fraktet byggematerialer til anleggstomtene. Ernst Bjerknas, «Oslos Regulering. Et 50 års minne.» *St Hallvard* 27, no. 5 (1949): 64–96.

11 Reguleringskontoret ble hånet for å ha ”knekk-linjal. Ernst Bjerknas, ”Oslos Regulering,” 66.

tapte muligheter for en infrastruktur som brøt gjennom, snarere enn å viske ut terrengets kurver.<sup>12</sup>

En av disse utviskede formasjonene var ravinen langs Bislettbekken. Under tittelen «Kontorveien» gjengir Bjerknes minnene fra sin barndoms landskap mens han vandrer fra sitt hjem på vei til reguleringsvesenets kontorer i Teatergaten, der minnene om et svunnet landskap vever seg inn omgivelsene han selv hadde vært med å forandre. Omsatt i et urbanisert, industrialisert landskap, omgitt av dyrkede marker, snodde Bislettbekken seg fra løkkeomlandet til byen, med frodig løv- og granskog langs bekkefarene. Bekken «pludret forbi i stryk og fossefall, til den endelig forsvant under jorden langt der nede ved Frydenlunds Bryggeri», erindrer Bjerknes.<sup>13</sup>

I dette kapittelet undersøker jeg historiske og topografiske sammenhenger mellom det myrlendte området langs Bislettbekkens bredder og Kristianias forhenværende omland. Jeg spør hvordan området ble sett i sammenheng med løkker og lystgårder på den tidligere Bymarken som steder for forlystelse og vandring. Jeg begynner med et tilbakeblikk på hvordan bymarken etter hvert ble inndelt i privatiserte løkker, og hvordan dette hang sammen med jordsmonn og terreng. For å se om bekken og grunnforholdene var bestemmende for byens nye strukturer av gater, byrom og parker utover 1800-tallet ser jeg planer og anekdotiske betraktninger i sammenheng. Med Carl W. Schnitlers studier av Jacob Nicolay Wilses beretninger fra løkkehagene, ser jeg hvordan komposisjoner av objekter og landskapsformasjoner som emosjonelt engasjerende helhetsvirkning på en vandrende, ble reflektert inn i dette landskapet.

## BYMARKEN OG LØKKENE

Løkkelandskapet vest for renessansekvartalene som fra Lorentz Dietrichsons ungdomstid ble erobret av byen og dens borgere på vandring, var byens gamle bymark. Hele det svakt skrånende terrenget med åkre og akergårder mellom Akerselva og Skillebekk ble lagt ut som bymark eller allmenning av Christian IV. Grepet var del av en forhandling mellom danskekongen og Oslos befolkning. Kongen hadde allerede før den store bybrannen 17. august 1624 planer om å flytte byen fra Oslo i Bjørvika og anlegge Christiania på

12 I følge Bjerknes avstedkom nivelleringen en gjengs harselas med reguleringskontoret og deres bruk av «knekklinjal». Ernst Bjerknes, «Oslos Regulering».

13 Ernst Bjerknes, «Kontorveien,» *St. Hallvard* 8, no. 15 (1930): 220–33.

Akershusryggen flankert av festningen.<sup>14</sup> For å realisere denne planen ble Bymarken i vest tildelt byborgerne som erstatning for de etablerte allmenninngene mot øst og som økonomisk støtte for å kunne gjenreise byen på det nyutstukne terrenget.<sup>15</sup> Slik videreførtes en middelaldersk struktur som sentralt plangrep i renessansekongens strategi for den nye byen.

En nedtegnelse av hovedstadens utmark og indre by fra 1795–96 viser skillet mellom byen og utmarken som et skille mellom en eiendomsstruktur tegnet av byens bygårder, og en eiendomsstruktur i omlandet utenfor, tegnet av landskapets topografiske formasjoner. Bygrensen skiller de grafiske informasjonene i to prinsipper. Utenfor grensen er landskapets høydedrag og bekkeleier tegnet inn, mens de ikke er angitt innenfor grensen. Distinksjonen mellom by og Bymark med kvartaler versus terreng må ikke avskrives kun som en grafikk som angir bebyggede og ubebygde områder. Tvert om kan det leses som et uttrykk for forbindelsen mellom høydeforskjeller, formasjoner og jordsmonn, og eiendomsstrukturer i byen som skrev seg tilbake til da Bymarken ble anlagt samtidig med byen. Fordelingen av teiger, løkker og områder ble bestemt av kvartaler på innsiden. Dette skillet virket inn i borgernes opplevelse av landskapet, av avstander og størrelser som avtrykk av sosiale og økonomiske forhold, men ga også mulighet for omgåelser av den indre kontrollen og sensuren. Bymarkens topografi speilet byens økonomi og offentlige organisering.

Bymarken var administrativt under borgermesterens og stadtholderens oppsikt, og skulle tjene som enger for borgernes budskap.<sup>16</sup> I tillegg ble noe skog tatt ut for brensel. Gården Frogner og Skillebekken avgrenset Bymarkens terreng mot vest. Mot nord innlemmet den gårdene Frøen, Blindern, Ullevål, Linder og Bjølsen. Mot øst løp grensen langs Akerselven, utenom gården Haugen (Schultzehaugen) ned til Ankerbroen ved Vaterland. Området etter Bymarken omga slik hele Christiania, utenom havnen i Bjørvika og Akershus mot syd.

Pipervika var tenkt som del av Bymarken. Her skal fiskere og soldater på Akershus ha vært bosatt ”paa Pipervikens Fjeldknaus,” før Christian

14 Knut Sprauten, *Byen ved festningen. Fra 1536 til 1814. Oslo bys historie, bind 2* (Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1992).

15 Bymarken ble etablert ved kongebrev 10/5 1629. Anders Daae, “Dokument no. 19. Kristiania bymarks historie,” *Aktstykker vedkommende Kristiania kommune* (Kristiania: J. Chr. Gundersens bogtrykkeri, 1907).

16 Administrasjonen av Bymarken ble fastsatt i kongens tildelingsbrev 10/5, 1629. Daae, “Dokument no. 19. Kristiania bymarks historie”.

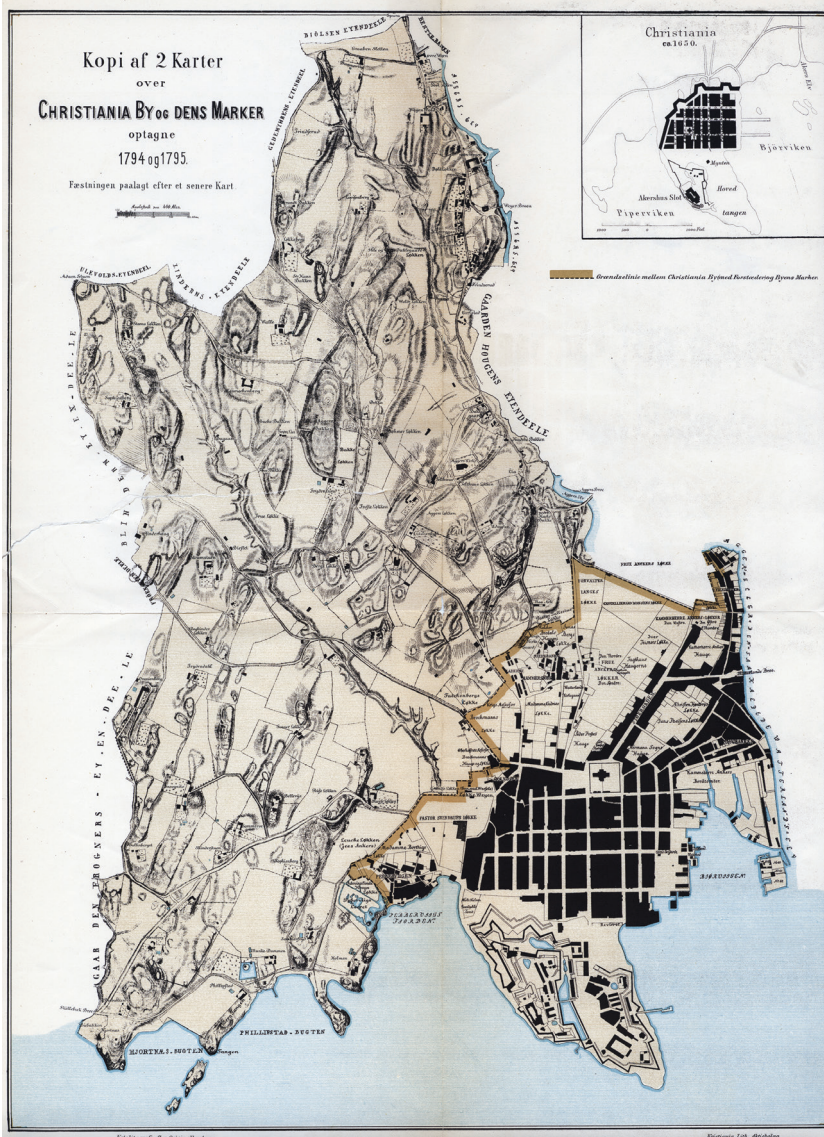


Fig. 1.4. "Christiania By og dens Marker, optagne 1794 og 95." Oslo Byarkiv.

IV anla byen ved festningen i 1624.<sup>17</sup> Bebyggelsen her ble på kongens ordre stukket i brann i 1658, men raskt bygget opp igjen. Som forstad fikk Piperviken handelsrett først i 1857, og befolkningen var fattige. Klingenberget dannet den eneste faste grunn i bydelen som lå helt ned til sjøkanten. Plassert i krysset mellom gaten som fulgte Grünings løkke fra Bislettbekkens utmunning og Drammensveien ble det bygget tollstasjon på Klingenberget, som tok imot varer fra sjøen og landeveien vestfra. Det Tivoli vi skal møte i kapittel

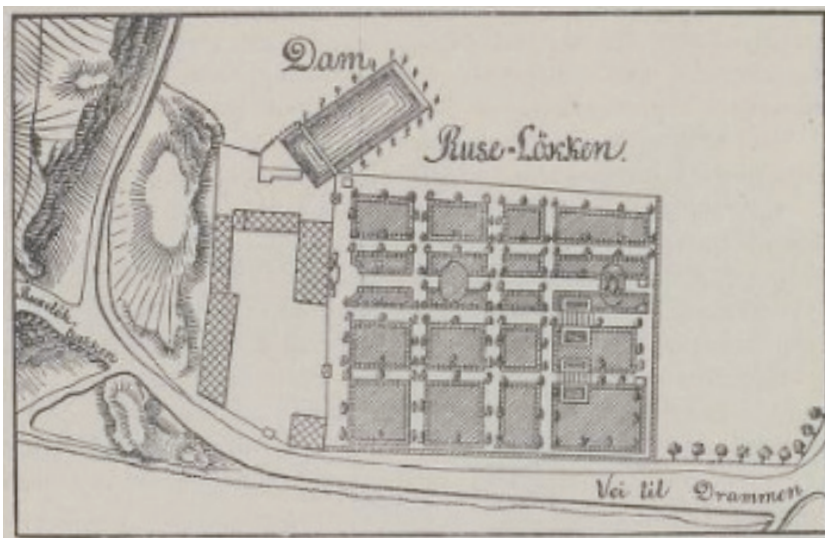


Fig. 1.5. "Kart over Ruseløkken 1793." Oppmålt av krigsskoleelever. Fra Collett, 1893, 323. I følge Collett gikk eiendommen ut av den opprinnelige familiens eiere i 1768. Etter det ble den benyttet til "offentlig forlystelsessted." Da stiftsamtmann Levetzau giftet seg i København i 1775 ble det holdt en stor fest på Ruseløkken "med Musik, Fyrverkeri, Kanoneri og Dans til kl. 4 om Morgenen."

3 har altså en lang historie: Allerede på 1600-tallet var området regnet som forlystelsessted. Omkring berget var Piperviken en sump, både mot sjøkanten og mot Munkedammen. Oppfyllingen av terrenget ved sjøen begynte med at Christianias befolkning kastet gjødselen ut der. Det ble forbudt i 1812, men "endnu i 1838 betegnes Terrænet nedenfor Piperviksbakken som 'en ved Urenlighed ækkel og stinkende Strækning', " skriver Alf Collett.<sup>18</sup>

I følge Anders Daes gjennomgang av Bymarkens historie ble den

17 Peter Andreas Munch antar at Pipervika eller Tyveholmen er stedet nevnt i Haakon Haakonsons saga som Gyljande, der Haakon planla å gå i land for å angripe Vårbelgerne i Oslo i et bakholdsangrep nordvest fra Frysja i 1221. P. A. Munch, *Det norske Folks Historie*, Norges historie frem til 1397, 3. bind (Christiania: Chr. Tønsbergs Forlag, 1851–63), 628, 963.

18 Alf Collet, *Gamle Christiania-billeder*, *Gamle Christiania Billeder* 7. Hefte (Christiania: J. W. Cappelens forlag 1893), 368. Hvem Collett siterer her er uklart.

beste jorden inndelt i passende stykker og tildelt ”hver af bygaardene i forhold til deres udstrækning og størrelse en saadan jordpart, som stadig skulde følge vedkommende bygaard og ikke tillades frasolgt denne.”<sup>19</sup> Områdene mellom de beste jordstykkene ble lagt åpen ”for de ringere borgeres behov.” Bymarken ble altså stykket ut i en forhandling mellom jordsmonnets kvalitet og den indre byens bebyggelsesstruktur, som igjen avspeilet økonomisk status. Videre var disse parsellene juridisk knyttet til bygårdene, ikke private eiendommer eller enkeltborgere.

Den første personen som søkte kongen om å stikke ut en parsell til privat eie og forbruk, var borgermester Lauritz Ruus. Han hadde sett seg ut et område på omlag 247 000 alen, rett vest for Bislettbekken utenfor bygrensen. Området omfattet hele terrenget langs kanten av Bellevuehøyden. Det innlemmet den nåværende Abelhaugen og Nisseberget i vest, gikk ned til Munkedammen i sør, omfattet Bislettbekken overfor Pipervika og strakk seg til Rakkerstredet/Pilestredet, der Universitetstomta og Tullinløkka senere ble skilt ut. Ruus ble innvilget den private parsellen i 1646, 17 år etter Bymarkens etablering. Parsellene ble gitt navnet ”løkke;” etter det gammel-norske verbet ”luka;” å indelukke eller indhegne.<sup>20</sup> Lauritz Ruus’ løkke ble Ruseløkken som strakk seg fra Bellevuehøydens skrent til Bislettbekkens elvebanke i øst. På den andre siden av bekken, der den fortsatte nedover mot utmunningen i Pibervika, fikk ”den rige hollandske kjøbmand Marselius,” løkken ”Marselienborg” (senere Grünings løkke). «Løkkeskatten» skulle gå til byen, slik ble det eiere av bygårder som kunne eie private løkker. Bymarken ble altså et landskap som tydeliggjorde klasseforskjeller i den indre byen.

Forfordelingen ble ikke forbigått uten klagemål. Brev gikk til København fra ”de mindre velstillede borgere” med innvendinger mot kongens fordeling av ”de bedste kornløkker” mens de selv knapt hadde ”en liden flæk daarlig jord”.<sup>21</sup> I 1651 sendte byens borgerskap en oppfordring til Kongen om at bymarken måtte ”under Byen igjen udlægges efter naadigste privilegerede Friheders Formelding”. Innvendingen ble avslått som uttrykk for misunnelse. Ut over 1600-tallet ble Bymarken gradvis og helt parsellert ut til privateide løkker, en oppmåling fra 1697 var i følge Daae gjeldende fram til 1840. Matrikkelen ble i de første tiårene av 1700 underlagt kommisjonen for ”Byens Publique Væsen” som regulerte løkkeeiendommenes beskatning til byen. Daae konkluderer:

19 Daae, “Dokument no. 19. Kristiania bymarks historie,” 8.

20 Knut Sprauten, *Byen ved festningen*, 164.

21 I følge Daae er det lite beskrevet hvordan allmenningens terreng ble fordelt. Daae, “Dokument no. 19. Kristiania bymarks historie,” 9.



Hvad hver løkkes areal angaar er der fuldstændig brudt paa det oprindelige lighedsprincip i forhold til det vedkommende bygaards værdi og udstrækning, det er ogsaa i saa henseende gaaet, som det menige borgerskab beklaget sig over, at de rigeste og mægtigste, som ikke havde behov for nogen mark til græsning for kreaturerne, sad inde med de største og værdifuldeste strækninger.

Ved slutten av 1600-tallet demonstrerte byens mark et klassesdelt borgerskap, der skogholt, bekeleier og høydedrag markerte skiller mellom de forfordelte ”menige borgerskap” og privilegerte. Ytterligere fordeling av bymarken skjedde etter svenske kong Carl XIIIs beleiring av Christiania i 1716. Byen brant, og med den Magistratens arkiv.<sup>22</sup> Dette kan, spekulerer Daae, ha ført til ytterligere tilsnikelser av private arealer på allmenningen. Da danske Kong Frederik III kom til byen tre år senere ble han fremstilt for borgerskapets klagemål om at ”Herligheder af Byens Udmark” var berøvet dem. ”Store hø og kornløkker var innhagnet paa de bekvemteste steder, saa nu [er] kun skarpe Hober og myrer tilbage.” ”Kommission for byens publique væsen” skulle uhildet og uten private interesser ”ordne byens forhold i det hele, skattevæsen, brandvæsen, byens grænser, bymarken, fattigvæsenet og handelen.”<sup>23</sup> Et av kommisjonens anliggender var oppmåling og oppsyn med løkkes grenser og bygg, som dannet utgangspunkt for fastsettelsen av løkkeskatten, den første oppmålingen ble foretatt i mai 1736. Den videre privatiseringen av Bymarken til løkker ble en betydelig del av den offentlige forhandlingen og fordelingen av byens inntekter, til videre offentlige investeringer og byens utbygging.

### Løkegårder og lysthager

Etter nær hundre års fredstid var det høykonjunktur i Danmark/Norge rundt 1800.<sup>24</sup> Handelspatrisiatet hadde bygget ut de store lystgårdene utenfor byen

22 Ibid., 10.

23 ”Kommission for byens publique væsen” ble nedsatt ved kongelig reskript av 14/9 i 1723. Blant kommisjonens medlemmer var Bartholomæus Deichman, far til Carl Deichman som senere skulle testamentere sitt bibliotek til byens offentlige bruk den 28. februar, 1780.

24 For det typiske byggeriet i Christiania på 16- og 1700-tallet fram mot 1814, se Lars Roede, ”Byen bytter byggeskikk, Christiania 1624–1814” (Doktoravhandling, Arkitektur- og Designhøgskolen i Oslo, 2001). Arno Berg har studert et utvalg bygningsanlegg fra samme periode, se Arno Berg, *Det gamle Christiania* (Oslo: Dreyer forlag, 1965). For overklassens lystarkitektur fra siste halvdel av 1700-tallet, se Truls Aslaksby, ”Arkitekturen i Christiania under eneveldet – med særlig henblikk på elitens overskuddsarkitektur i annen halvdel av 1700-tallet,” i Collett og Frydenlund, *Christiania Handelspatrisiat*, 189–204.

og Bymarken, Ullevål (Collettfamilien) og Bogstad (Anker) blant dem.<sup>25</sup> Idealene var fransk lystgårdsarkitektur slik Jacques François Blondel illustrerte dem i plansjeverket *De la Distribution des Maisons de Plaisance, et de la Décoration des Edifices en General* (1737).<sup>26</sup> Gårdene hadde hage og hovedbygning i tillegg til driftsbygningene. Arkitekturen la vekt på intimitet og komfort framfor representasjon, og vektla kontakten mellom hus og hage. Paviljonger dannet endepunkter for anleggenes midtakser og utsikt videre mot det omkringliggende landskapet. De medierte mellom den ”tugtede natur” og den ukultiverte utmarken; en ”etablert barokk-klassisisme” og ”en ny, tidligromantisk følsomhet”, observerer Truls Aslaksby.<sup>27</sup>

Lysthagene er norske varianter av aristokratiske lysthager, i geografisk og kulturell avstand til byens østlige forsteder og den ubehøvlede omgangsform i kneipene. Fra midten av 1700-tallet, i fredstid og oppgangstider bygget embeds- og handelsmenn også ut løkkegårdene til lystgårder på den gamle bymarken. Carl W. Schnitler undersøkte disse anleggene via Jacob Nicolay Wilses nedtegnelser og identifiseret trekk av renessanse og barokk i norske gårdshager. Bernt Ankers løkkeeiendom Sommerro, like ved Bellevue i nåværende Slottsparken var små ”eremitager,” fra den indre byen i Kvadraturen i følge Schnitler. Paviljonger var viktige deler av anleggene. Lystgårdenes hagepaviljonger beskrives av sogneprest Jacob Nicolai Wilse: Enkelte var dekket av bark og kongler, andre uformet som små templer, der ”Geléer og Frugter blev os budte,” i grupper og på høydedrag, omgitt av trær

25 Handelspatrisiatet i Norge og omkring Christiania var et storborgerskap, av Knut Mykland betegnet som det nærmeste man kom en norsk adel under eneveldet. Under handelskrisen etter 1814 brøt trelasteksporten sammen og firmaene gikk konkurs. Det er sett som begynnelsen på embedsmannsstaten. Patrisiatet var nært knyttet til byene, med trelast fra skogseiendommene som bærebjelke i næringen. England var en sentral handelspartner, og orienteringen mot England skilte til dels handelsmenn fra embedsmenn. Patrisiatet fant politikken som ble ført fra Danmark som hemmende for næringen, og var pådriveren for etableringen av et norsk universitet for å fremme nasjonal selvstendighet. Se Knut Mykland, *Kampen om Norge 1784–1814* i Knut Mykland (red.) *Norges Historie*, bind 9 (Oslo: J. W. Cappelens forlag, 1978). Nettverket av en elite under eneveldet mellom en engelskorientert handelsstand og embedsmenn belyses i Ola Teige, ”James Collett og etableringen av et engelsk-norsk handelshus i Christiania,” i Collett og Frydenlund, *Christiania Handelspatrisiat*; Ola Teige, *Eliten i Christianias sosiale og politiske nettverk 1680–1750*, Doktoravhandling, Humanistisk fakultetet (Universitetet i Oslo, 2008). Om trelastnæringens betydning for utviklingen av norsk handel fra handelspatrisiatets tid studert gjennom Mogensen/Mathiesens-firmaet, se Francis Seiersted og Andreas Holmsen, *Fra Linderud til Eidsvold Værk 1792–1895* (Oslo: Pax Forlag, 1972 og 1979).

26 Risåsen ser trekk av Blondels ideer i hovedhusenes planløsninger og forbindelsen mellom huset og hagen. Geir Thomas Risåsen, ”Den briljante periode – Fladeby, Ullevål og lystgårdskulturen i Christiania,” i Collett og Frydenlund, *Christiania Handelspatrisiat*, 146–49.

27 Truls Aslaksby finner hagepaviljongene nærmest svevende over landskapet. Truls Aslaksby, ”Arkitekturen i Christiania under eneveldet – med særlig henblikk på elitens overskuddsarkitektur i annen halvdel av 1700-tallet,” *Ibid.*, 197.

og blomster. På Ullevål var det et ”kapel helliget Bacchus” der det ble skjenket vin du Hoc. I et tempel til gudinnen Ceres ble fromage á la crème eller pæremost og mjød servert, og i en lund var ”et ’Caroussel-Spil’, der ’Damer og Herrer efter raushende musik bleve dreide om i en Gyngje.”<sup>28</sup> Langs, og som sluttpunkter for disse beplantede promenadene var blomsterpotter, små paviljonger og bygninger plassert. De dannet forbindelser i landskapet, og medierte mellom fortid og nåtid.



Fig. 1.6. “Sommerro.” Vannfarger på papir. Louise Thoresen, ca. 1814. Oslo Museum.

Hagene omkring Bogstad var snarere anlagt etter den engelske hagestilen og romantiske påvirkninger. Her var en liten bondestue bevart som pittoresk element og «eiendommelig dekorasjon»: ”Den gav en virkningsfuld bakgrunn for det nye slot, som senere hadde reist sig, gav dessuten – diskret skjult fra gammel tid mellom trømasserne ute paa odden – en æstetik mindende om bondeliv og uskyld og idyl og blev derfor nu i natursentimentalitetens tidsalder trukket ind i anlegget som en av de typiske paviljonger eller templer helliget et eller andet abstrakt begrep.” Karen Elieson Collet på Lilleaker laget en landskapshage med en løvtrebeplantet dal der hun fikk oppført en eremitthytte.<sup>29</sup> En mekanisk innretning fikk en eremitt til å stige opp fra sitt leie i hytten når døren ble åpnet.

Mens patrisiatet anla slike gårdsanlegg utenfor den tidligere by-

28 Ibid., 172.

29 Schnitler gjengir Conradine Dunkers (1780–1866) *Gamle Dage. Erindringer og Tidbilleder* (København, 1871); Schnitler, *Norske haver i gammel og ny tid*, 167.

markens grense, var løkkegårdene mot bygrensen fra tidlig av dominert av driftsbygninger. Dette kom av løkkeskatten, som var lavere for driftsbygninger enn for våningshus. For å omgå løkkeskatten hadde driftsbygningene tatt overdimensjonerte former i såkalte arklåver, med karnapper som huset arbeidsfolk, uten at det ble oppgitt til byens myndigheter. Løkkegårdene ble overskuddsmarkører og utflyktssteder nært byen og de større godsene utenfor.<sup>30</sup> Sommerro og Bellevue ved nåværende Dronningparken, og Grünings



Fig. 1.7. "Bellevue." Vannfarger på papir. Augusta Hanson, ca. 1790. Oslo Museum.

løkke nedenfor, ble bygget ut med våningshus, lysthage og indre haveanlegg, med små bygninger og provisorier. Et maleri viser Bellevue fra midten av 1800-tallet som et større anlegg med adkomst med portstuer, hagen vendt mot utsikten til Akershus. På Sommero reiste Anker "et Lysthus af to Etager i græsk Smag".<sup>31</sup> Søyelene og gesimsene var tatt fra en æresport etter kronprins Frederiks besøk i 1788. Hans svigerinne, Karen Elieson Anker anla tilsvarende Uranienborg til en "Slags Park med Gangstier og Udsigspavilloner."<sup>32</sup> Hun omdannet Uranienborgskogen fra en sterkt tilgrodd skog til det Wilse

30 For sosiale og økonomiske forhold omkring etableringen og utformingen av løkkegårdene som overskuddsmarkører for borgerskapet, se Solveig Karstensen, "Løkkegårder ved Christiania fra 1794–1818: Lille Frogner, Elisenberg (Schafeløkken) og Sofienlund: idé, form og funksjon," (Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2008).

31 Schnitler, *Norske haver i gammel og ny tid*, 166.

32 Collett, *Gamle Christiania Billeder*, 345.

anså som ett av Christiania omegns vakreste steder. Her bodde stortingspresident Wilhelm Frimann Koren Christie i periodene han var Stortingspresident fra 1814. Han var ”en følsom naturven og drev her stadig paa med at ’stikke en nye Spadsere Vey af i Skoven og at udsee Sted til et nyt Lyst-Huus”<sup>33</sup> På toppen av åsen murte han en benk, der han ”sad mangen Aften og betragtede solnedgangen og det store stille Landskab, der med Frognersæterskoven som Baggrund udfoldede sig for Beskueren”<sup>34</sup>

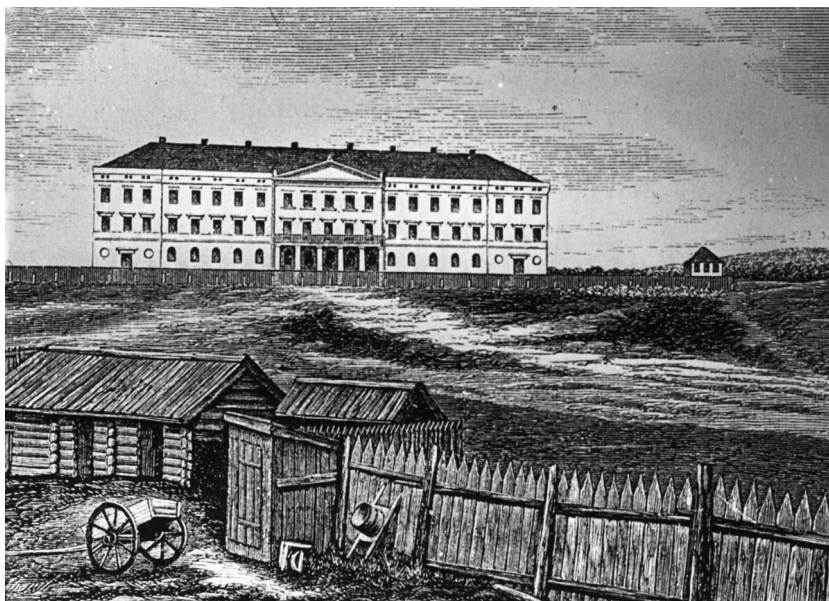


Fig. 1.8. ”Slottet, 1840.” Stentrykk. Hans Tøghe Winther, ca. 1840. Avfotografert til bildesamlingen *Kristiania i det 19. århundre* av Severin Worm-Petersen, ca. 1890–1910. Norsk Teknisk Museum. Ruseløkkens driftsbygninger på Bellevuehøyden i forgrunnen. Et gjerde stenger av anleggsområdet. En sti har dannet seg på utsiden.

### Vandringer over løkkene

Til tross for privatiseringen av bymarken, var løkkene områder for ferdsel. Veiene fulgte typisk eiendomsgrensene, men over løkkene dannet det seg stier og veifar. De dannet forbidelser over uveisomt terreng. ”Kjøreveien til Uranienborg fra Byen,” skriver Alf Collett, ”var i tidlige Dage lang og kroget”<sup>35</sup> Fremfor å følge Drammensveien til Solli og ta veien langs Skovveien som fulgte Bymarkens gamle grense, kunne man ”dog hurtigere komme derop ad en smal Fodsti, som begynte ved Ruseløkken og fortsatte

33 Schnitler, *Norske haver i gammel og ny tid*, 168.

34 *Skilling-Magazin*, 1882, 350–51. gjengitt i *Ibid.*

35 Collett, *Gamle Christiania Billeder*, 347.

opover den paa sine Steder bratte Skraaning,” til slottet som den gang var en byggeplass. Over løkken med ”Slotsvaghuset” der slottsarkitekt Linstow bodde under byggearbeidene, var det enda ”ensomt og trebart”. Her ”slyn- gede Stien sig over græsgrødde marker og Fjeldknauser hen til Uranienborg, der var synlig lang Vei og troned i sin Ensomhed oppe paa den høie Bakke som et lidet Herresæde.” En illustrasjon dokumenterer situasjonen. Slotts- bygningen ligger med gjerder rundt, i forgrunnen driftsbygninger, øyensynlig



Fig. 1.9. “Grünings løkke ved Christiania.” Stentrykk. Hans Tøghe Winther, ca. 1845. Oslo Museum. Bebyggelsen som skimtes overfor våningshuset kan være Vendom løkke. Ruseløkkeveien går på oversiden av løkkeeiendommen i retning Ruseløkken, og svinger av ned til Klingenberg.

tilhørende øvre del av Ruseløkken på senere Abelhaugen. En sti skjærer over til slottets høyre side. Ferdsel til fots, med korte turmål for øyet, stakk på denne måten ut linjer i landskapet. Snarere enn veier til drift, med hest, søkte disse fotefarene til turmål som utsikten på Uranienborg, i likhet med de gjennomkuraterte lysthagenes promenader. I følge Lorentz Dietrichson skjedde dette parallelt med, og som funksjon av, byens vekst, som endret innbygger- nes opplevelse av avstand. Motsatt endret ferdselen i seg selv avstandene ved å stikke ut snarveier over løkkene.

Under arbeidene med slottet laget Linstow en plan for parken rundt i samarbeide med botanikeren og gartneren ved Universitetets botaniske hage på Tøyen, Johan Sibke i 1828. Parkanlegget skulle binde terrenget mellom

Slottet og Bygdø kongsgård sammen til én park.<sup>36</sup> Planen grenser mot Ruseløkken i øst og innlemmer hele terrenget vest for slottet til bymarkens gamle grense, med løkkegårdene mellom som elementer mellom stier i terrenget, med stien som allerede dannet seg til Uranienborg. Den la løkkelandet åpent for offentligheten.

Samtidig som denne planen ble redusert og modifisert, fikk andre bynære løkker en mer offentlig bruk. St. Hanshaugen ble på grunn av sin karrige jord tidlig anlagt som offentlig park.<sup>37</sup> På Krigsassessor Brochmanns løkke like ovenfor Grensen ble Strömbergs Teater anlagt i 1827. Ruseløkkens hager og bygninger, og Bislettbekkens sumpområde lå fremdeles foran slottet som reiste seg på Bellevuehøyden. I 1837 kjøpte Stortinget Ruseløkken, inkludert den da adskilte Tullins løkke, på initiativ av slottets bygningskomisjon. Oppkjøpet skulle sikre anleggelsen av promenadegaten som skulle forbinde slottet med byen og sikre en utbygging av offentlige institusjoner langs den.<sup>38</sup> Ideen om en gateforbindelse mellom slottet og byen førte til en gradvis endring av dette offentlige løkkelandet og forlystelsesområdet langs Bislettbekkens bredder. Det skulle også bli et første skritt på en større nivelering og regulering av byens terrasserte og kuperte landskap. Da Linstow foreslo en plan for ny forbindelse mellom byen og dens omland over det myrlendte området, var bekkens del av hans rasjonale, omtrent til teknisk løsning for den nye byens avrenning.

## FORBINDELSER OVER SUMPMARKEN

Som vi har sett besto dalen mellom Slottet og renessansebyen av fragmenter fra et ruralt omland inndelt i tråd med hovedstadens politiske økonomiske administrasjon og sosiale skillelinjer. Løkkelandet ble strukturert i og til dels av den kuperte topografien. Skogbevokste skrenter, enger og bekkeleier utgjorde

36 Linstows visjoner for den parkmessige sammenbindingen av slottshagen og Bygdøy er beskrevet i Annegreth Dietze-Schirdewahn, "Parken rundt Slottet," i *Slottet og Linstow, den nye hovedstadens grunnstein*, red. Ulf Grønvold (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010), 132. Om anleggelsen av slottshagen i sammenheng med de tilgrensende løkkeeiendommene, se Juhasz Lajos, "Linstow og strøket bak Slottet," *St. Hallvard* 42, no. 10 (1964): 134–152.

37 Alf Collett, "Byens Mark og Byløkkerne," *Gamle Christiania Billeder*, 226.

38 Kongelig resolusjon, 23. november 1836 og 14. februar 1837, referert i *Departementets Tidenden* 1837, 251; 315. Truls Aslaksby setter tomtekjøpet i sammenheng med gjenopprettelsen av Akershus som militæranlegg. All videre sivil byggevirkosomhet omkring festningen måtte derfor skrinlegges, og staten måtte finne nye tomter. Aslaksby, "Linstows byplan og dens følger," i *Slottet og Linstow*, 118.

grenseganger mellom private og allment tilgjengelige friområder. I det videre skal jeg undersøke hvordan disse strukturene over siste halvdel av 1800-tallet ble vevet inn i det nye urbane landskapet. Her spør jeg om disse skrentene, engene og ravinene ikke bare utgjorde del av den nye byens rasjonelle strukturer, slik Linstow eksempelvis la opp til da han foreslo å omgjøre Bislettbekken til kloakk, men besto som forbindelser og rom på tvers av ny bebyggelse og kvartalsstruktur.

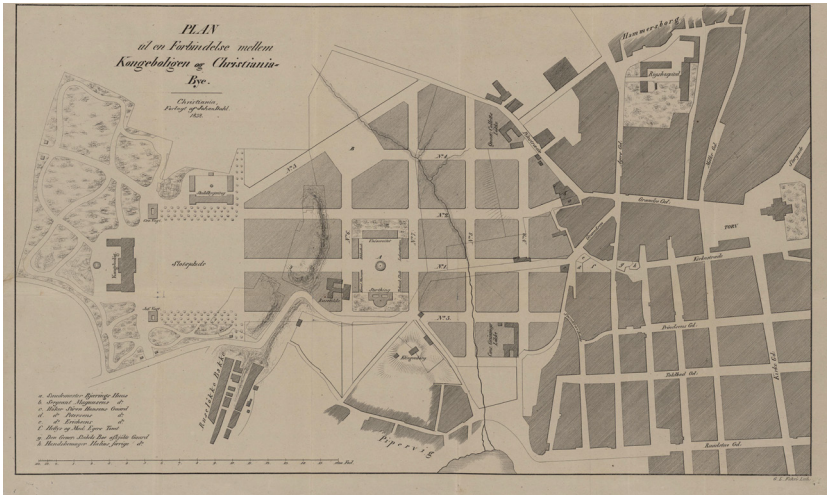


Fig. 1.10. "Plan til en Forbindelse mellem Kongeboligen og Christiania bye." Fra Linstow, 1838, 44–51. Faksimile. Bislettbekken, Bellevuehøydens terreng fremkommer tydelig i planen. Bislettbekken og bebyggelsen på Grünings løkke angir nye kvartaler ned mot Pipervika. Stortingsbygning og ny gatestruktur ligger over Ruseløkken.

### Linstows forbindelsesplan

Linstows mål for en ny bymessig forbindelse over sumpgrunnen mellom Slottet og den gamle renessansebyen Christiania i 1838, var å se til at Slottsbygningen ble omsluttet av "den skjønnste og til Beboelse behageligste Deel af Byen".<sup>39</sup> Planen skulle håndtere og regulere en kaotisk byvekst. Folketallet var fordoblet på 25 år. Det ble spekulert i tomteoppkjøp, leieprisene økte og en tiltagende velstand gjorde "rummelige og bequemme Leiligheder" etter-

39 Linstows plan og arbeidene med slottets bymessige sammenheng er veldokumentert. Se eksempelvis Erik Rudeng, "Det nye preussen i Norge: en slottsarkitekts visjon," *Nytt Norsk Tidsskrift* (1992): 382–95; Truls Aslaksby, "Linstows byplan og dens følger"; Bjørn Sverre Pedersen, "Linstows planer for Karl Johans gate," *St. Hallvard* 39, no. 4 (1961): 49–72.



spurte.<sup>40</sup> Linstow viste til andre byer der planløs utvikling førte til fordyrende saneringsprosesser. ”Ere vi ikke alt i det Tilfælde at maatte foretage opkjøb og smaa Omreguleringer paa denne Udkant for at tilveiebringe en Forbindelse med Slottet?,” spurte han: ”Saaleænge Intet er bestemt, kan det jo ikke hindres, at der parcelleres og bygges baade paa langs og paa tvers.”<sup>41</sup> Forslaget var et svar på økonomiske og demografiske endringsforhold, som, plan eller ikke, ville tvinge fram byens utvidelser på de omkringliggende løkkene. Under disse uvegerlige forandringene, så arkitekten seg kallet til å se til å fremme et forslag for en ordnet utvikling. ”Freu kann nur der sein, der sich selbst beschreänkt,” fremmet han som del av planens motto.<sup>42</sup> Et kompleks av nye institusjonsbygg samlet kunst, vitenskap, folkestyre og industri til programmatiske drivere i planen. En samhandling mellom stat og kommune om tomtene de selv besatt og en ”klart og evident fremstillet” plan som en ordnende førende forestilling, skulle lede utbyggingen mot en hensiktsmessig helhet.

Linstow så for seg at borgerskapet skulle innta nye boliger og institusjonsbygg. En anonym innsender til Morgenbladet hadde følgende visjon for området i foran slottet, formulert to år før Linstow presenterte sin forbindelsesplan:

Det vilde blive en Nationalplads, hvor det dyrebareste, som Nationen eide, var samlet; den skulde vorde et Centralpunkt, hvor den lovgivende og dømmende magt skulde udbrede sig over det hele Land. Selv ved sin Beliggenhed midt imellem Kongeboligen og den Deel af Staden, hvori næringsdrivende Borgere udøvede sin gavnlige Virksomhed, vilde den være et Symbol paa, at lovbunden Frihed, Videnskab og Kunst ere de stærkeste Baand imellem Fyrste og Folk.<sup>43</sup>

Linstow fremmet sitt forslag som en betraktning over de strategiske mulighetene et broket eiendomsrettslig og topografisk landskap ga. Planen skulle ikke forseres fram, verken med økonomiske eller andre virkemidler, men ordne byutvidelsen innenfor en geometrisk struktur i forhandling med et kompleks

40 Hans Ditlev Frants Linstow, *Forslag Angaaende En Forbindelse Mellem Kongeboligen og Christiania Bye* (Christiania: Johan Dahl, 1838), 1.

41 *Ibid.*, 5.

42 *Ibid.*, 1.

43 NN. ”Hvor bør de projecterede offentlige Bygninger opføres?,” *Morgenbladet*, 4. april, 1836. Linstow selv kan ha stå bak leserbrevet, muligens i samarbeid med sin venn, dikteren Henrik Wergeland, som hadde flyttet inn i ”Grotten,” en av bygningene i tidlig sveitserstil som Linstow fikk bygget i Slottsparken. Takk til Erik Rudeng som har foreslått dem som mulige forfattere for meg.

av topografi og eiendomsforhold. Planens trinnvise realisering avhang av hva som ”staar i Stortingskommisjonens Magt at styre, hvad man maa haabe Christianias Commune vil udrette, og hvad der maa overlades til de private løkke-Eiere ved Parcellering at bevirke.”<sup>44</sup> Ulike eiendomsrettslige hensyn og hensyn til en helhet, skulle føres sammen mot en utvikling som imøtekom det Linstow så som planens største hindringer og mulige innvendinger: planområdet omfang, og ”at Terrainet er for bakket og ujevnt til at blive tjenligt til Bykvarterer, især da det gjennemskjæres af en rindene Bæk.”

Det siste var snarere til gagn enn til hinder, argumenterte slottsarkitekten. Det ujevne terrenget kunne utnyttes til avrenning mot bekken. ”Intet gjør Luften i en Bye mer skadelig for Helbreden end naar Skyllvand av Rendestenene bliver staaende af mangel paa Afløb.”<sup>45</sup> Han presenterte planen som en todelt ordnende struktur: på den ene siden en gatenett- og bebyggelsesstruktur som presenterte slottet innenfor en barokk, monumental geometri. Denne lå i overlapp med grunnforholdene i landskapets skålform, som, slik vi har sett, var bestemmende for de historiske eiendomsstrukturene.

Et krevende terreng og Linstows barokke byplanidé ordner planens program. Et kompleks av nye offentlige institusjonsbygg – Universitetet, Storting, kunstgalleri og teknisk skole – danner geometrisk origo og er samtidig skjøvet til side for bekken, mot det bratteste terrenget.<sup>46</sup> Slik sikres slettest mulig fast byggegrunn med god avrenning. Komplekset kranser inn en promenadegate som ligger perpendikulært på slottets fasade, og mellom to gater som stråler radially fra slottet, symmetrisk på hver side: ”Paa enkelte Steder maa der borttages, paa andre paafyldes, saaa at alle Gader faae et svagt Fald mod Hovedafløbskanalerne, som i dette Tilfælde vilde blive Bækken, der maatte overhvælses som en Kloak, og anvises Løb midt i de Gader, den ligger nærmest.”<sup>47</sup> Både Linstows formalt begrunnede monumentale geometriske plan, og landskapets topografi skulle sette avtrykk i den urbane utbyggingen og programmeringen av dalen mellom Slottet og kvadraturen i de påfølgende tiårene.

## Universitetet

Universitetet, tegnet av Linstows tidligere assistent Christan Heinrich Grosch ble oppført tilnærmet slik Linstow hadde tenkt seg det som origo i forbindel-

44 Ibid., 5.

45 Ibid., 4.

46 Linstow tegnet også flere forslag til Stortingsbygning, blant annet på den foreslåtte tomten i forbindelsesplanen. Topografisk samling, Riksarkivet.

47 Linstow, *Forslag Angaaende En Forbindelse Mellem Kongeboligen og Christiania Bye*, 4.

sesplanen. Tre år etter Slottets endelige ferdigstilling, sto også Universitetet ferdig i 1852.<sup>48</sup> Stortinget regulerte samtidig et areal vis a vis i lunden på den andre siden av gaten på samme størrelse som universitetsplassen til ikke å bebygges, for å sikre en symmetrisk geometri i en fremtidig bebyggelse, slik Linstow antydte i sitt forslag.<sup>49</sup>

I tekstudlaget levert med tegningene for universitetsbygningene, beskrev Grosch komplekset. Tomten lå fritt, men nær byen. Det nye komplekset bidro til forskjønnelse av byens randsone.

Som Byggeplads er valgt en Slette paa den nordre Side af Veien mellem Christiania By og det Kongelige Slot. Uden at være fjernede mer end nogle Hundre Skridt fra en tætbygget Deel af byen, og neppe 900 Skridt fra sammes Centralpunkt, ere disse Bygninger sikrede mod Ildsfare, fjernede fra Bystøien og have en fri og sund Beliggenhed, til samme Tid, som de i høi Grad tjene til at forskjønne denne den anseeligste Indgang til Hovedstaden.<sup>50</sup>

Grosch tegner opp et landskap som topografisk forløp med virkninger inn i en tenkt ny urban virkelighet i byens randsone. I tråd med Linstows plan ble Universitetskomplekset lagt inn i terrenget, nedenfor Bellevuehøydens skiferberg og på oversiden av bekkeravinen. Plasseringen og disponeringen av komplekset, førte til nye inndelinger og gateløp. De tre hovedbygningene var lagt opp innenfor et rektangel. På nedsiden av rektangelet ble Universitetsgaten dannet, i forlengelse av stedet Ruseløkkeveien tidligere knakk ned mot Klingenberg. Det dannet også en ”anden dog endnu kun paatænkt Passage bag Bibliotheksbygningen”.

Mens anlegget, slik Grosch så det for seg, dannet ordnende gateløp (passasjer) på den relativt slette grunnen mot vest og nord, er den stigende topografien østover mot Bellevuehøyden tenkt som en forbindelse i et stigende terreng. Denne tanken er tydelig i anføringen av landskapsrommet komplekset henvendte seg mot, mot sør: Komplekset kranset inn ”en aaben Plads paa den nordre Side af Carl Johans Gaden, der fører til det Kongelige

48 I følge departementets gjennomgang av reguleringshistorikken omkring Tullinløkka i forbindelse med behandlingen av Skulpturmuseumssaken i 1874, sto Kongebolingens Bygningskommission bak ønsket om å beholde hele Ruseløkkeområdet i statens eie (1841 og 1848). De påpekte ”Ønskeligheden af at beholde disse Grundstykker til Byggetomter for offentlige Bygninger.” “Ang. Opførelse af et Sculpturmuseum i Studenterlunden i Christiania m. v.,” Stortingsproposisjon no. 50., *Stortingsforhandlinger* 23, nr. 2 (1874): 3.

49 “Fastsettelse av åpent område overfor universitetet i Studenterlunden,” *Stortingsforhandlinger* 62, nr. 2b (1913): 43-4.

50 Christian Heinrich Grosch, ”De nye Universitetsbygningers Beskrivelse,” appendiks i Aslaksby og Hamran, *Arkitektene Christian Heinrich Grosch og Karl Friedrich Schinkel*, 69.

Slot.” Denne forbindelsen ble forsterket av beplantningen, som forbandt parkområdet på høyden og de lavereliggende partiene nedenfor: ”Et Anlæg (...) beplantet med Træer og sat i Forbinelse med Slotsparken, indtager den modsatte Side af Carl Johans Gaden ligeoverfor Universitetets Bygninger, og bidrager væsentlig til at forskjønne disses Beliggenhed.”<sup>51</sup>

### Utparselleringen av løkkene omkring Bislettbekken

Eiendomsgrensene og veiene nedenfor Bellevuehøyden fulgte terrenget omkring Bislettbekken, fremdeles mens Linstows slott ble bygget. Ruseløkkeveien gikk inn mot den såkalte Stabelkroken; Østre gates forlengelse til Akersgaten. Den førte over bekken, og knakk ned rundt øverste stykke av Grünings Løkke til den møtte Drammensveien, ofte, også i Grosch´ utkast til universitetet kalt *postveien*. Veienes snirklinger ble gitt av farbare muligheter over det myrlendte området. Stien i forlengelse av Østre gate, dens knekk ned til Drammensveien på vestre side av bekken til Klingenberg, og Drammensveiens snirklede far opp langs Abelhaugen var strukturer som skulle sette spor i den videre utviklingen av byen.

Etter at staten i 1836 hadde kjøpt eiendommen fram til Ruseløkkeveien, fulgte første større bearbeidelse av terrenget omkring Bislettbekken. Samme året byggearbeidene til Universitetet ble påbegynt i 1839 fortsatte tomtekjøpene ved den gamle bygrensen for å anlegge promenaden mellom Slottet og byen.<sup>52</sup> Staten kjøpte opp tomtene mellom Akersgaten og Østregate i den indre byen og overdro dem til kommunen. Gatestrekket fra Akersgaten til Lille Grændsegate ble opparbeidet i 1846, der ”den gamle og uanselige Bebyggelse tilligemed nogle private haver nednu henlaa urørte.”<sup>53</sup> Etter disse tomteoppkjøpene fikk Østre Gates forlengelse mot Lille Grændsen de gate- og rombreddene som er beholdt i dag. Med anleggelsen av Karl Johans gate mellom Universitetet og Lille Grændsen ble gatens strekk over dalen der den krysset Bislettbekken, drenert og hevet: ”veidekket blev gruset og valset med den nyanskaffede hestevalse, hvorledes Gaden blev udstyret med 5 m. Brede Fortøge.”<sup>54</sup>

Den neste overdekkingen av Bislettbekken foregikk i forbindelse med en utrettet fortsettelse av Drammensveien, over Grünings løkke. Fremdeles i

51 Ibid.

52 *Femtiars-Beretning om Christiania Kommune for Aarene 1837–1886* (Christiania: Christiania Magistrat, 1892), 204.

53 Bebyggelsen og gatenettet omkring den tidligere bygrensen på Akersryggen var irregulær og forstadspreget. Østregates tidligere forbindelse til bygrensen kaltes Stabelkroken. Strekket opp til Pilestredet kaltes ”Svinesund” på folkemunne. Strekket fra Stabelkroken ned til Raadhusgaden kaltes også Nordre Gate. Ibid., 198 og 205.

54 Ibid., 205.

1843 var dette en samlet eiendom som strakk seg fra den nyanlagte Karl Johans gate til Ruseløkkveien (senere Universitetsgaten), dens forlengelse langs Filosofigangen, Pipervikstranden og Præstegaden (senere Rosenkrantzgaten). Da Karl Johans gate ble istandsatt, tenkte eieren, Generalkonsul Grünings enke, å utparsellere det øverste stykket. Ideen fikk ny aktualitet i 1843 da kommunen henvendte seg om muligheten for en forlengelse av Drammensveien over tomten (nå Stortingsgaten).<sup>55</sup> Etter denne veiens anleggelse, med bro over bekken, ble den da av veien adskilte tomten lagt ut for salg. Dette skulle føre til det kjente tomteoppkjøpet av huseierne på oversiden av Carl Johansgate i 1845, fordi de ”nødig vilde se Gadens modsatte Side bebygget.” Den såkalte Huseiertomten ble siden, etter Stortingets plassering til Eidsvolds plass; et rom avsatt av veistrukturer bestemt av bekken og Klingenbergss beliggenhet.

Før 1830-årene var det, ifølge Magistratens beretning ”ikke noget egentlig Afløbssystem for Grund- og Spilvandet. Dette bortførtes for en betydelig Del tilligemed Overvandet umiddelbart af de naturlige Bækkeløb, der gjennemstrømmede Byens stærkt bølgeformige Terræn”.<sup>56</sup> Først ved midten av 1840-årene ble kloakkanlegg påbegynt i kvadraturen. Ved utgangen av 1850-årene var den utstyrt med tørmurede kloakker. Samtidig ble det gjort betydelig arbeid med brolegging i kvadraturen, især omkring den nye Karl Johansgate. I første halvdel av 1850-årene, ble også arbeidene med å overhvelve Bislettbekken til kloakk påbegynt.<sup>57</sup>

En kartlegging av området omkring Bislettbekken dokumenterer en by i endring. Over fem år fra 1855 foretok Ritmester I.W.G. Næser en nitid kartlegging av hovedstaden med forsteder på kommunens foranstaltning.<sup>58</sup> Tross kartets nøyaktige registreringer er det foretatt en rekke redigeringer av kvartalene der Bislettbekken rant og viser på den måten Bislettbekkens pågående innveving i grunnen under den nye bebyggelsen.<sup>59</sup> På Vendum løkke, der løkkegårdsbebyggelsen fremdeles står, er bekken skjult av ny bebyggelse i det bratteste hengenget (H. E. Schirmer og Wilhelm von Hannos hus blant dem) i den nyanlagte Ny Slottsgate (senere St. Olavs gate). Denne delen var da nettopp overdekket med en tørmurt gråstenskloakk, i de første årene av 1850, sammen med strekket over Kierulfs plass og Tullinløkka til krysset av

55 Ibid.

56 Ibid., 185.

57 Ibid., 186.

58 Kartleggingen var gjort fra september 1855 til april 1860, og utført over 50 blad i målestokk 1/1000. I.W.G. Næser, ”Detailkart over Christiania.” Oslo Byarkiv.

59 Utbyggingen av disse løkkene er beskrevet i Else Boye, ”En gammel løkke blir befolket,” i *Sehesteds plass, bokens plass*, red. Stephan Tschudi-Madsen (Oslo: Aschehoug, 1997), 25–48.

Universitetsgaten og Christian IVs gate.<sup>60</sup> I generalkartet er til gjengjeld den enda ikke utførte, men påtenkte forlengelsen av Ny Slottsgate og Universitetsgaten til det som skulle bli St. Olavs plass, og gatenettet overfor stippet inn over løkkene mellom Slottsbygningen og Ullevålsveien.<sup>61</sup>

Næser har også tegnet inn bekken der den fremdeles lå åpen over Grünings løkke. Dette strekket ble overbygget først i 1863 av den nye gaten



Fig. 1.11. “Detaljkart over Christiania.” Kartblad nr. 10, 11, 16 og 17. Rittmester J. W. G. Næser, 1860. Oslo Byarkiv. Nordre del av Grünings løkke er skilt med Huseiertomten, og Drammensveien er forbundet med Kvadraturen, men enda ikke med Frederiksgate. Stortinget hadde grunnstensnedleggelse året etter, og er ikke tegnet inn. Den gamle Ruseløkkeeiendommen har fått navnet Studenterlunden. Deler av løkkens hageanlegg er fremdeles bevart. Slottsparken fortsetter ubrutt og forbindes med stiganger helt ned til Universitetsgaten. Bislettbekken er tydelig nedenfor Huseiertomten, rett øst for Universitetet og dukker opp ved Vossgraffs løkke. Heinrich Ernst Schirmer og Wilhelm von Hannos villaer ligger der bekken tidligere entret sletten i fossestryk.

60 Bekken ble ført langs Pilestredet fra 1867. *Femtiars-Beretning om Christiania Kommune for Aarene 1837–1886*, 186.

61 For en historikk av Trefoldighetskirkens og anleggelsen av gatestrukturen mellom slottet og Ullevålsveien, se, Ole Petter Bjerkek, “St- Olavs Domkirke i Oslo – omkring funnet av H. E. Schirmers originaltegninger,” *St. Hallvard* 54, no. 5 (1976): 100–19.

Tordenskjoldsgate.<sup>62</sup> Tullinløkka på oversiden av Universitetet og kvartalene på begge sider er tegnet inn med koter i detaljkartet. I generalkartet utarbeidet på bakgrunn av detaljkartet, publisert i 1861, er de angitt som åpne felt.<sup>63</sup> Bislettbekkens åpne bekkedar i kvartalet vis á vis Universitetet, (turnhallens tomt) er tegnet inn i detaljkartet, men ikke tatt med i generalkartet.



Fig. 1.12. “Generalkart over Christiania.” I. W. G. Næser Publisert med rettelsel 1. januar 1861. Oslo Byarkiv. Den enda uoppførte Stortingsbygningen er tegnet inn på Huseiertomten.

Først i 1862 ble bekkens ført ut av det opprinnelige leiet på tomten ved Turnforeningen, til Universitetsgaten der den ble lagt i en murstenskloakk.<sup>64</sup> Ingen av Næsers kart viser bekkens over Huseiertomten, til tross for at den i følge kommunens femtiårsberetning først ble overdekket i 1861. En viktig og aktuelle rettelse fra detaljkartet til generalkartet er inntegningen av et fotavtrykk av Langlets Stortingsbygning, som først ble vedtatt i 1860, og som da generalkartet ble publisert ikke hadde hatt grunnstensnedleggelse. Etter en lengre diskusjon om bygningens lokalisering var Stortinget tildelt tomt for enden av Huseiertomten.<sup>65</sup> Blant argumentene mot en plassering i ovenfor

62 *Femtiårs-Beretning om Christiania Kommune for Aarene 1837–1886*, 187.

63 I.W.G. Næser, “Kart over Christiania,” datert 1858, utgitt med rettelsel 1. januar 1861. Oslo Byarkiv.

64 Til dette punktet ble det ført kloakker ned Universitetsgaten, nedre del av Christain Augusts gate fra Theatergaten, og Pilestredet til Christian IV’s gate. *Femtiårs-Beretning om Christiania Kommune for Aarene 1837–1886*, 186.

65 Se Mari Hvattum, *Debatten om Stortingsbygningen 1836–1866* (Oslo: Pax, 2016).

Universitetet etter Linstows opprinnelige plan var at det lå i for fuktig terreng og krevde oppfyllinger. Når det i stedet ble lagt til enden for Huseiertomten ble denne satt i forbindelse med et større landskapsrom til og med Slottsparken. Næsers kart og dets unnløtelser og antagelser, dokumenterer den pågående urbaniseringen av terrenget omkring Bislettbekken over tiden han arbeidet med det.

Der Næser har foretatt rettelser av aktuelle, sannsynlige og mulige



Fig. 1.13. "Utsikt fra Korpehaugen." Olje på lerret. Joachim Christian Geelmuyden Gyldenkrantz Frich, 1841. Oslo Museum. Nedenfor Korpehaugen ligger Bislettbekkens ravine. Slottet på Bellevuehøyden, og løkkegårdene Vendom, Frydenlund og Bakkegården kranser inn den slette sumptmarken for Pipervika.

løsninger for byen, dokumenterer kartene det da sammenhengende parkbeltet i helningen nedenfor Slottet. Studenterlundens parkanlegg er detaljert tegnet inn, med reminisenser av Ruseløkkens gamle barokkhage og grusganger omkring den. Der ellers kvartalenes ytterkanter er angitt med en heltrukken linje, er Universitetsplassen holdt åpen mot Karl Johansgate og flyter over i gaterommet og mot Studenterlund, som heller ikke har en heltrukken linje langs gaten. Både lunden og Universitetsplassen avgrenses bare av beplantede felter, og promenaden tegner seg snarere som en romlig utvidelse av disse to parkrommene enn som en gjennomskjæring.

Bakken foran slottet ble, til tross for disse visjonene, ikke bygget ut. Lunden var en sumptmark helt ut i 1880-årene, høyst upassende som inngang til



Slottet på Bellevuehøyden i følge Heinrich Ernst Schirmer i 1873 da han argumenterte i sin plan for et skulpturmuseum omkranset av en park overfor universitetet.<sup>66</sup>

Det åpne parkrommet nedenfor Slottet, til forskjell fra eksempelvis Haussmanns boulevarder i Paris eller Ringstrasse i Wien, var ikke scene for et konge- eller keiserdømmes militære makt og sikring, og ikke resultat av sanering eller byfornyelse. Det var snarere utslag av bevaring av historiske landskapsrom gitt av stier og veifar dannet av grunnforhold og topografi.

### Grønsværet og urealiserte planer for teater og museer

I begynnelsen av 1880-årene ble Karl Johans gate fra Eidsvolds plass til Frederiksgate hevet for en bedre drenering av Bislettbekkens tidlige sumpbredder og avrenningen fra høyden bakenfor. Fram til 1883 var universitetsplassen en gressplen beplantet med trær og blomster. Da ble Universitetsplassen anlagt med grusdekke fremfor gress og det ble arbeidet med oppføringen av monumentet til professoren og stortingsmannen Anton Martin Schweigaard som skulle stå ferdig til Industri- og Kunstutstillingens åpning 16. juni 1883. Reaksjonene på omarbeidelsen av universitetsplassen er illustrativ for en rådende tanke om vegetasjonens arkitektoniske betydning.

Arbeidene over sommeren ville komme til å etterlate plassen ”fullstendig rasered” i følge et åpent brev i *Morgenbladet*.<sup>67</sup> ”De Græsplener der findes mellem Universitetsbygningerne, bidrage ganske væsentlig til at hæve disse Bygningernes arkitektoniske Skjønhed; kontrasten mellem Grønsværet og Bygningernes graa Farve giver et velgjørende Indtryk.” Trærne på plassen hadde vokst til og tiltrukket seg småfugl: Fremfor ”Blomsterduft og dette vakre Grønsvær, i stedet for dette Stykke af en venlig Natur lige ved Universitetets Dør og mellom dets Bygninger vil man nu give os [...] en graa støvet Plads.” Det hele var ødeleggende. Skribenten så heller at statuen ble plassert i Universitetsbygningens midtgang. ”Man kan i Udlandet se Statuer [...] med omgivende Grønsvær, og baade kunst og Natur vinder ligesom ved at stilles Side om Side.” På Universitetsplassen var det ”ligesom Naturen kom os imøde [...] jeg tenker, mangen en har, maaske uden at vide det, faaet

66 Heinrich Ernst Schirmer, brev til Bygningskommisjonen for Skulpturmuseet, 2. april, 1872. ”Tullinløkken, Skulpturmuseet,” Finansdepartementet, Administrasjonskontoret E og F (og W), Riksarkivet. Se også Mathilde Simonsen Dahl, ”Nasjonalmuseet og byens fysiognomi,” i *Straff, galskap og dannelse: Tre 1800-tallsinstitusjoner*, red. Mari Lending og Mari Hvattum (Oslo: AHO, 2011). Om Heinrich Ernst Schirmers forslag til skulpturmuseum i Studentertunden, se Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 192–194.

67 ”L.,” ”Til det ærede Kollegium,” *Morgenbladet*, 14. juni, 1883, 1.

lidet af denne Stemning med sig i sine Tanker”. Naturen hadde ”foredlende Inflydelse” påsto innsenderen: ”Det er vel uden Exempel, at man i en By i et civiliseret Land med Forsæt ødelægger Græsplæner.” Betydningen av å beholde Studenterlunden åpen ble stadig betonet i diskusjonene omkring utbyggingen av dalen mellom Slottet og Stortinget. Argumenter mot videre utbygging i Studenterlunden omfattet hensynet til grønnsværets attraksjon og bestemmelse for offentligheten.

H. E. Schirmer hadde Linstows visjon i tankene da han argumenterte for at museet burde ligge i Studenterlunden som et anlegg ”tilsigtet til Fordel for Skjønheden, sammen med Universitetet at danne en afsluttet Gruppe”.<sup>68</sup> Frem til Stortinget i september 1874 besluttet å avvise planene, og heller tildele Skulpturmuseet byggetomt på Tullinløkka, møtte planene betydelig motstand. Betydningen av å beholde Studenterlunden åpen, og befolkningens eierskap til stedet ble stadig framhevet. Et leserbrev i Aftenposten februar 1874 er typisk. Innsenderen argumenterte sterkt mot tiltaket, og spurte retorisk om det var ”en plausibel Ide at tage bort fra Byen den største Del af denne af Byens Indvaanere saa afgjorte Plads?” Pseudonymet ”Artist” så heller at Studenterlunden ble ”arrangeret med Paafyldning, Drænering og Anlæg og lade den forblive i sin oprindelige Udstrækning”.<sup>69</sup>

Innsenderen fortsatte argumentet med en topografisk fundert kritikk. Områdets videre utvikling måtte ta utgangspunkt i hvordan bebyggelsen ville fremtre, sett fra gaten. Som et sted for offentligheten, var også utformingen et offentlig anliggende. Planene måtte derfor frem til ”almenhedens Drøftelse” for at en ”berettiget opinion kan faa Stunder til at udtale sig om Valget af Tomten”. En utstilling var derfor påkrevet. Schirmers planer for de ”i Forbindelse med hinanden stående Bygninger nede i Studenterlunden,” og Linstows tidligere forslag til ”2de Bygninger paa Høiderne,” måtte studeres som ensembler og i sammenheng, som landskapskomposisjoner. Og denne utstillingen måtte arrangeres ”i nogen Tid paa et Sted, hvor det store Publikum færdes, f. Ex. i Kunstforeningen eller Nationalgalleriet for at en berettiget Opinion kan faa Stunder til at udtale sig om Valget af Tomten”.<sup>70</sup> Forfatterens anliggende er først og fremst er landskapsrommet og Studenterlunden aksentueres som arkitektur. Dette rommet som her har en bruk og en form – et ”strøg” – med en egenartet skjønnhet, var samme sted som den første løkkegården ble anlagt, Ruseløkken, på bergknausen nedenfor Abelhaugen.

68 Sitert fra Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 195.

69 Artist, ”Det nye Skulpturmuseum i Hovedstaden,” *Aftenposten*, 16. februar 1874, 1.

70 Nationalgalleriet befant seg i 1874 i Dittengården på hjørnet av Apotekergaten og Akersgata, Kunstforeningen i Hoppes gård i Karl Johansgate 12. Sigurd Willoch, *Kunstforeningen i Oslo* (Oslo: Blix forlag, 1936) og *Nasjonalgalleriet gjennom hundre år* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1937).

Heller ikke daværende statsråd i Armédepartementet Lorentz Segelcke levnet Schirmers skulpturmuseumsforslag mye ære:

Man faar nemlig af denne ingenlunde det indtryk, at den ledende Tanke har været at lægge en Plan, hvorefter det meste gjøres ud af en efter sin Beliggenhed enestaaende Tomt, – tvertimot synes Arkitektu-rens Opgave at hva været – med et Kulisse-Arrangement at gjøre en Smule Effekt – med det minst mulige Bygnings-Indhold, og dette fremkommer mig uforsvarlig.<sup>71</sup>

Segelcke mente at det var ”en Herlighed for en større By at besitte en aaben Strekning som den nærværende mellom Storthingsbygningen og Slottet,” og så det som et nødvendig ”pusterom” i en sentrumutvidelse. Argumentet (som vant fram i Stortinget) fremhevet områdets rurale – snart forgagne – karakter som en fordel i den videre utviklingen:

Byen er saa indelukket med nord, Øst og Vest, at der skal virkelig Blæst til for at ventilere de Luftlag, som hvilte over den, og vil deraf antagelig følge, at den allerede paa et forholdsvis tidlig Stadium af sin videre udvikling vil være i Besiddelse af en Storbys atmosfæriske Ulemper.<sup>72</sup>

Lundens popularitet var begrunnelse både for å legge et teater der og for å avstå fra å bygge overhodet. Sentralt i uenigheten var hvorvidt lunden var å betrakte som del av byens senter eller periferi, omkring behovet for åpne landskapsrom i byen, for å danne en harmonisk ramme mellom bygningene i landskapsrommet.

I januar 1880 oversendte ”Aktieselskab for Opførelse af et nyt Theater” forslag til et teater til Finansdepartementets eiendomskontor med anmodning om at staten avså tomt i Studenterlunden. Med brevet fulgte tegninger ført i pennen av Stadskonduktør Bull. Bak forslaget om et teater sto en større gruppe av byens og landets mest innflytelsesrike personer, blant dem Henrik Ibsen og Edvard Grieg. Selskapet ble grunnlagt samme år etter at ”Borgere af alle Samfundsklasser i Kristiania” den 29. januar 1877 utstedte en anmodning om å sende bidrag til oppførelsen av et nytt teater i hovedstaden.

71 Lorentz Segelcke i Segelcke, Vogt, Meldahl og Manthey, ”Indstilling om en proposition til Stortinget angaaende Afstaaelsen af Studenterlunden til Tomt for et Skulpturmuseum,” 30. Desember 1873. ”Tullinløkken. Skulpturmuseet,” *Reguleringer i Oslo sentrum*, Administrasjonskontoret E og F (og W), Finansdepartementet. Riksarkivet. Se også: Mathilde Simonsen Dahl, ”Nasjonalmuseet og byens fysiognomi,” 87–8.

72 Ibid.

Teateret skulle bygges med butikklokaler til utleie i første etasje, for å bære en estimert pantegjeld på 240.000 kroner.<sup>73</sup> Tilslutningen ga 320.000 kroner.<sup>74</sup> Selskapets kapital økte ytterligere da Det Dramatiske Selskap besluttet å gi overskuddet av salget av deres eiendom i Akersgaten til en ny teaterbygning.

Tross den innsamlede og forrentede kapitalen, så selskapet seg ikke i stand til å bekoste teateret om ikke staten bidro med tomt. Studenterlunden i det nye promenadestrøket ble utpekt som den mest gagnlige for en teaterbygning, slik Bankplassen ved Akershus var da Grosch tegnet Christiania teater i 1837. Bankplassen var ikke ”blot smuk og fritliggende, men som ogsaa efter Byens daværende Bebyggelses- og Færdelsforhold maatte siges at være om ikke centralt saa dog bekvemt beligende, nemlig i Byens den gang livligste og mest befærdede Strøg og i Nærheden af Hovedstadens mest besøgte Promenade, Fæstningen.”<sup>75</sup> Forholdene var nå radikalt endret. Områdene ved festningen var blitt en ”fjerne Udkant” og lå øde etter ”Foreningstidens Færdsel og Travelhed.” Argumentet for å bebygge Studenterlunden var altså allerede annerledes enn da Schirmer argumenterte for å slutte Universitetsplassen i en helhetlig arkitektonisk komposisjon. ”Her er Theaterbygningen, hvilket ogsaa ved den gamle var tilsigtet, blive lagt paa en fri og aaben Plads live ved en af Byens Pulaarer, hvor det store Publikum færdes i Masser ogsaa udenfor Forretningens Timer.”

Dette hadde ikke bare økonomisk betydning. Teateret kunne ikke bare basere seg på sitt faste publikum, men måtte plasseres slik at det i størst mulig grad tiltrakk seg ”den mer bevægelige, skiftende Del, der repræsenteres af en større Byes Strøm af Tilreisende.” En plassering nært ”dette bevægelige Publikum” også i den norske hovedstaden, ”der, hvor Livets og Færdelens Strøm gaar sterkest og mest uafbrudt” ville sette teateret bedre i stand til ”at udøve i videre Kredse.” Da ville beliggenheten i seg selv innbyde, ”for ikke at sige tvinge,” publikum innenfor. Slik ville teateret best kunne utføre de oppgaver som tidligere var formulert i Kgl Resolusjon av 8. februar 1854 om bevilgning til ”Understøttelse og lønning af norskfødte Elever ved Kristiania Theater, og som ble sitert i brevet: La den Dramatiske kunst, i norsk talespråk, gjengi ”det hjemlige Liv.” ”Ingen anden høiere aandelig Frembringelse i verdslig Retning bliver i den Grad Almenhedenes Eiendom eller virker i den Grad tilbage paa det Liv hvorfra den henter sit Stof, ingen anden Anvedelse

73 “Det nye Theater,” *Aftenposten*, 29. januar 1877, 2.

74 Dette refereres til i brevet med anmodning om å gjenoppta plan om et teater i Studenterlunden. ”Aktieselskab for Opførelse af et nyt Theater” brev til Den Kgl. Norske Regjerings Finants- og Tolddepartement, datert januar 1880. “Teateret i Studenterlunden,” *10 Reguleringer i Oslo sentrum*, Finansdepartementet Administrasjonskontoret E og F (og W), Riksarkivet.

75 Ibid.

af Sproget er i samme Grad skicket til at rense og forædle det.”

Instansene som ble hørt i behandlingen av saken var Hoffsjefen, Det Akademiske Kollegium og Kommunens reguleringskommisjonen under Christiania Magistrat. Kommunens reguleringskommisjon var av en annen oppfatning enn forslagsstillerne, og betonte Studenterlundens betydning som park og offentlig rom. De fant at situasjonen var betydelig endret fra den gangen kommunen anbefalte staten å avgi tomt til Skulpturmuseet i Studenterlundens i 1874. Et premiss var den gang at Tullinløkka, (”Plassen bag Universitetsbygningerne (”Kvartalet mellom Universitetsgaden, Kristian d. 4des Gade, Fredriks Gade og Kristian Augusts Gade”) da ikke ville bli bebygget, men bevart ”for Byen” som åpen plass. Når staten i stedet hadde gitt Skulpturmuseet tomt på Tullinløkka, var kommunen imot at Studenterlundens bebygges. ”En hvilkensomhelst Bebyggelse ville være et Offer.”<sup>76</sup>

Selv om teateret ”i og for seg [...] vilde blive et smukt Bygværk,” fant Christiania reguleringskommisjon at plasseringen langs Stortingsgaten hadde en rekke ulemper. Til forskjell fra Schirmers skulpturmuseums-plan fra 1874, plasserte Bull teaterbygningen ikke ”i tilfredsstillende Overensstemmelse med Bebyggelsen paa Universitetsbygningernes Grund.” Teateret var også plassert ”skjævt i Forhold til Eidsvoldsplads og Storthingsbygningen.” Kommisjonen konkluderte den gang at plasseringen utfordret eksisterende landskapsmessige sammenhenger. Selv om ”den parkmæssige Forbindelse med Slotsparcken ved Planen til en vis Grad vilde blive bevaret, saa vilde Eidsvoldsplads paa den anden Side komme til at mangle den Afslutning ved den øvre Ende, som Skjønhedshensyn vilde udkræve, naar Studenterlundens først skulde overgives til Bebyggelse.”

Tross sin kritiske holdning til Stadskonduktørens utkast til teaterbygningen var kommunen aller mest opptatt av å beholde Studenterlundens som sammenhengende parkområde mellom Stortingsbygningen og Slottet. Det samme var Universitetskollegiets innstilling. ”Stødende til Slotsparcken paa den ene og til Eidsvoldsplads paa den anden Side, danner dette Anleg et større Sammenhengende Hele, der, især naar Plantningerne vokse til, vil blive et af de smukkeste partier af Byen.”<sup>77</sup> At teaterbygningen ville forstyrre harmonien i denne situasjonen, fant de ”fullstendig indlysende,” og erklærte samtidig at dette kom til å gjelde enhver bebyggelse av lunden. ”nogen anden Ordning af Bebyggelsen, der skulde kunne fyldegjøre den formentlig uefter-

76 Theodor Gallus, ”Udskrift af Christiania Reguleringskommissions Forhandlingsprotokoll,” udatert. ”Teateret i Studenterlundens,” *10 Reguleringer i Oslo sentrum*, Finansdepartementet Administrasjonskontoret E og F (og W), Riksarkivet.

77 Det akademiske Collegium ved det Kongelige Frederiks Universitet, brev datert 29. juli 1880. ”Teateret i Studenterlundens,” *10 Reguleringer i Oslo sentrum*, Finansdepartementet Administrasjonskontoret E og F (og W), Riksarkivet.

givelige Fordring paa Enhed i Anlegget og harmonisk Tilslutning til den alt stedfindende Bebyggelse, er efter kollegiets overbevisning ikke vel mulig.” Her betones rommet som en arkitektonisk kvalitet: landskapsformasjon og sin beplantning skulle danne et hele og skape harmoni i den ”stedfindende Bebyggelse”. Bygninger ville gripe forstyrrende inn i denne harmonien. Universitetskollegiet reiste også tvil om forslagsstillernes påstander om at Studenterlunden var å regne som byens nye senter, og fastholdt at området

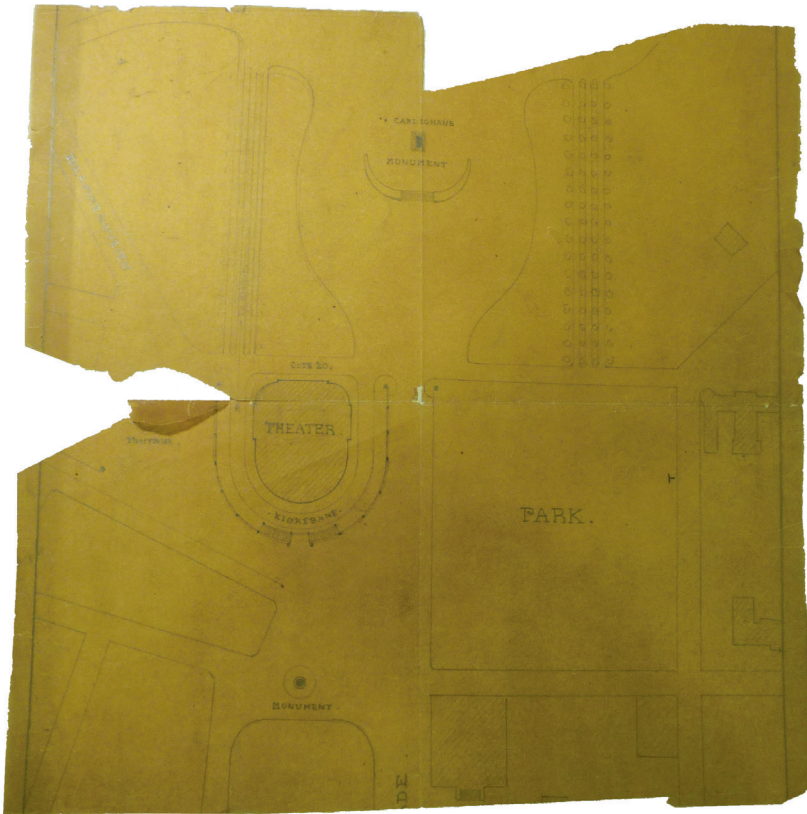


Fig. 1.14. Teater på Abelhaugen. Blyant på kalkérpapir. Adolf Schirmer, udatert utkast. Ms. Plv.2591:2, *Adolf Schirmers privatarkiv*, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.

fremdeles var, og også i fremtiden ville komme til å forbli for periferi å regne. ”Den mellomliggende Del af Karl Johans Gade hører ikke og vil vel heller ikke lettelig komme til at høre til Byens mer beferdede Strøg”, slo universitetskollegiet fast. Parken hadde en avdempende funksjon mot byen. ”Det kan ikke bestrides, at det Præg af Fred og Alvor, som bør hvile over Universitetets Omgivelser, ved en Forandring heri vilde forstyrres.” Planene om et

teater ble avslått, med samme begrunnelse som for Skulpturmuseet i 1874. I stedet ble parken beholdt og terrenget utbedret.

Utbyggingen rundt universitetets ble heftig diskutert i komiteer og utvalg, stortingssal og offentlig presse, og innebar både forflytninger av arkeologiske enkeltgjenstander og planmessige forflytninger av hele programmer som storting og museum. Disse diskusjonene om arkitekturens epistemologiske betydninger og konsekvenser var velkjente for Adolf Schirmer. Fra han var student hadde han fulgt sin far Heinrich Ernst Schirmers strev for å plassere skulpturmuseet i Studentertunden. Fra Bauakademie i Berlin og École des Beaux-Arts i Paris hadde Adolf Schirmer fulgt farens planer for et skulpturmuseum i Studentertunden. Denne planen brøt med en streng symmetri, bemerket Mari Hvattum, som spekulerer om Schirmer d.e. var under innflytelse av den yngste sønnen Adolf. Planens topografiske utgangspunkt og ”dekorative letthet” var noe ulikt Schirmer d.e.<sup>78</sup>

Adolf Schirmers tegningsarkiv avdekker en rekke tegninger for prosjekter i denne skråningen. En skisse uten tittel, men med adresse i krysset St. Olavsgate/Christian Augustsgate, datert 1875, viser en plan over en kunsthøgskole.<sup>79</sup> Han tegnet også et teater på Abelhaugen. En skisse viser en teaterbygning ytterst på haugen der terrenget reiser seg over Studentertunden. Et ”monument” angis, som i farens plan til skulpturmuseet, på stedet der Fritzners paviljong lå. Plassert ytterst på Abelhaugen med en gate formet etter landskapsformen uttrykker dette teaterprosjektet sammenheng mellom gater, monumentalbygninger, landskapsrommet, med blick for gatens virkning på den som vandrer langs den. Dette reflekterer kan hende Schirmers engasjement for møbleringen av skråningen ned mot Tullinløkka i diskusjoner og byggeoppgaver, der han også selv var vokst opp.

Da H. E. Schirmer arbeidet med tegningene av museet på Tullinløkka, stilte den hjemkomne sønnen ofte i møtene med byggekomiteen. Den våte hellende grunnen var et hovedankepunkt mot Tullinløkka, som faren så som ”universitetets befestede rett” og uansett på alle måter uegnet for en så vidt viktig nasjonal og sivil institusjon som Skulpturmuseet.<sup>80</sup> I møtene la arkitektene frem sine analyser av museets plassering og disponering på den tilgjengelige tomten, og tok fatt på den uløste situasjonen med den videre programmeringen av Tullinløkka som del av universitetets utvidelse og behov. Far og sønn Schirmer så museet i en større og helhetlig tenkt plan, og

78 Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 195.

79 *Plv.2591:2, Adolf Schirmers privatarkiv*, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.

80 Bygningen for universitetets skulptursamling ble reist etter enkeltpersoners initiativ og med private midler gjennom Sparebanken, kun med støtte fra staten i tildelingen av tomt. “Ang. Opførelse af et Skulpturmuseum i Studentertunden i Christiania m. v.,” Stortingsproposisjon no. 50., *Stortingsforhandlinger* 23, nr. 2 (1874): 3.

om det gjennom Sparebankens privatfinansierte foretagelse ikke strakk til med det første, skulle det skrittvis ivareta en fremtidig utbygging av det åpne kvartalet.

1883 fikk diskusjonene om en fremtidig utbygging på Tullinløkka en ny omdreining. Medisinsk fakultet henviste til universitetets programfestede rett til å kunne benytte Tullinløkka for fremtidige utvidelser og fremsatte behov for et nytt anatomisk institutt for regjeringen.<sup>81</sup> Planen ble frarådet av Budsjettkomiteen av hensyn til Skulpturmuseet og ”fremtidige Lokaler for et historisk Musæum m. B. Forbeholdte Tomt paa Tullinløkken”.<sup>82</sup> Også under nye forhandlinger i juni 1885 ble anmodningen avvist av Finansdepartementet.<sup>83</sup> Finansdepartementet hadde tidligere samme år anmodet Adolf Schirmer, medlemmer fra bestyrelsene i de ulike museene, Stadskonduktør Bull og dr. Ingvald Undset ved oldsakssamlingen om å tre sammen i en komité som kunne utarbeide en felles uttalelse om tomtens fremtid. Det ble vist til en ”forestilling” Adolf Schirmer hadde presentert for Statsministeren 6. februar 1885. Her hadde Schirmer demonstrert ”hvoredes Henlæggelse af et anatomisk Institut paa nogen Del af Tullinløkken baade er unødvendig og vil virke høist forstyrrende paa de Byggeplaner, som her maa tænkes i sin Tid gennemførte”.

Presentasjonen inneholdt en analyse av Universitetets tomt tenkt i sammenheng med den øvre og nedre Tullinløkka. Planen og analysen, medga Schirmer, var i utgangspunktet utarbeidet i 1876 i forbindelse med Skulpturmuseet, da man hadde diskutert muligheten av å utvikle hele Tullinløkka i forbindelse med/forlengelsen av museet. ”Skulpturmuseets Vedkommende savnede nemlig den gang Anledning til at bedømme Muligheden af at erholde en dybere Tomt, der vilde have ladet denne Bygning komme mer til sin Ret, og Ansøgningen hersom blev fra Statens Side bestemt afslaaet uden ydeligere Motivering, end at det ØVRIG Terrain af Tullinløkken tiltrængtes for Universitetets fremtidige Udvidelser” meddelte Schirmer.<sup>84</sup>

81 Regjeringen foreslo samme sommer å imøtekomme medisinsk fakultet med en ny bygning, vendt mot Christian IVs gate. W. A. Brøgger, *Prof. Brøggers uttalelse av 27de april 1915 angaaende forskjellige byggesaker og tomtespørsmål ved universitetet* (Kristiania: A. W. Brøggers Boktrykkeri, 1915).

82 Budsjettkomiteens uttalelse fra 1883 ble referert i de nye forhandlingene i 1885. Indst. S. No 197. ”Indstilling fra Budgetkomiteen angaaende Forslag om Bevilgning til Paabegyndelse af Opførelse af et nyt anatomisk Institut.” Stortingsproposisjon no. 76, *Stortingsforhandlinger* 34, nr. 6 (1885): 594.

83 Ibid.

84 Adolf Schirmer, 6. februar 1885. “Dokument 113,” *Stortingsforhandlinger* 34, nr. 5 (1885).



Universitetet, kunne ifølge Schirmers analyse uten videre problemer finne plass til sine utvidede behov ved å realisere potensialet innenfor sin eksisterende tomt. Dersom man så på geometrien i Universitetsanlegget, var det tydelig at det var tenkt innenfor en lengde- og tverrakse, som ga fire like store hjørnetomter. De sydlige var bebygget med Domus Academia og Biblioteket, de nordre med de mindre enetasjes bygningene for Gymnastikklokalet og Professorboligene. ”Holdes nu for Øie ovennevnte præciserede Beliggenhed,” skrev Schirmer, ”kan man neppe være i Tvivl om, at denne Anordning er skeet i den hensigt, at en fremtidig Udvidelse kunde ske ved at bebygge de nordre hjørnetomter korresponderende med de søndre – altsaa at give Anledning til en fremtidig regelmæssig Udvidelse, der fuldtud vilde bevare det hele Anlægs ensartede Stil og noble Karakter”.<sup>85</sup>

I tillegg gjentok Schirmer sitt argument fra Skulpturmuseumssaken at det mest hensiktsmessige for utbyggelsen av et såpass stort anlegg med statlig investering, var å tenke ut en helhetlig plan av nye bygninger i sammenheng med de påbegynte. Som et eksempel viste han til muligheten for å lage et sammenhengende system for oppvarming og ventilasjon ved å anlegge et sentralfyringsanlegg som både kunne betjene Universitetet og bygningene på Tullinløkka. En plan som tok hensyn til alle slike praktiske og overordnede spørsmål var ikke bare ønskelig, men en helt normal fremgangsmåte, påpekte han, og ville gi staten den nødvendige oversikt i prosessen, ”idet man vil kunne se og forstaa, hvorledes den enkelte Bygning danner et Led i Fuldførelsen af det samlede Hele”.

Sammen med Schirmers plan og analyse ble det levert en erklæring underskrevet Lorentz Dietrichson i rollen som formann i Nasjonalgalleriets og Kunstindustrimuseets Bestyrelse, Peter Nicolay Arbo som var medlem av Skulpturmuseets bestyrelse, og medlem av nationalgalleriets bestyrelse og Henrik Grosh.<sup>86</sup> Her ble det medisinske fakultets krav på tomt på Tullinløkka avvist med anatomisk metaforikk. Saken utgjorde en ”Fare for at enhver fremtidig rationel Udvidelse af vore Musælokaler vil blive overskaaret i sin Livsnerve”.<sup>87</sup>

Dietrichson og hans museumsbestyrelsesfeller fremholdt samme tanke som Dietrichson i Skulpturmuseumssaken. Museene var ventet å ha den største innflytelse på nasjonens kunst og industriproduksjon. Dietrichson

85 Ibid.

86 Ibid.

87 ”Den raske nationale Udvikling, hvori vort Folk befinder sig, den Interesse, hvormed Levningerne fra Fædrelandets svundne Tider omfattes, gjør det absolut nødvendigt, at man ikke blot ser hen til den nærmeste Fremtids Krav, der med uafviselig Styrke peger i Retning af Tanken paa Dannelsen af et Nationalmuseum, der kan samle Norges Bidrag til den almindelige Kunst og Kultur sammen med hvad Norge ejer af fremmede Kunstværker, men ogsaa at rette øjet paa en noget fjernere Fremtids Fordringer.” Lorentz Dietrichson, Arbo og Henrik Grosh, *Ibid.*, 5.

fortsatte i medisinske vendinger. Det er ”nødvendigt, at Tanken vænner sig til at betragte vore Kunstmusæer – i Forbindelse med vor norske Middelalders Kunstlevninger – som en Institution, der lenger frem i Tiden vil kræve et betydeligt Rumareal, for – seet i Sammenhæng – at kunne øve sin heldbringende Indflydelse paa at vække Nationalbeviethed og Kunstsans, medens disse Samlinger spaltede og splittede i forskjellige Lokaler hist og her i Byen vilde forfeile hele sin Virkning og tabe sin Betydning”.

Budsjettkomiteen siterte Ingvald Undset nylig publiserte programskrift *Om et norsk Nationalmuseum* (1885): ”han fremhæver Vigtigheden af, at man paa ’Forhaand gjør op en Plan’ og advarer mot at bygge ’vilt og planløst og kun med Tanken paa Øyeblikkets Krav.’”<sup>88</sup> Undsets program for et samlet nasjonalmuseum refererte til Nicolay Nicolaysens forslag til et såkalt ”Rigs-museum” fra 1863, og Undset understreket betydningen av en slik institusjon, langt ut over det opplysningsfremmende:

At samle, bevare og i et sådant museum at fremstille det bedste, vort folk har frembragt af eiendommeligt i kultur og kunst, det vil være en national æressag, tillige en pligt mod os selv og mod den hele civiliserende verden, som vi står i rapport til: I et sådant nationalmuseum vil vi kunne belyse, hvorledes vi fra fjerne tider af har kunnet udvikle en vis åndelig selvstændighed, der stadig har vokset sig stærkere, i hvilken vi også må erkjende et grundlag for og en berettigelse til vor nuværende og fremtidige åndelige selvstændighed og politiske uafhængighed.<sup>89</sup>

Undset hadde nemlig ingen tro på at kunsten og kulturhistoriske samlinger burde plasseres i samme bygning. Det var flere nyere eksempler på uheldige forsøk på dette, eksempelvis i Sverige, påsto han. Oldsaker og kunst krevde helt ulike bygningsmessige forhold. Når Skulpturmuseets bygning var ferdigstilt ville den tilfredsstillende kravene til en kunstutstilling i all overskuelig framtid. Oldssakssamlingen burde finne nye lokaler i en annen bygning som var utformet med de museale behov slike objekter krevde. ”Alt taler for at anbringe kunstsamlingerne og de kulturhistoriske samlinger i særskilte bygninger [...] Allerede ved at anbringe de to bygninger således, at de svarer til hinanden og til sammen danner en enhed, vil man give et inntrykk af

88 “Indst. S. No 197. Indstilling fra Budgetkomiteen angaaende Forslag om Bevilgning til Paabegyndelse af Opførelse af et nyt anatomisk Institut,” Stortingsproposisjon no. 76, *Stortingsforhandlinger* 34, no. 6 (1885): 595. Sitert fra Ingvald Undset, *Om et Norsk Nationalmuseum* (Kristiania: Alb. Cammermeyer, 1885), 37.

89 Ibid.

sammenhørigheten.<sup>90</sup> Undsets funksjonsbegrunnede programmessige uttalelse skulle vise seg slagkraftig.

Stortinget så seg ikke i stand til å komme innspillene fra komiteen i møte med lovnader om bevilgninger over statsbudsjettet, og besluttet å legge videre byggeplaner på is. De foreslo å avvente videre bebyggelse for senere å gjennomføre en helhetlig plan for Tullinløkka, altså en fremgangsmåte som Schirmer antok aldri ville føre til en utbygging der «den enkelte Bygning danner et Led i Fuldførelsen af det samlede Hele».

## T E R R E N G E T O G H E L H E T S V I R K N I N G E N

Under tittelen ”Monumenters placering” skrev maleren Christian Krogh om statuer i byrommet som en visjon; med en beklagelse som utgangspunkt.<sup>91</sup> Skulpturene var ikke tenkt helhetlig inn i sin sammenheng. Det var gått med dem som med ”ferdigsydde Klæder, de passer næsten aldrig”. Sammenhengen var heller ikke en helhet å snakke om. Byens plasser var visket ut av rotete gatenett og den lave bebyggelsen som fikk byrommene til å se ut som ”et tilfældigt lidt større Tomrom, hvor f. Ex et nedrevet Kvartal har staaet”. Det hele var meningsløst, og derfor var det stygt. Kroghs skrekkbilde er Stortorget: Det eneste Christian IV på sin sokkel førte til der han var plassert ”Midt i Krydset af Torvets to Diagonaler” var ”at staa i Veien for Trafikken”. Torgets rom var ”det motsatte av lukket”; ”Gaderne render” gjennom det. De åpne byrommene i sentrum og møbleringen av disse plassene fortonet seg for Krogh, som for Hals, som fragmentert og som forstenede tilfeldigheter.

Men Krogh har en visjon. Han har blikket for tomhet og potensial for byen, ved en videre utvidelse. Krogh viser til arkitektene Schirmers sans for monumenters plassering i sin arkitektoniske sammenheng. Han siktet spesielt til de to sirkelformede nisjene på Skulpturmuseets fasade mot Universitetsgaten. De tomme nisjene opprinnelig tiltenkt skulpturer i arkitektene Schirmers bygning fra 1881, viste arkitektenes sans for plassering av objekter i rom. På samme måte som på museumsbygget, kunne byen reguleres med sans for helhet mellom objekt og landskap, med utgangspunkt i slike tomheter, foreslo Krogh. Utgangspunktet var i følge Krogh byens terreng. Her kunne serier av rom og plasser anlegges ”med passende Mellemrum mellem hverandre med Henblik paa Anbringelsen af det ene eller det andet idet der skabes kunstige monumentkrævende Tomheder”. Maleren

90 Ibid.

91 Christian Krogh, ”Monumenters placering”, i *Kristiania*, red. Harry Fett, Christian Krogh, Wilhelm Nygaard og Nils Vogt (Kristiania: J. W. Cappelens forlag, 1918), 114.

Krogh ser det ufullendte og urealiserte som metode for en helhetlig urban topografi.

Også Carl W. Schnitler engasjerte seg i en skulpturering av byens topografi, som en harmonisk sammenheng mellom objekt og omgivelser. I forbindelse med Gustav Vigelands planer for anleggelsen av en skulpturpark på den forhenværende bymarken, settes tankene om helhetsvirkende arkitektonisk helhetskomposisjon i direkte sammenheng med Kristianias terreng. Her er det ikke det ufullendte og urealiserte som danner grunnlaget for helhet, men en arkitektur som vokser organisk.

De store kunstverker er vokset innenfra og organisk, ut fra en kjerne, fra en samlende idé. Det er gjennom klar oversikt over maal og virkemidler, gjennom begrensning, at de store kunstverker er blitt skapt. Den kunstneriske skaperprosess har i alle tilfeller fulgt en felles grunntendens som fører gjennom avstreifning av alt overflødig, gjennom stadig stivende forenkling frem til det enkleste, det klareste, det sterkeste uttrykk. Gjennom stivende knapphet og konsentrasjon har veien ført til den faste og strenge opbygning av verket, ved hvis endelige utforming alle villskudd er skaaret vekk og bare det nødvendigeste har faat plass. Slik fremstaar et helstøpt kunstverk.

Dette kunstprogrammatisk postulatet publiserte Schnitler i *Morgenbladet* 30. desember 1922 og innledet en kritikk av Gustav Vigelands svulmende visjoner om et skulpturanlegg i hovedstaden. Som Krogh har Schnitler landskapet som helhet for øye, som en komposisjon av helhet og deler, og en bekymring for oppløsning.

Kritikken haglet over Vigelands foreslåtte skulpturpark på Tørteberg ved Blindern. Prosjektet hadde startet som en fonteneskulptur, foreslått oppført ved Eidsvolds plass, skjenket i gave til Kristiania kommune i 1906. I 1922 hadde Vigeland flyttet sine skulpturparkplaner til Frogner. Prosjektet hadde nå, i følge Schnitler ”tatt en faretruende vekst i retning av det planløse, det grenseløse, det umaadelige.”<sup>92</sup>

Schnitlers kritikk av Vigeland, var begrunnet i kunstnerens svake arkitektoniske forståelse av skulpturenes kompositoriske plassering i terreng og rom.<sup>93</sup> Konseptet hadde økt i størrelse og omfang til en komposisjon som omfattet hele strekket langs Karl Johansgate fra Jernbanetorget til Abelhaugen i Slottsparken i 1916, før han så seg nødt til å foreslå en annen plassering da han fryktet at Abelhaugens porøse skiferfjell ikke ville

92 Carl W. Schnitler, ”Gustav Vigelands ‘Fontene’-anlegg,” *Dagbladet*, 30. desember, 1922.

93 Ibid.

tåle vekten av hans monumentale visjon. ”Fra en liten plass i Kristiania er ‘fonteneanlegget’ i ferd med å bre sig i det uklare utover svære jorder”, kommenterte Schnitler i 1922. Den som kjenner ”kunstnerens produksjonskraft” måtte regne med at ”den sluttede helhet, som allerede tidligere var brutt, vil stadig mer oppløses.” I Vigelands prosjekt for en skulpturpark på Tørteberg på bakgrunn av fotografier av en gipsmodell forevist ”fontene-komiteen”, mente Schnitler at ”hensynet til skulpturen

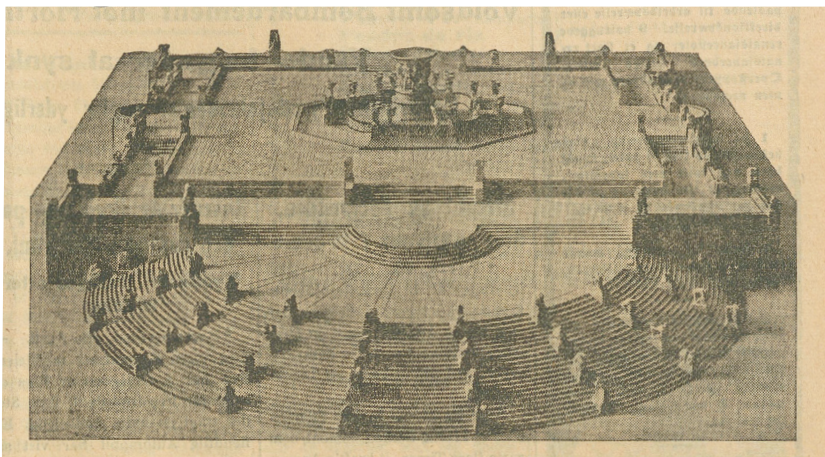


Fig. 1.15. “ved Atelierets Aapning idag taar man se den samlede Fontæneplan i hele dens Omfang (...) Bronzegrupperne gjør tydelig nok et sterkt Indtryk paa de besøgende. De er betagende vakre i al sin Mangfoldighet. Formen er mesterlig og Indholdet fuldt av Aand og Stemning – vekslende fra barnlig Ynde til grotesk Vildskap. (...) Paa Skraaningerne mot Slotsbakken og Drammensveien bibeholdes Grønsværet.”

“Vigeland aapner sit atelier.” *Morgenbladet*, 8. april, 1916. Faksimile.

dominerer over hensynet til helhetens arkitektoniske virkning.”<sup>94</sup> Det var især i ”terrengkomposisjonen” Schnitler fant ”en fundamental svakhet”; anlegget savnet ”proposjonalitet.”<sup>95</sup>

Denne svakheten ble allerede påpekt da Vigeland presenterte sitt første fonteneanlegg for Eidsvolds med modellutstilling i Kunstindustrimuseet av arkitektene i det nystartede Kristiania Arkitektforening i 1906 (KAF). Vigelands utstilling ble den nystartede arkitektforeningens første diskusjonstema i 1906.<sup>96</sup> Oppgaven hadde såpass ”Arkitektonisk interesse” at arkitektene ikke bare så seg berettiget, men anså det som sin ”Pligt til at diskutere sagen.” Og arkitektene kunne avsløre at skulptøren ikke mestret basale ferdigheter når det gjaldt skalering. De utstilte

94 Carl W. Schnitler, ”Efterskrift,” Ibid.

95 Carl W. Schnitler, ”Gustav Vigelands ’fontæne’-anlegg,” Ibid.

96 Referat fra konstituerende møte den 30. Oktober 1906, KAF, *Iste Forhandlingsprotokol for Kristiania Arkitektforening*, Oslo Arkitektforening.

modellene av gips og voks avvek når det gjaldt fontenes proporsjoner. Dette innga liten tillit til hans evner til å forestille seg skulpturen i sine virkelige omgivelser. Når man sammenstilte fotografiene av disse (i følge protokollen ble de bragt til møtet av byarkitekt Harald Aars), mente de å se tydelige ulikheter mellom skulpturmodellenes ”Forhold” og den oppgitte skala.

Johan Meyer siteres på sin begeistring for Vigelands arbeider for øvrig. Men, bemerket han, ”Vigeland var lidet arkitektonisk anlagt og kunde



Fig. 1.16. Jens. Z. M. Kiellands forslag til plassering av Vigelands fontene på Nisseberget i Slottsparken. Plan og snitt. *Dagbladet*, 30. desember, 1922. Faksimile.

i den Retning muligens have godt av lidt Støtte.” Især tiltrodde han ikke Vigeland å stemme fontenens størrelse til de tiltenkte omgivelsene. Den utstilte modellen var bygget i 1:4, og arkitektene mente skulpturgruppen ville virke ”lidt Dukkeaktig” i sin fulle størrelse. Victor Nordan var enig med Meyer. ”For Arkitekter, der er vant til at tænke paa Forholdene i det Frie maa det være indlysende, at den vil virke svært liden.” Uansett figurenes og

frisenes utforming, var dimensjoneringen det viktigste. På Meyers initiativ fremsatte derfor KAF en resolusjon med det som formål å ”hjelp” Vigeland med å dimensjonere skulpturen i rommet. Man tilrødte at foreningen bisto kunstneren, og kommunen, med å sette opp en modell av planker som kunne vise skulpturgruppens størrelse, når modellen ble omsatt i full målestokk.<sup>97</sup> Dette ble aldri utført, men viser arkitektenes engasjement for en helhetlig avstemt komposisjon når en skulptur skulle plasseres i det urbane landskapsrommet.

I løpet av de neste årene, og videre skulpturproduksjon, så Vigeland seg heller ut Abelhaugen som passende tomt. Forslaget ble igjen heftig debbatert, men fant støtte hos Schnitler, byarkitekt Harald Aars og arkitektstanden. Da Vigeland forlot Slottsparken som tomt til fordel for Tørteberg på Frogner i 1922, påpekte Jens Z. M. Kielland på trykk i Dagbladet at Slottsparken var et langt mer egnet sted for Vigelands fontene-monument.<sup>98</sup> På trykk i Dagbladet fikk skulptøren assistanse med å sette sine skulpturer inn i en større arkitektonisk sammenheng. (Fig. 1.16) I hans øyne var ikke Abelhaugen det rette stedet, men Nisseberget. Her var forholdene annerledes. “Istedetfor aa stige op til fontenen vil man her gaa ned til den.” Nedstigningen i terrenget var vesentlig for å kunne innta detaljene og alle de ulike uttrykkene i en større sammenheng. “Fontenen vil saaledes danne det intime midtpunkt, det man ærbødig stiger ned til, naar man vil fordype sig i dens utallige fremstillinger av livets intimeste hemmeligheter.” Han så figurgruppene, som ga uttrykk for de “dypeste følelser”, som et “skulpturverk som vanskelig kan sammenlignes med noget annet enn de middelalderlige katedraler, og presenterte en modernistisk forståelse for helhet og sammenheng mellom rom og objekt: “Skulpturen i dem fyller rummet med det gir igjen en fast ramme om det hele.” Denne faste rammen var i dette tilfelle byen, og ikke i hvilket som helst sted. Det planlagte rådhuset trengte såvist skulpturer, men dannet ikke en passende ramme, som Slottsparken. Abelhaugen var forstyrret av all ferdselen omkring - så “forvirrede at de ikke vil kunne gi den ramme fontenen trenger.” På Nisseberget ville fontenen få den faste omramming den behøvde, beskyttet mot “gatens støi og larm”, som samler “alt ogsaa beskueren omkring fontenen.” Nedstigningen ville gi “den samme andakt, som man rent uvilkaarlig blir bergtatt av i Katedralen, den maa tvinge sig frem naar man vil fordype sig i fontenens mysterier.” Kielland hadde

97 ”Arkitektforeningen [maa] paa det bestemteste tilraade at først og fremst de fornødne Midler stilles til Kunstnerens disposition for at han paa Stedet kan lade opstille en raa Model i fuld Størrelse for at Fontenens endelige Størrelse og Forhold kan bestemmes.” Referat fra konstituerende møte den 30. oktober, 1906. Ibid.

98 Jens Z. M. Kielland, “Et nytt forslag til plass for fontenen,” *Dagbladet*, 30. desember, 1922, 6.

ikke bare Slottsparkens trekroner og topografi i tankene for innrammingen av skulpturen. Han så sin foreslåtte tomt (samme sted som restauranten og kunstpaviljongen for 1883-utstillingen) i et større hele. Kiellands "katedral" favnet også de omkringliggende bygningenes skulpturer: "Fontenen hører hjemme i byens centrum sammen med de klenodier som gjemmes omkring Tullinløkken."

Schnitler fant forslaget til skulpturanlegg på Abelhaugen fra 1916 "baaret av en organisk sammenhengende og hel tanke." Både den sentralt plasserte bronsefontenen og de kolossale skulpturgruppene som var tenkt å omgi den, hadde et felles grunnmotiv i "variasjoner over menneskelivet i alle aldre og situasjoner, over menneskesinnet i alle stemninger av fryd og sorg." Som vi skal se skulle Schnitler forfølge tanken om en arkitektur, båret av en organisk sammenheng der landskapet, og menneskesinnets innlevelse i landskapet skulle bli gjennomgående for utstillingen av romkunst på Tivoli i 1924.

Schnitlers blikk for byen baserte seg på studier av norske embedsmannsgårder og hager, og blant dem lysthagene på den tidligere bymarken. Her utvider Schnitler perspektivet fra bygninger og objekter fra studiet av embedsmannsgårdene, til hager. Blant hagene han studerer er også lysthagene som var del av det forgagne landskapet i Kristiania. Gjennom lesning av presten Jacob Nicolai Wilses beretninger av lystgårdene omkring Kristiania på den gamle Bymarken reflekterte Schnitler denne tenkningen om helhetsvirkende arkitektur, som vi skal se, basert på en helhetlig grammatikk i forholdet mellom det byggede og hage, opplevd i vandringer.<sup>99</sup>

Gjennom Jacob Nicolai Wilses reisebeskrivelser og i hovedstadsskildringer som Alf Colletts *Gamle Christiania Billeder* og illustrerte magasiner, fant Schnitler at patrisiat-hagenes "arkitektoniske stil" viste et "instinkt for at holde detalj- og massevirkning ut fra hverandre," i blomsterhagene opp mot husveggen, og i beplantningene, i blomsterpotter plassert og anlagt i langs promenader omkring i landskapet.<sup>100</sup> I hageverket transponeres ideen om helhetsvirkningen fra arkitektur og objekt til rom, og var, som Slægten, dypest sett en samtidskritikk. Følelsen for estetiske prinsipper, nennsomt tilpasset landskapet hadde gått tapt. Man merker overalt "hvordan den gamle fasthet i formen er forsvundet, og særlig følelsen for

99 Carl W. Schnitler, *Norske haver i gammel og ny tid. Norsk Havekunst historie med oversigter over de europæiske havens utvikling* (Kristiania: Norsk Folkemuseum, 1916), 164. Schnitler trykket også en artikkel basert på studiene av de italienske renessanse- og barokkhagene i *Kunst og Kultur*. Se: Carl W Schnitler, "Italiensk havekunst under renaissance og barokk," *Kunst og Kultur* 5, no. 1 (1913): 129–57.

100 Carl W. Schnitler, *Norske haver i gammel og ny tid*, 164.



rum og forhold”.<sup>101</sup> Måten man anbringer trær og planter ”viser mangel paa enhver forstaaelse for arkitektonisk formkraft. (...) Oppløste masser grupperes i bedste fald efter maleriske og koloristiske hensyn uten instinkt for, hvad den store franske barok kaldte ‘havens relieff’”. Lystgårdene og gårdene på hovedstadens løkkeland var samtidig også møtesteder for flere sjikt av befolkningen, slik Schnitler beskriver i sin studie av norske embedsmannsgårder i *Slægten fra 1814*. De tiltrakk både arbeidskraft og besøk til selskapseligheter i stuene, havestuen og den indre hagen.<sup>102</sup> Gårdsdriften var tenkt som mønsterbruk og en del av et moderniseringsarbeid som også var del av en bred patriotisme og opplysningsånd.<sup>103</sup> I traktingen av handelsforbindelser, især fra utlandet, var dette kultiverte norske landskapet fremvist og fremelsket som sublime landskapsopplevelser.<sup>104</sup> Anleggene hadde preg av en rasjonell tilpasning av renessansen og barokkens formidealer til landskapet og de vekstmulighetene som jordsmonnet ga anledning til, mente Schnitler å kunne se. De indre hagene la seg inn i det naturlige terrenget, i en ”oppløst renessanse,” dels med mål om å finne gode vekstforhold i karrig, kupert terreng, dels for å opprette utsikter mellom hagenes ulike landskapsrom.<sup>105</sup> Man anla i dem med ”Humlehaven i skraaningen og kjøkkenhaven nede paa sletten, frugthaven i ly og paa dyp jord, blomsterhaven oppe under husets vinduer”. Tross tilpasningene til landskapsform og jordsmonn, fant Schnitler at barokke prinsipper lå bak utviklingen av tilpasningen til landskapet som en større sammenheng. Man lot hagegangene ”gaa ud til de artigste Udsigter og Gjenstande, at skuie Havens Indskrækning.” Gårdene var helhetlige komposisjoner som skulle oppleves i bevegelse.

101 Ibid., 212.

102 Schnitler så embedsmannsgårdene som “kultursentra”. Til tross for “aandelig forsumping og magtbegjær”, hadde de også en “kulturell herskerstilling” i bygdene. Schnitler, *Slægten fra 1814*, 130.

103 Anton Fredrik Andresen ser særlig John Collett, som overtok Ullevål i 1793 og drev den som bigeskjeft, som eksempel på en handelsmann som forente et patriotisk prosjekt med et mønsterbruk han også kunne smykke seg med overfor sine forretningsforbindelser. Anton Fredrik Andresen, ”Luksusliv og samfundsånd – John Collett og opplysningstidens patriotisme,” *Christiania Handelspatrisiat*, 77–105.

104 Om “rusticeringen” av byen og dens offentlighet på begynnelsen av 1800-tallet, se Jan Eyvind Myhre, *Hovedstaden Christiania*, 154–56; Annegreth Dietze, “Demonstrativt konsum i hagelegg for Christiania handelspatrisiat mellom 1750 og 1850,” *Christiania Handelspatrisiat*, 176.

105 Det er noe uklart om Schnitler, og Wilse som han bygger på, sikter til handelspatrisiatets storgårder eller løkkegårder. Schnitler kaller Kristiania-gårdene både lystgårder og løkker. Schnitler, ”Den norske barokkhage,” i *Norske haver i gammel og ny tid*, 40–41.

I siste halvdel av 1800-tallet skilte hageanleggene seg mellom en overdrivelse av landskapshagens tilpasninger, og geometri og regularitet. Landskapshagen antok nye former, ”mer eller mindre avslappet,” men uten de gamle lysthagens begreper og forståelse for estetiske prinsipper. ”Bed og plæner spredet frit og temmelig holdningsløst omkring. Under paavirkning av de bugtede veier blir formene underlig tilfældige og sveivete – – circlrunde, ovale, som overfløidighetshorn, bladlignende, tarmagtige.” Denne ”opløsningen” søkte man å motvirke med symmetri og regelmessighet; et forsøk på å ”opprettholde den gamle regelmæssige stils symmetri og aksiale holdning”. Et eksempel finner han i Tøyen botaniske have, formet som en sirkel, eller i Rørvik ved Kragerø ”helt omgitt av symmetriske, rundklippede lindetrær.” Selv om Schnitler nok satte mer pris på det siste forsøket – Kronstad ved Bergen var et heldig utfall der ”symmetrien løser sig op paa sidene av huset” – var han ikke overbevist. Det var enten rene vilkårligheter eller en tørr ”regelrett plangeometri.” De nyere hagene var ikke anlagt med blick for sammenheng mellom arkitektur og hage, og rommene mellom de ulikt disponerte massene. ”Den sterke sans for rumvirkning, som siden renæssancen hadde skapt havekunstens storhet i forbund med bygningskunsten, var hos os som i alle land gaat tapt.”<sup>106</sup>

Et heldig eksempel på moderne hagekunst basert på renessansens faste formsans mente Schnitler å se i Jubileumsutstillingen på Bygdøy. Her hadde bygninger og hageanlegg stått fram som ”en selvstendig, rummelig haveorganisme”.<sup>107</sup> Linjene i den temporære utstillingspaviljongen og hagen var satt i tett forbindelse i et anlegg som sto fram som en sluttet enhet. Her gjenfant Schnitler det «gamle franske renæssansmotiv med sænket parterrefelt omgivet af forhøiede terrassegange (..) udnyttet i fuldt moderne aand.»<sup>108</sup> Schnitler betonet like fullt betydningen av sammenhengen mellom arkitekturen indre rom, og hagens disposisjon: innarbeidelsen av «plæner og blomster-rabatter rytmisk i aabne pladse, lukkede gaarde og søylehaller». Her gjenfant han motiver fra «Italiens barokke haver med deres klare, regelmæssige planordning, de symmetriske gang, klippede hække og aleer og eftertrykkelig kontrastvirkning mellem have og landskab» som hadde inspirert engelsk borgerlig havekunst, som i England, med arkitekt Blomfield i 1892 hadde tatt oppgjør med den naturalistiske, romantiske innflytelse. «Som i havekunstens klassiske tid» var «anlæggene behersket af arkitektoniske tanker. Linjerne i de store bygningskomplekser klinger harmonisk ud i haveanlæggene, hvor ubehersket individualiske og holdningsløse naturaliske er banlyst». Utstil-

106 Ibid., 219.

107 Carl W Schnitler, ”Jubilæumsudstillingens haver,” *Aftenposten* 11. oktober, 1914, 2.

108 Ibid.

lingen, ved samarbeid mellom hagearkitekten Marius Røhne og gartnertneren Josef Nickelsen, tonet an mot de store moderne utstillinger i Hamburg i 1897, Düsseldorf 1904 og Darmstadt i 1905 som en hjemlig «Romkunst i friluft» mot hagearkitekturen som preget 1800-tallets natur-etterligninger, og viste tidens typiske «mangel paa arkitektonisk holdning [som] er den værste brist i hele vor kunstneriske kultur.»

Kong Oscars landskapspark på Bygdøy så Schnitler som et heldig unntak. Her var monumenter og paviljonger helhetlig komponert i parkanlegget, der Oscarshall ”med sin vakre silhouet, sine trappeterrasser og balustrader” er ”ypperlig indarbeidet paa toppen av det steile terræn.”<sup>109</sup> Plasseringen av Gol stavkirke ga ”landskapsparken herover det bipræg af friluftsmuseum i moderne aand, som senere Folkemuseet i stadig sterkere grad har fortsatt.”<sup>110</sup> Her kan Schnitler ha fanget opp det Mari Hvattum finner var en direkte innvirkning fra den tyske filosofen A. W. Schlegel.<sup>111</sup> Parkens promenade og enkeltfragmentenes ikonografi og plassering skapte forbindelser mellom historie og nåtid, tradisjon og innovasjon, byen og omlandet og var tenkt som «en musikalsk helhet». Denne parken hadde kong Carl Johan etablert som et større landskapstablå tenkt som en helhetskomposisjon for bybefolkningens vandring. Måten parken var anlagt, med bygninger, paviljonger og forbindelsen til Bygdø folkepark var direkte knyttet til byen, også i kraft av objekter (inngangsportalen fra 1883-utstillingen som jeg kommer tilbake til, og vikingskipene på 1920-tallet). Bygninger i landskapet dannet meningsbærende elementer i en større helhet, mellom byen og omlandet, og fortid og framtid.

I Schnitlers hagestudier knyttes tanker om helhet og sammenheng mellom bygningens struktur og komponerte hageanlegg til gårdsanlegg (også på) de bynære løkkene i 1700-tallets Kristiania. De dannet soner for offentlig liv og utfoldelse, med bygninger, terrasserings og utsikter som meningsbærende elementer i en større helhet. I hageverket forbinder Schnitler det historiske rurale omlandet med byen, i en visjon for fremtiden. ”Tiden er nu kommet til at søke at gjenvinde noget av fortidens holdning og skjønhed ogsaa i den større sammengæng – husets kunstneriske harmoni med sine omgivelser,” konkluderte han sine hagestudier: ”Det er arkitektur i utvidet forstand. Den skjønne enhet mellem byens husrækker, gater og aapne pladser.”<sup>112</sup> Han etterlyser renessansens ”den sterke sans for rumvirkning”,

109 Schnitler, *Norske haver i gammel og ny tid*, 210.

110 *Ibid.*, 210.

111 Mari Hvattum, “The Garden and the City: Fragmented Dreams of Totality,” i *Phenomenologies of the City. Studies in the History and Philosophy of Architecture*, red. Maximilian Sternberg og Henriette Steiner (Farnham: Ashgate, 2015), 135.

112 *Ibid.*, 215.

og som skapte ”havekunstens storhet i forbund med bygningskunsten.”<sup>113</sup> Rennanssens og barokkens hagekunst forbindes med samtidens tankestrømninger og introduserte en forståelse for arkitektur forstått som rom erfart som vandringer. I Schnitlers embedsmannsgård- og hagestudier oversettes dette tidløse til en norsk bygningskultur, med overføringsverdi til samtidens utøvende arkitekter og håndverkere under kravet å gi relevante uttrykk for sin tids ånd.

## K O N K L U S J O N

I dette kapitlet har jeg forfulgt en hypotese om at det myrlendte området langs Bislettbekkens bredder i området i utkanten av de gamle renessansekvartalene på den tidligere Bymarken medførte en forsinkelse i utbyggingen, og videre at grunnforholdene var bestemmende for måten landskapet ble vevet inn i nye bykvartaler. Som vi har sett kan stier og veier fra før løkkene ble bebygget gjenfinnes i den nye bystrukturen som ble dannet i siste halvdel av 1800-tallet. Måten disse stiene er stukket opp i terrenget over denne sumpvåte grunnen vest for Kvadraturen nedenfor Klingenberget viser at grunnforholdene langs den forhenværende Bislettbekken var bestemmende for både ferdsel, løkkes avgrensninger, og møbleringen av dette byrommet, arkitektonisk og artistisk. Særlig viktig er måten bekken, sumpen og berggrunnen som stakk opp på Klingenberg og senere Studentertunden, fikk implikasjoner for dybden på det ubebygde rommet langs den nye promenadegaten Karl Johans sørside. Til tross for noe utjevning, ble terrengformasjonen med nedsenkningen mot det forgangne bekkedraget beholdt. Ikke minst ble lunden bevart i sin lundkarakter, snarere enn som en kultivert, gjennomdesignet park, og åpne rom på den tidligere Ruseløkken ble videreført i den nye byen. Dette terrenget ble pregende for konkurrerende moderne planer, og en del av samtidens offentlige arkitekturkritikk. Arkitekturen og planleggingen av byen over Bislettbekkens gamle drag var tenkt som en helhetlig komposisjon av landskapsformer og objekter.

Disse funnene viser at det sumpvåte området, til tross for drenering og modernisering fortsatt var pregende for byformingen av hovedstadens vestlige side. Som et sted for befolkningens vandring innenfor fragmenter av løkkes lunder og gamle veifar, fikk sumpen, bekken og terrenget omkring plass i tankene om en helhetsvirkende fysiognomi. Dette terrenget var del av Schnitlers visjon for en moderne arkitektur - ”romkunst i friluft” som kunne

berøre og vekke følelse for arkitektur som organisk, sluttet form, omgitt av og i kontrast til det ruralt pregede grønnsværet. Schnitler så Vigelands monumentalanlegg som egnet til å «vekke stemninger av fryd og sorg» og forene en vandrer med tidens ånd. I Schnitlers studier av lysthagenes møblering i landskapet som særegne romkonstellasjoner, overført fra det landlige til det urbane, settes denne stedsspesifikke modernismen i direkte forbindelse til dette terrengets historiske landskap og kultur. Dette danner utgangspunkt for spørsmålet om provisoriske paviljonger og en lang serie intervensjoner i byrommet kan sees som helhetsvirkende møblering av fragmenterte byrom i neste kapittel.





Fig. 2.1. "Industri- og kunstutstillingen på Tullinløkka sommeren 1883." Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum. Griffen på skulpturmuseet i forgrunnen. Arkitekt Adolf Schirmer.

## Kapittel 2. Paviljonger på Ruseløkken

En dag sommeren 1883 har fotograf Ludwik Szacinski klatret opp på Skulpturmuseets tak. Flankert av griffene som arkitekt Adolf Schirmer to år tidligere hadde fått plassert på hvert hjørne av museumsbygningens første byggetrinn, har han montert fotoutstyret sitt i retning Slottet på Bellevuehøyden i vest. Fremfor fotografen lå utstillingspaviljongen for den Norske Industri- og Kunstutstilling, tegnet av den samme Schirmer. Sett fra Skulpturmuseets tak fylte paviljongen Tullinløkka som et teppe av tak, flagg og vimpler. Szacinski øyeblikksbilder dokumenterte sammenhenger mellom tenkte og realiserte, temporære og permanente bygninger og byrom under ham fotografisk. Visjoner for en mulig helhetlig utbygging og tapt sammenheng mellom Tullinløkka og byens promenade antydes som forbigående realiteter i en fragmentert byev.

Fotografiet omfatter store deler av den tidligere Ruseløkken, der utstillingsområdet strakk seg opp til løkkens grense overfor Nisseberget og Abelhaugen. For anledningen var også en gate som tidligere løp langs denne grensen i forlengelse av Holbergsgate, gjenåpnet for ferdsel gjennom Slottsparken. Frederiksgate, dannet ved utsprengninger av Nisseberget i 1860-årene, var stengt av.<sup>1</sup> Forgangne eiendomsstrukturer og ferdselsveier kommer til syne, og det avbildes hvordan den temporære hendelsen knytter

1 Deler av Nisseberget ble sprengt ut i 1866 for å gi tilstrekkelig veibredde mellom Universitetsbygningen og Bellevuehøyden. Christiania Magistrat, *Femtiårs-Beretning om Christiania kommune for Aarene 1837–1886* (Christiania: J. Chr. Gundersens Bogtrykkeri, 1892), 208.



fortidige landskap med en flyktig modifikasjon av byrommet.

I dette kapitlet bygger jeg videre på observasjoner i forrige kapittel om at grønnsvær og veifar over og gjennom Slottsparken, Studenterlundene og Tullinløkka var reminisenser fra vegetasjon på den tidligere Ruseløkken. Her ser jeg nærmere hvordan temporære paviljonger ble foreslått, omsøkt og oppført i disse parkene, løkkene og lundene, hva de ble brukt til og hvordan de preget byen. Jeg undersøker arkivdokumenter fra behandlingen av spørsmål om tillatelse, bruk og endelig avvikling av disse temporære paviljongenes tilstedeværelse i forvaltningsorganene i stat, hoff og kommune, og ser på diskusjonene i pressen. Det er min antagelse at dette materialet kan bidra til å avdekke hvordan denne tidligere randsonen ble tenkt på og ansett som almuens område i overlapp mellom offentlige institusjoner, lek og forlystelse, slik det ble antydnet i forrige kapittel gjennom kart, anekdotisk litteratur og ordskifte i dagspressen. Basert på observasjonene av måter ferdselen mot utsiktspunkter i byens omland over det forhenværende løkkelandet satte spor i byens nye struktur av gater og rom, er jeg særlig interessert i om disse paviljongene innebar en modifisering av omgivelsene, eller tydeliggjorde topografiske sammenhenger og forbindelser på tvers av bebyggelse og terrengforskjeller ved å endre bevegelsesmønstre eller utgjøre utsiktspunkter. Videre ser jeg på disse paviljongenes lite studerte utstillinger av maleri, arkitektur og håndverk.

Basert på provisoriske utstillingspaviljonger som del av en moderne publiseringskultur, ser jeg på hvordan arkitektur ble stilt ut som tegninger, modeller og fotografier og som motiv i malerier, men også som bygget objekt. Her spør jeg hvordan paviljongene presenterte arkitektur i full målestokk, som del av en større landskapsmessig sammenheng, og hvordan dette ble beskrevet og diskutert i samtiden. Jeg foreslår at paviljongene og utstillingene forsterket opplevelsen av byen som en pågående, forgjengelig virksomhet ved å intervensere i helt konkrete byrom og med helt bestemte effekter av å bli sett i sammenheng med byens nye kvartaler og mellom bygninger – i byens gateliv, parker og terreng.

## PAVILJONGER I RANDSONEN

Fem år før slottsarkitekten fremmet forslaget om en bymessig forbindelse over sumpområdet mellom den fremdeles uferdige Slottsbygningen og den gamle renessansebyen Christiania, var han involvert i planen om en promenadepark i byens nord-østlige randsonen. Linstow ble engasjert til å lage en beplantningsplan omkring Kroghstøtten for å omdanne området til byens

paradeplass. Planen for promenadeplassen ved Nybroen sammenfalt med reisingen av minnesmerket for stortingspresident Christian Krogh, som umiddelbart gjorde det til åsted for feiringer av nasjonale merkedager. Det var utformet av C. H. Grosch og Johannes Flintoe og avduket av Henrik Wergeland 17. mai 1833. Krogh, som også var Eidsvoldsmann, arbeidet som leder av konstitusjonskomiteen fram til 1828 for stortingets suverenitet over unionskongen, og begikk selvmord etter å ha lidd nederlag i Stortinget. Hedringen av Krogh med en støtte var tett forbundet med kampene for å legge nasjonsfeiringen til datoen for grunnlovens signering på Eidsvold. Disse kampene førte til trefninger mellom Stadtholderens kavaleri og protesterende året etter Kroghs død i det som er kjent som Torgslaget. Ved byens yttergrense skulle monumentet i minst mulig grad skulle være en provokasjon for kong Carl Johan.

Nybroen var ett av de større grepene i første halvdel av århundret for å fremme infrastrukturen langs innfarten til den raskt voksende hovedstaden.<sup>2</sup> I 1833 var byens nyeste og mest prominte adkomst over Nybroen mellom nasjonalmonumentet Kroghstøtten og kolerakirkegården på Ankerløkken. Dette var det gamle krysningspunktet mellom den indre byen, Bymarken og omlandet. Forbedringen av veien hadde fordret en større omregulering av hovedferdselsåren fra den tidlige adkomsten over Vaterlands bru til en ny forlengelse av Storgata gjennom Ankerløkken. Etter at Nybroen var bygget ble det plantet poppel- og lønnetræsalleer fra broen oppover Trondhjemsveien til Botanisk Hage på Tøyen for å gi entreen til byen ”et verdig utseende.”<sup>3</sup> Linstow hadde flere ideer for plassen. I tillegg til å foreslå beplantning-for å skjerme og gi anlegget ”Afvæksling og Skygge,” foreslo han noen mindre arkitektoniske intervensjoner for å øke stedets attraktivitet: ”Det vilde maaske være at anbefale om der i det østre hjørne blev anlagt en liden let og ikke kostbar Pavillon i Form af en chinesisk Skjærm, hvor lidt Forfriskning, saasom Øl, Limonade og deslige maaske med Undtagelse af Spirituosa, kunde være tilfalds.”<sup>4</sup>

Linstow så ved midten av 1830-årene altså for seg en provisorisk paviljong i en park som del av en omprogrammering av byens randsone til et sted for borgerskapets promenering.<sup>5</sup> Linstows forestilling om sammenstillingen av fantasifull arkitektur og festivitet var typisk for provisoriene som senere ble drysset over på nedsiden av Slottsbygningen, som små urbane emblemer, med formale referanser til både fortidsfantasier og fjerne himmel-

2 Tallak Moland, *Oslos byrom gjennom 200 år* (Oslo: Forlaget Press, 2014).

3 Tallak Moland, ”Kroghstøtten. Et sted for Nasjonsfeiring,” *Tobias* 22, no. 1 (2014): 48.

4 Tallak Moland, *Oslos byrom gjennom 200 år*.

5 Tallak Moland, ”Kroghstøtten,” 48.

strøk.

Omstendighetene omkring Kroghstøtten og Linstows plan for kinesisk pagode ved byens nordøstre grense eksemplifiserer på fortettet vis hvordan temporære arkitektoniske intervensjoner forbandt landskap og byrom i overlapp mellom periferi og senter.

1800-tallets parker var steder for beboere å vandre i landskaper som mulighet for en simulert helhetsopplevelse, slik det er å spore i landskapspar-ken på Bygdøy, der stavkirkeportalen fra 1883-utstillingen inngikk som en av elementene. Vandringsen gjennom Bygdøyskogen dannet i følge Hvattum en ”aesthetic refuge” fra en samtid som opplevdes kaotisk og i kulturell krise. Kanskje var også den forgange Ruseløkken å spore som minne om et ruralt omland, omdannet til lunder og parker der opplevelse av helhet og sammenheng kunne etableres midt i Kristianias omskiftelige sentrum omkring tempo-rære paviljonger. Men her opptrådte paviljongene ikke lenger i en randsone mellom det rurale omlandet og byen. De opptrådte snarere som randsoner mellom inne og ute, privat og offentlig, subjekt og objekt, fortid og framtid. De beskjedne temporære bygningene synliggjorde og befestet forgagne rom-lige forbindelser og skogvokste lunder som varige forestillinger.

### **Fritzners konditori, Studenterlunden (1865–1899)**

Klokken seks om morgenen 8. juni 1865 åpnet konditor Julius Fritzner en åttekantet kafépaviljong Studenterlunden. I følge Bjørlykkes kart fra 1890 lå paviljongen på fast grunn som akkurat her stikker fram av den marine leiren. På denne berggrunnen hadde Ruseløkkens gamle hovedbygninger fra 1629 stått, og her foregikk også Studenterfesten i 1852. Paviljongen lå omhyllet av tett skog av pil, lind og syriner. Omkring lå sporene av løkkegårdens hageanlegg. Rundt paviljongen kretset et åpent galleri med sitteplasser, konstruert med slanke søyler med hjørneavstivinger som parvis tegnet profiler av mauriske buer. Taket svingte med kinesisk vipp, og øverst var det var festet en forgyllt halvmåne. Fritzners paviljong var oppført med hoffsjefens midlertidige tillatelse, med klausul om at den når som helst kunne tas ned igjen. Paviljongen ble reist i dobbelt høyde. Hver av de åtte veggflatene hadde to små spissbuede vinduer med farget glass, som slapp lyset inn som i en lanterne. Arkitekten er ukjent, men likheten med 1883-utstillingens sentralhall gir grunn til å spekulere om teatermaler Wilhelm Krogh var opphavsmann.<sup>6</sup>

Der kaféene og kaffehusene i andre byer ofte var vendt mot gate og fortau, var Fritzners paviljong plassert i et frodig skogholt som strakk seg fra

6 I 1874 lot Julius Fritzner Wilhelm Krogh smykke ut rokokkosalen på Grand Hotel langs paradegaten. Jacob Prytz, ”Wilhelm Krogh”, i *Norsk Biografisk Leksikon*, bind VIII, red. A.W.Brøgger og Einar Jansen (Oslo: H. Aschehoug & co, 1938), 49.

Eidsvolds plass til Slottsparken, kun brutt av Frederiksgates forbindelse til Drammensveien og Abelhaugens svakt skrånende skrent i bakkant. Stortingsbygningen var fremdeles under oppførelse i nærmest naturskjønne omgivelser: ”Terrenget lå lavt med sine trær, det bar ennå preg av at Bislettbekken i uminnelige tider hadde rent igjennom området og gjort det myrlandt.”<sup>7</sup> Etter ferdigstillelsen av paviljongen ble sumpområdet omtalt som park, og året etter trykket *Norsk Folkeblad* sin anbefaling i spalten ”Smaabilleder fra



Fig. 2.2. Studenterlundens med Fritznors paviljong. Foto: Ole Tobias Olsen, 1865-1880. Oslo Museum.

Christiania og Omegn”. Under Studenterlundens ”løvrige trær” lå paviljongen som ”et vakkert, stort Lysthus med Vandspring, forgylte Speil og fremfor alt med en Disk, som bugner under de lækreste Kager”. Konditoriet kunne betraktes som en hagepaviljong for byborgerne: ”For den, som bor trangt inde i den kvalmende By og ikke er af de Lykkelige, der have Landsted, er det i

7 Mentz Schulerud, *På Grand i 100 år* (Oslo: Gyldendal, 1974).

disse hede Dage en stor Forfriskning at drikke en Kop Kaffe eller en Flaske ‘Brus’ ude paa Svalgangen, der løber hele Pavillionen rundt.”<sup>8</sup> Av hensyn til ”den akademiske ungdom” var kafeen kun oppe i sommermånedene og fikk ikke servere spirituosa, øl, bokøl eller portvin på søndager og helligdager før klokken fem om ettermiddagen. <sup>9</sup> I 1879 nevnte Yngvar Nielsen Fritzners paviljong blant hovedstadens kafeer, sammen med andre ”smaa Boder, hvor man om Sommeren kan faa kjøbt Sodavand, Seltersvand, Bruslimonade, Isvand, Is, o.s.v.”, men også i sammenheng med mer etablerte serveringssteder som Grand Hotel, Hotel Scandinavie og Hotel Royal.<sup>10</sup>

Stedet var kjent for feiringer og utflukter fra tidligere av. Til Studentfesten i 1852 ble det satt opp serveringstelt på den gamle Ruseløkkens tomt og på Klingenberg, i tilknytning til Universitetet.<sup>11</sup> I den illustrerte pressen, har Iver Stensrud observert, spilte løkkens gamle hage hovedrollen.<sup>12</sup> Den nye arkitekturen var utelatt i gjengivelsene som snarere betonte møtet mellom en gammel barokk lysthage og ny gassbelysning i et romantisk landskap av tretopper. Men i følge Norsk Folkeblad medførte kafépaviljongen en fornyelse: Med ”Parkmusikken” som spilte flere ganger i uken hadde lunden ”faaet ny Tiltrækningskraft”.

Randsonen som sted for offentlig feiring og befolkningens promenering omkring en provisorisk paviljong, ble først som vi har sett, anskueliggjort i en dels urealisert plan for en annen del av byperiferien. Planen for ble lansert i forbindelse med ny infrastruktur, men lagt til side da byens vekst skulle gjøre utbyggingen mot slottet mer aktuell. Overfor Universitetet, ble nettopp en åttekantet temporær paviljong med kinesisk vipp oppført, særdeles motvillig fra hoffets og Universitetskollegiets side. En av hoffsjefens innvendinger mot oppføringen var at grusgangene i lunden ville slites ned, og musisering i kafépaviljongen ble svært motvillig tillatt.<sup>13</sup>

Paviljongen preget også helt konkret sammenhengen den sto i. Da Stortinget i 1874 avslo H. E. Schirmers forslag om et skulpturmuseum i lunden for å beholde den som park, påla hoffsjefen Fritznert å for fremtiden

8 “Pavillionen i Studenterlunden”, *Norsk Folkeblad*, 9. juni, 1866.

9 I følge Yngvar Nielsen var det også satt opp det han kaller drikkehaller langs Karl Johansgate og opp i Slottsparken. Yngvar Nielsen, *Rejsehaandbog over Norge* (Kristiania: Alb. Cammermeyer, 1879), 5.

10 Dette var ”smaa Boder, hvor man om Sommeren kan faa kjøbt Sodavand, Seltersvand, Bruslimonade, Isvand, Is, o.s.v.” Ibid., 5.

11 Studentfesten, de ulike stedene den foregikk i Kristiania og resepsjonen sett i sammenheng i byen er studert i Iver Tangen Stensrud, *The Magazine and the City. Architecture, urban life and the illustrated press in the nineteenth-century Christiania* (Doktoravhandling, AHO, 2018).

12 Ibid., 179.

13 *Korrespondanse: Slottsforvalter O.C. F. Hagemann (til 1882) og Slottsforvalter Hjalmar Welhaven*, Slottsforvaltningen, Riksarkivet.

bidra økonomisk til Studenterlundens forskjønnelse.<sup>14</sup> Dette viser at kafé-paviljongen i utgangspunktet var tenkt som del av en helhet, et landskap den kunne bidra til å endre. Det antyder også paviljongens bidrag i å befeste Studenterlundens som et sted i byen også i den videre utviklingen. I Schirmers Skulpturmuseumsplan fra 1873 er en åttekantet paviljong tegnet inn mellom skulpturmuseet og terrenget der det stiger mot Slottsparken. Måten paviljongen medierte mellom museets lavere liggende terreng og Slottsparken reflek-

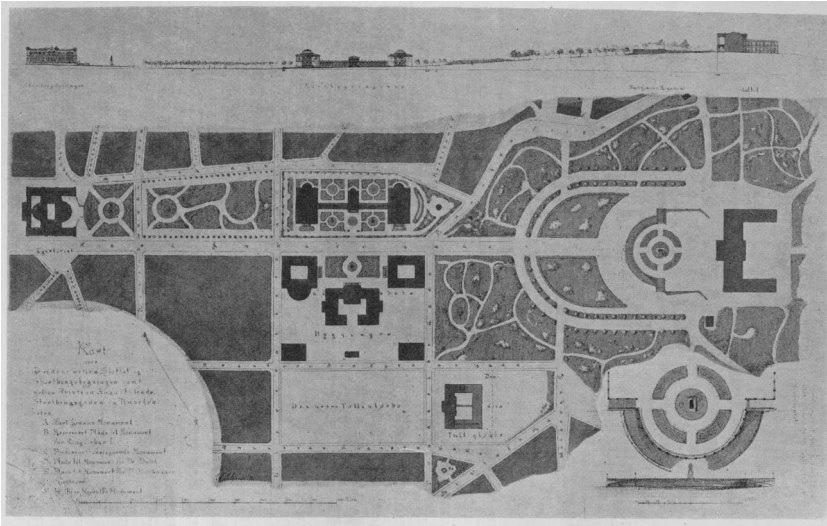


Fig. 2.3. Skulpturmuseum i Studenterlund, Heinrich Ernst Schirmer. 1873. Kilde: Hvattum, 2014. Faksimile.

terer idealer sønnen Adolf Schirmer var eksponert for i Paris. Den toetasjes paviljongen sammenfaller med Fritzners kafépaviljong i plassering og dels i utforming. Uansett om Schirmer innlemmet den eksisterende kafépaviljongen eller så for seg en lignende paviljong oppført på samme sted, fremheves paviljongen som et element som kunne formidle mellom høydeforskjellene i terrenget og de omkransende gatenes drag i topografien. Det antyder også måten kafépaviljongen ble innreflektert på dette stedet, slik arkitektene Schirmer tenkte seg mer varige løsninger.

I begynnelsen av 1880-årene ble øverste del av Karl Johans gate fra Eidsvolds plass til Fredriksgate hevet. Også deler av terrenget i Studenterlund ble hevet på samme tid. Hevingen av gaten drenerte den sumpvåte grunnen etter Bislettbekken og øvrig avrenning fra de høyereliggende høydene

14 ”Ang. Opførelse af et Skulpturmuseum i Studenterlund i Christiania m. v.”, Stortingsproposisjon no. 50, *Stortingsforhandlinger* 23, nr. 2 (1874): 7.

bakenfor. Under denne operasjonen ble anstrengelser gjort for å beholde den temporære kafépaviljongen. Fritzners paviljong ble bygget om og plassert oppå den nye grunnen.

I 1880 ble det bygget en egen musikkpaviljong i tilknytning til kafépaviljongen. De temporære bygningene i lunden synes å ha vært instrumentelle i endringen av forestillingen om Studenterlunden som periferi til senter. De bidro til en endring i lundens parkmessige, avdempende funksjon som om-



Fig. 2.4. "Universitetet." Litografi. Friedrich Wilhelm Alexander Nay, 1854. Oslo Museum.

givelse for universitetet ved innføringen av daglige konserteringer, en rutine som befestet den såkalte promenadetiden.

### **Musikkpaviljongen , Studenterlunden (1880–1913)**

I 1879 ble det søkt om å utvide konserteringen i Studenterlunden. Året etter ble det oppført en egen musikkpaviljong i tilknytning til Fritzners konditori etter tegninger av arkitekt Hjalmar Welhaven, finansiert med midler samlet inn etter opprop i pressen.<sup>15</sup> Bak forslaget om å oppføre musikkpaviljongen sto kammerherre og kaptein Carl Johan Anker, pianofabrikant og formann i Christiania Industri- og Haandverksforening Karl Hals, grosserer Thorleif Schelderup, maleren Carl Schøyen, oberst Ingvar Smith og professor Lorentz Dietrichson. Deres begrunnelse for å oppføre en musikkpaviljong ved

<sup>15</sup> Det ble samlet inn 756 kroner, i følge Henry Røsoch, *På vandring i Christiania* (Oslo: J. CHR. Gundersens Boktrykkeri, 1953), 27.

Fritzners konditori, var at Studenterlunden nå, etter deres syn var, den mest sentrale promenaden i byen. Musikkparaden på Festningsplassen lå nå langt fra allfarvei.<sup>16</sup>

Diskusjonen om en ny musikkpaviljong i Studenterlunden viser et skifte i synet på lunden som byens periferi til sentrum. Det avdekker på samme tid det akademiske kollegiets ønske om å bevare promenadens mer rurale trekk ved å beholde Studenterlunden som en parkmessig skog, med en



Fig. 2.5. Musikkpaviljongen etter forflytningen mellom teateret og universitetet.  
Foto: Johannes Markus Holmsen, ca. 1895. Oslo Museum.

avdempende funksjon fra et travelt urbant hverdagsliv.

Forvaltningsansvaret for Studenterlunden lå i grenselandet mellom staten, hoffet og kommunen. Hoffsjefen ga sin tillatelse, men professor Dietrichsons kollegaer på Universitetet delte ikke interessen for konsertering i universitetets umiddelbare nærhet. Det akademiske kollegium, som hadde fått nyss om planene om å oppføre en musikkpaviljong i ”de offentlige Blade,” henvendte seg til Finansdepartementet med en ”indtrængende Anmodning”



om at forslaget ble avslått.<sup>17</sup> De kunne ha forståelse for ”et saadant Anlæg kunde have [Interesse] for det større Publicum,” men innvendte at konserteringen uunngåelig ville ”volde væsentlig Forstyrrelse for Universitetets Virksomhed.” Kollegiet argumenterte videre: ”Domus academica hvori der hver Dag holdes Forelæsninger fra Kl. 8 om Morgenens til Kl. 8 ½ Aften, alene med Undtagelse af Tiden fra kl. 2 ½ til Kl 4, ligger nemlig lige overfor Lunden og Vinduerne i de fleste Auditorier vender umiddelbart ud mod Carl



Fig. 2.6. Aksjemegler Karl Meyer i musikkpaviljongen ”Paddehatten.” Tusjitegning. Fredrik Christian Bødtker, ukjent årstall. Oslo Museum. Tegningen ble laget i forbindelse med at Meyer kjøpte Paddehatten for 800 kroner.

Johans Gade.” Kollegiet avsluttet med å avvise at forelesningstiden kunne innrettes etter konsertenes spilletider.

Disse opplysningene om Universitetets indre akademiske liv skulle imidlertid få ringvirkninger utover i byen. For å komme forbi Universitetets innvendinger, ble musikkpaviljongen oppført med forsikring om at konserteringen skulle tilpasses pauser i forelesningene. Dette tidsrommet, oppgitt av universitet, skulle bli en institusjon i den norske offentligheten kjent som promenadetiden, en rutine som skilte promenaden fra andre tider av døgnet. Promenadetidens rytme tydeliggjorde forskjellene og separerte offentligheten i kjønn og i moralske og økonomisk definerte klasser i en hovedstad som fremdeles var preget av en så beskjeden størrelse at ingen kunne gjemme seg blant massene. Morgen og kveld vandret arbeidere over den skogbevokste dalen i byen til og fra sine arbeidsplasser. Om nettene trakk prostituerte opp

17 Brev fra det akademiske Collegium ved det Kongelige Frederiks Universitet, 26. april 1880. ”Musikkpavillionen i Studentertunden 1880–92,” *10 Reguleringer i Oslo sentrum 1855–1939*, Finansdepartementet, Administrasjonskontoret E og F (og W), Riksarkivet

til promenaden fra kvartalene i Pipervika som utgjorde grensene for kommunens regulering av prostitusjonsdistriktet. Men under promenadetiden ankom borgerskapet lunden for å promenerer langs Karl Johan. Om sommeren dannet Fritzners konditori også sted kvinner kunne besøke uten mannlig følge. Et konditori var, på samme måte som biblioteker og teater, ansett som et akseptabelt sted å frekventere for kvinner fra de øvre sosiale sjikt.<sup>18</sup> I dagslyset og av promenadetidens taust formulerte rutine, ble også kvinner frikjent for



Fig. 2.7. Musikkpaviljongen “Paddehatten” etter siste forflytning. Foto: Anders Beer Wilse, 1913. Oslo Museum.

mistanke om andre hensikter og utflukter enn en spasetur i parken.<sup>19</sup>

Musikkpaviljongen ble først en teknisk og akustisk misære, især på grunn av konserteringens popularitet med tilstrømningen til parken og promenadegaten. Brigademusikkens konserter samlet etter sigende opp mot flere tusen tilhørere på søndagene. Også akustikken var uheldig. ”Den er omgitt av for høye trær som demper lyden, slik at musikken ikke tydelig høres af flere end de nærmest stående.”<sup>20</sup> Vanskelighetene med å gjøre tiltak, synliggjorde også uavklarte ansvarsforhold omkring forvaltning og eierskap av Studenter-

18 Ida Pernille Dahl, *Forlystelsesstedet Christiania Tivoli «I fuldt Strud» 1877–1898* (Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2017), 42–43.

19 Se Kari Telste, “Karl Johans Gate Anno 1900. Kjønn, rom og moralske grenser.” *Tidsskrift for samfunnsforskning* 43, no. 3 (2002): 361–80, og “Den unge Piges By”: Promenaden på Karl Johan og den frigjorte unge kvinne i Kristiania i årene omkring 1900,” *Tidsskrift for kjønnsforskning* 26, no. 1 (2002).

20 Røsoch, *På vandring i Christiania*, 28.

lunden. Ansvarer ble etter hvert motvillig overtatt av Selskabet for Christiania Byes Vel, som på midten av 1880-tallet mottok en henvendelse fra militærmyndighetene som foreslo musikkpaviljongen flyttet til et annet sted i lunden. Etter bearbeidelsene i forbindelse med Schweigaards-monumentet, utgjorde universitetsplassen et bedre akustisk rom for konserteringen.

Konserteringen i musikkpaviljongen belyste umiddelbare sosiale og fysiske forhold. Akustiske hensyn førte ikke bare til en forflytning av paviljongen. Det omdefinerte Studenterlunden fra en tett lund, til et rom som åpnet seg mot omgivelsene. Dette omdefinerte universitetet fra en paviljong i en park til del av byens gateliv.

### **Paviljongene til Industri- og kunstutstillingen (1883)**

Paviljongene til den nasjonale Industri- og kunstutstillingen i 1883 avgrenset et større område av byen med plankegjærde og stakitt, jernporter og portaler. Utstillingen opptok dermed store deler av terrenget mellom Universitetet i sommer og høstmånedene i 1883. Som en beskjeden industri- og kunstutstilling i en av Europas fattigste økonomier, gjentok 1883-utstillingen etablerte, internasjonale utstillingskonvensjoner – fra verdensutstillingene, i museer og akademier. I datidens hovedstad var utstillingen i Slottsparken og på Tullinløkka likevel ingen beskjeden affære. Hovedbygningen på Tullinløkka avsatte et fotavtrykk på 118x73 meter.<sup>21</sup> Bygningen var dermed kun 22 meter kortere enn slottsbygningen med sidefløyer, og 18 meter lenger en slottets hovedfløy alene. Når byens innbyggere entret portene til utstillingsområdet i juni 1883, rundet hjørnet av Universitetet eller tok seg opp til utsiktspunktet i Slottsparken, var de altså eksponert for et anlegg som i størrelse målte krefter med monumentalbyggene Universitetet, Skulpturgalleriet, Slottet og Stortinget.

Udstillings Tidene (Industri- og Kunstutstillutstillingens avis) trykket til åpningen en innledende betraktning med et langt, historisk tilbakeblikk som satte utstillingen i sammenheng med tomtens partikulære historie, som

21 Adolf Schirmers tegninger til Industriutstillingen i 1883 er bevart i hans privatarkiv i Nasjonalbiblioteket. Disse gir ikke nøyaktige mål for bygningens ytre dimensjon, men målene oppgis i "Udstillingens bygninger," *Teknisk Ugeblad* no. 10 (22. juni, 1883): 37

løkke, lekeplass og allmenning.<sup>22</sup> Her ble utstillingsområdet skrevet inn i en lengre privat- og institusjonsbiografi og offentlighetshistorie, frem til de foregående tiårenes bebyggelse. Rasch minnet om løkkens opprinnelse, da Lauritz Ruus ved midten av 1600-tallet fikk utskilt en eiendom, som den første fra Bymarkens allmenning. Ruseløkken strakk seg opprinnelig fra vest med hele tomten der ”Slottets Tomt nu er udmineret,” til øst med Rosenkrantz Have, hjørnet av Karl Johan og Rosenkrantzgaten, Tullinløkken i nord og

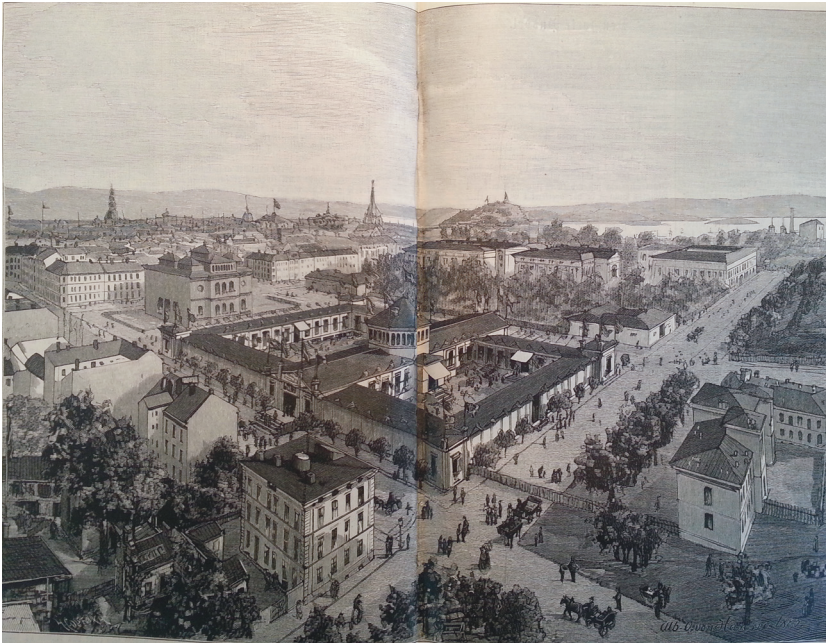


Fig. 2.8. Industri- og kunstutstillingen på Tullinløkka, Hovedpaviljongen. Xylografi. Wilhelm von Hanno. *Ny Illustrered Tidende*, 24. juni, 1883.

22 *Udstillings Tidende* ble gitt ut i forbindelse med 1883-utstillingen på redaktøren Jonas Rasch' initiativ, uavhengig av Industriforeningen. Uavhengigheten fra utstillingsorganisatorene var ikke tilsiktet. Rasch henvendte seg til Industriforeningens bestyrelse i januar 1883 og anmodet om at foreningen besørget utgivelse av et magasin i forbindelse med utstillingen. (Bestyrelsens brevprotokoll. OHIF, Rosenkrantzgate 7. Usortert arkiv.) Forslaget ble avvist av foreningens formann Karl Hals og leder av organisasjonskomiteen for utstillingen. Han så ikke behovet for en slik publikasjon. Uten andre tilskudd, var *Udstillings Tidende* et rent advertisementsblad. Som de fleste magasiner gitt ut i forbindelse med 1800-tallets industriutstillinger, tok *Udstillings Tidende* sin redaksjonelle og grafiske modell etter illustrerte magasiner som allerede var del av aviskioskenes utvalg. *Udstillings Tidende* tok formatet etter ukeavisen *Ny Illustrered Tidende*, men utkom, noe ujevnt med opp til tre nummer i uken. Jonas Rasch er muligens samme Jonas Christian Rasch (1834–1887) som Edvard Munch omtalte i flere tekster under økenavnet Jonas Rask. Rasch var utdannet jurist og skrev kunstkritikk i *Aftenposten*, *Dagen* og *Dagbladet*. Om Jonas Rasch i Edvard Munchs tekster, se: <https://www.emunch.no/person.xhtml?id=pe861> (3. juli, 2018).

nåværende Ruseløkken i sør. Området, der utstillingsbygningen inngikk blant de mer permanente innslagene, fremsto før Universitets anleggelse, som et sammenhengende område, beskriver han videre, og fulgte opp i følge Rasch å anse av en særlig offentlig karakter knyttet til ubunden, utøylet lek:

Hele det Terrain, hvorpaa nu Skulpturmuseet, Udstillingsbygningen og Universitetsbygningerne (hvis Grundsten som bekjent blev lagt den 2den September 1841) ligger, var ligetil dette Aarstal og endog senere næsten at betragte som en Slags Almenning, hvor især Byens Ungdom tumlede sig frit og uden Baand og Tvang; den var og er nemlig Byens Eiendom og kaldes nu almindelig ”Legepladsen.”

Den allmenne rett og bruk av stedet, synes å ha befestet en bruk og rett gjennom ferdsel og tradisjon, og knyttes til den romlige, topografiske og geologiske sammenhengen på tvers av den nyere bebyggelsen:

Tullinløkken med Omgivelser kan nærmest betragtes som et til Slette overgaaende Afgang fra de Høider, hvorpaa Slottet og Wergelands-grotten ligger. Den gjennomstrømmedes af Bislettbækken, der gennem den i sin Tid bekjendte Fru Grynningens Have – nu nedre Del af Rosenkrantzgaten – udmundede i Pipervigen. Grunden om denne Bæk var temmelig blød og lavtliggende, og endnu kan især den Mark, hvorpaa Hovedudstillingsbygningen staar, Høst og Vaar være saagodtsom umulig at passere.

De provisoriske paviljongene til 1883-utstillingen og sammenhengene mellom tomtehistorikk, topografi og geologi, og det institusjonelle naboskapet med Universitetet angis presist av Udstillings Tidens redaktør.

Klokken tolv den 16. juni 1883, ble det saluttert fra Akershus Festning i anledning den svenske Kronprins Frederiks fødselsdag. På samme tid åpnet utstillingen. Musikk, fester og kritikk forbandt utstillingens innhold med byen. En portal med stavkirkemotiver dannet inngang i Slottsparken. Etter åpningsseremonien i hovedpaviljongen var det fest i restauranten og festforestilling i Christiania teater i Kvadraturen. Slik stavkirkeportalen forbandt sagatid, forjettede håndverk- og byggetradisjoner, nye industrielle produktionsformer, folkeforlystelse og kongehus, ble utstillingen og byen rundt forbundet via prosesjoner og musikk. Rammet inn av byens mer varige arkitektur og omkringliggende utstillingsbygg, interiører og fornøylessteder, gir utstillingsarkitekturen og arkitekturen den stilte ut et blikk inn i samtidens tenkning om arkitekturens formidling av tradisjon og den nye samfunnsordenens gestalt. Foldet inn i bylandskapet som et samlet mikrokosmos, spilte dis-

poneringen av provisorier på arkitektoniske idealer om by og landskap som helhetlige romlige komposisjoner.

Tullinløkka var en kjent tomt for Industriforeningen. Høsten 1881 begynte foreningen arbeidet med å bygge om sine nye lokaler i Rosenkrantzgate 7 og planla flyttingen fra Akersgaten 38.<sup>23</sup> Da medlemmene tok fatt på arbeidet kunne de altså se ned til Tullinløkka. Mellom løkka og deres lokaler lå den planlagte men enda ikke oppførte sørflyøyen til Skulpturmuseet fra sine nye lokaler, kun et par kvartaler ned Kristian IVs gate. Da medlemmene av Kristiania Industriforenings utstillingskomité – Adolf Schirmer, teaterdekoratør Wilhelm Krogh og forretningsmann Otto Gjerdrum – presenterte ideen om en industriutstilling i hovedstaden for foreningens bestyrelse 19. desember 1881, var Tullinløkka og den tilgrensende Slottsparken etter alt å dømme den foreslåtte tomt.<sup>24 25</sup>

23 *Kopibok fra formann Karl Hals: Bestyrelsen 1879-1887*, Oslo Håndverk og Industriforening.

24 De skriftlige kildene etter Kunst- og Industriforeningen på Tullinløkka er mangelfulle. Finansdepartementets arkiv dokumenterer i hovedsak betingelsene for utlånet av tomt på Tullinløkka og i Slottsparken. I Oslo Håndverk og Industriforenings usorterte arkiv på loftet i Rosenkrantzgate 7 finnes kopibok over foreningens bestyrelses utgående brev, og protokoller etter industriforeningens utstillingsutvalg, der Adolf Schirmer satt, men som ikke beskjeftiget seg med Kunst og Industriutstillingen i 1883. Det er ikke funnet protokoller etter utstillingsutvalg og byggekomité for denne utstillingen. Dette understøtter Anne Beate Skaugs antagelser om at større deler av Industriforeningens arkiver i Rosenkrantzgate er tapt, antageligvis under annen verdenskrig, slik også Fjeldstad konkluderer. Karen Marie Fjeldstad, *“Nu Skal Slaget Atter Stande: Som Paa Hafursfjordens Vande...”»: En kulturhistorisk undersøkelse av tre norske industriutstillinger, 1873–1898* (Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1998).

25 Forberedelsene av utstillingen er redegjort for i beretningen. Verken i bestyrelses referater eller i utstillingens beretning fremgår det at valg av tomt ble diskutert, eller at andre tomter ble foreslått. 9. oktober 1882, etter at Industriforeningens bestyrelse hadde utstedt et garantifond på 40.000 kroner, ble det besluttet å nedsette en ny komite for å ta seg av Industriutstillingen spesielt. Disse besto av formann for foreningens bestyrelse, pianofabrikant Karl Hals, Fabrikkeier og ingeniør Sverre Hakon Harald Olaf (S. H.) Lundh og teatermaler Wilhelm Krogh. 18. oktober 1882 ga de sin anbefaling om å nedsette en utstillingskomite som skulle utstede 6 arbeidskomiteer. Dette ble vedtatt i en Generalforsamling i foreningen 15. november, der Statsråd Christian Jensen ble valgt til president. Foreningens bestyrer, Karl Hals, ble i samme møte valgt til formann for utstillingen. Først 20. november 1882 ble det igjen holdt møte der underkomiteene ble konstituert. 27. november ble invitasjoner til alle foreningens medlemmer og lokallag sendt ut. Fremdeles var det på dette tidspunktet det det anslått at utstillingen skulle holde åpen til september, om lag 3 måneder. Programmet for utstillingen ble behandlet i Anordningskomiteen 15. desember 1882 og vedtatt 19. desember i Centralkomiteen. Frithjof Foss, *Beretning om den norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania Sommeren 1883 og den dermed forbundne Landbrugsutstilling* (Christiania: Alb. Cammermeyer, 1884), 13.

Tomten var også godt kjent for teatermaler Wilhelm Krogh, som senere da utstillingen var åpnet ble omtalt som utstillingens ”far” av Udstillings Tidende.<sup>26</sup> Han var erfaren med sceniske illuminasjoner av bygg som fremhevet nye romlige forbindelser i hovedstaden. Til 50-årsfeiringen for unionen med Sverige 4. november 1864 illuminerte han Christiania Theater, Vor Frelzers kirke, Stortinget, Universitetet og Slottet. Feiringen trakk opp den nye promenadegaten med forbindelse inn i de gamle kvartalene. ”Byen var pyntet på en måte som kanskje aldri tidligere i sin nyere historie», ble det påstått i ettertid.<sup>27</sup> I følge Jacob Prytz, var han ”litt av en institusjon og hørte med i gatebildet (...) Byen ble aldri så stor at ikke alle kjente dekorasjonsmaler Krogh”. Krogh var ”en øieblikkets mann som utløste stemningen og tok del i den.”<sup>28</sup> Krogh var også erfaren med utstillingsarbeider i inn- og utland. Han arrangerte Haandværks- og Industriutstilling Christiania i september 1871, var ansvarlig for Christiania Industriforenings bidrag på Drammensutstillingen i 1873, de norske bidragene i Köln i 1872, Liverpool i 1886, og var også medlem av komiteer og juryer i Landsutstillingen i Skien 1891; Norges deltagelse ved Stockholmsutstilling 1897; Kristianias deltagelse ved Bergensutstilling 1898; den forberedende komité i 1907 for Norges Jubileumsutstilling Christiania 1914. Gjennom utstillingsvirksomheten og engasjementet i Industriforeningen var han i følge Prytz ”av grunnleggende betydning for utviklingen av vårt kunsthåndverk og vår kunstindustri”. Han ”hadde troen på fremskritt og utvikling, som satte den høie målestokk og derigjennem stimulerte alle fag til.”

På Stockholmsutstillingen i 1897 (med Sinding-Larsen som hovedarkitekt) sto Krogh ansvarlig for monteringen av det norske bidraget, og tok grep for å sikre utstillingen ”et gunstig Totalindtryk,” fra planlegging til montering.<sup>29</sup> Selv om dette var et fullt utstyrt interiør bestående av møbler og dekketøy, er det imidlertid ingen ting som tyder på at Krogh besørget fullt dekorerte og møblerte rom, slik han gjorde på Tullinløkka. Dette kan ha å gjøre med plassen de norske utstillerne fikk tildelt i Stockholm. I stedet la han i 1897 opp til et kuratert miljø som skulle ”bringe Ensartethed og Stil over vor Udstilling, saa den kunde give et bestemt Indtryk af at være sammenarbeidet til et Hele.” I Stockholm ble montrenes ”Størrelse, Stil og Farve” bestemt av de utstillingsansvarlige som ”paa Forhaand opgjorde en fulstændig Monteringsplan. Alene paa denne Maade vilde det være mulig at skabe et gunstig Totalindtryk”. I følge forfatteren av beretningen (mest sannsynlig Wilhelm Krogh selv) var en slik plan ”høist nødvendig” basert på

29 Hovedkomiteen, som Krogh var leder av redegjorde for 1897-utstillingens arrangement. *Hovedkomiteen i Christiania, Norges Deltagelse i Kunst- og Industriutstillingen i Stockholm 1897. Indberetning til Departementet for det Indre* (Kristiania: W. C. Fabritius & sønners Bogtrykkeri, 1898), 10.

tidligere erfaringer; ”hvor norske Montre ofte har virket uheldigt paa Grund af sine uforholdsmæssige Dimensioner, forskjellige Stilarter og som Følge af uensartet Dekoration inden Gruppen”. Kroghs kritikk rammet også 1883-utstillingen, og tydeliggjør Kroghs interesse for en helhetlig komposisjon. Men i 1883-utstillingen omfattet dette totalinntrykket hele byrom, via musikk, lys og forbindelser fra gaterom og parker til interiører.

Tomten var, som vi vet, også høyst aktuell for Adolf Schirmer person-



Fig. 2.9. Wilhelm Krogh (t.h.) på 1883-utstillingen. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.

lig. Paviljongene og plasseringen må sees på bakgrunn av Schirmers befating med tidligere planer for området, med byggesaken for det tilstøtende museet som hans største engasjement. Snaue to uker før han var med å fremme forslaget om industriutstillingen 6. desember 1881, hadde Skulpturmuseets midtpaviljong og første byggetrinn åpnet. Offentligheten hadde kunnet følge en årelang strid om Skulpturmuseets plassering og utformingen av sentrale rom i hovedstaden. Følgelig dannet diskusjonen av den permanente bebyggelsen på tomten og utstillingens temporære hovedpaviljong en velkjent bakgrunn for den initiativtagende arkitekten, så vel som for industriforeningens bestyrelse.

I de første planene ble det foreslått å forbinde utstillingsområdet i Slottsparken og Tullinløkka med gangbro over Frederiksgate fra Nis-



seberget.<sup>30</sup> I *Beretningen* begrunnes skrinleggingen av gangbroen med for høye kostnader. I stedet ble Frederiksgate stengt ved Karl Johan fra vestre hjørnet av Universitetsgaten til krysset Frederiksgate/Kristian Augusts gate. Utstillingsområdet ble dermed sammenhengende fra en provisorisk anlagt gate bakenfor Skulpturmuseet, over Tullinløkka og inn i Slottsparken. Det innlemmet det daværende kjemiske laboratoriet ved Frederiksgate vis á vis hovedbygningens vestsida og stengte av hele delen av Slottsparken over Nisseberget til den gamle Ruseløkkens grense i forlengelse av Holbergsgate til Karl Johansgate. Som en betingelse for å stenge av Frederiksgate, henstilte Finansdepartementet om at Industriforeningen sørget for at forlengelsen av veien som gikk inn i Slottsparken i forlengelse av Holbergsgate og krysset Karl Johan, måtte åpnes mot Drammensveien.<sup>31</sup> Man åpnet dermed den gamle veiforbindelsen, og forskjøv sentrale ferdselsforbindelser på tvers av Karl Johansgate opp i Slottsparken. Tapte forbindelser over terrenget ble gjenopprettet og kvartaler som lenge var omdiskutert som byggetomt for utvidelser av permanente utstillingsprogrammer i nærheten, ble bygget ut.

Adolf Schirmer tegnet hovedbygningen på Tullinløkka, paviljonger til en kunstutstilling og restauranten i Slottsparken. I tillegg ble et lite observatorium satt opp på Nisseberget. Et meieri i en "plankebygning" ble oppført i Slottsparken, litt utenfor utstillingsområdet, i bakken ovenfor slottets orangerie. Meieribygningen, beskrevet som en "bordklædingsbygning" i søknaden og korrespondansen mellom Industriforeningen, Slottsforvalteren og departementet og Christiania kommunes Magistrat, ble initiert, bekostet og muligens tegnet av formannen for byggekomiteen, ingeniør Sverre Hakon Harald Olaf (S. H.) Lundth, som også bekostet og utformet smijernsporten som stengte av Kristian IVs gate ved Skulpturmuseet.<sup>32</sup>

En knapp måned før utstillingen åpnet meddelte Finansdepartementet i brev til Hoffsjef og arkitekt Hjalmar Welhaven at Sagbruksforeningen i

30 Foss, *Beretning om den norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania Sommeren 1883*. Jeg har ikke funnet tegninger av dette forslaget.

31 Finansdepartementet ga som betingelse for at utstillingsområdet fikk stenge av Frederiksgate, at den ikke stengte for "den almindelige" trafikk på veien "som gjennom Slottsparken i Fortsættelse af Holbergs Gade og parallelt med Frederiks Gade fører fra Kristian IV's Gade til Slotsbakken, udstrækkes til ogsaa at gjelde Veiens Forlængelse mellem Slotsbakken og Drammensveien. Vilkaarne herfor ere de samme som opstilledes ved den tidligere meddelte Tilladelse derunder altsaa ogsaa, at Vejen paa begge Sider forsyne med Indhegning. [Hegnet?] mod Drammensvejen bør fjernes i Vejens Bredde, men efter endt Udstilling ved komiteens Foranstaltning igjen anbringes paasin Plads." "Gjenpart av brev til Komité for den norske Industri- og Kunstutstilling i Kristiania, Sommeren 1883," datert 12. mai 1883. *C- Journaler og Overgripende registre 1871-1902*, Slottsforvaltningen, Riksarkivet.

32 Ingeniør Lundth deltok på flere landbruksutstillinger i 1880-årene. På Landbruksutstillingen i Stavanger i 1882 fikk han sølvmedalje for sin utstilling av diverse meieriredskaper. *Papirer angående utstillinger og landbruksmøter 1881-1889*, Kammerherre Christian Holst arkiv, Riksarkivet.

Fredrikshald fikk oppføre ”en Port i Træ paa den til Benyttelse under Udstillingen overladte Del af Slotsparken”.<sup>33</sup> I følge Slottsforvaltningen ville portalen gi en ”passende Indgang for den Kongelige Familiens Medlemmer til Udstillingen”.<sup>34</sup> Portalen skulle gi ”Plads for to Tælle- og Kontrolapparater og overdækket Opholdssted for to Portvagter”. På hver side var det derfor bygget to siderom med sterkt innhellende vegger som ga et innvendige rom på 4 kvadratalen (om lag 5 kvadratmeter). Hovedkonstruksjonen på innsiden



Fig. 2.10. Fredrikshald Sagbrugsforening/arkitekt Holm Hansen Munthes inngangsport i Slotsparken. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.

av disse siderommene besto av fire søyler, hver satt sammen av fem sammenboltete stendere som sto ned på grunnsviller som dannede portalens base.<sup>35</sup> Søylenes bar en takkonstruksjon av åser og bjelker, avstivet med et diagonalt kryss på undersiden. Taket var tekket med treflis og ornamentert på toppen med dragehodepastisj; to hoder øverst på hvert møne pekte ut av og inn i Slotsparken.

I Slotsparken la Adolf Schirmer restauranten og paviljongen til Kunstutstillingen på Nissebergets sletteste partier. Kunstpaviljongen ble lagt

33 Brev datert 17. Mai. *Da - Korrespondanse: Slottsforvalter O.C. F. Hagemann (til 1882) og Slottsforvalter Hjalmar Welhaven*, Slottsforvaltningen, Riksarkivet.

34 Ibid.

35 Christian Holst, *Bygninger fra Norges Middelalder hvilke Hans Maj. Kong Oscar den Anden har ladet flytte til Bygdø Kongsgaard* (Christiania: Tronsen & co's Bogtrykkeri, 1888), 23.

lengst opp i det nordvestre hjørnet, med adkomst via parkens grusganger. Restauranten var sentralt plassert langs stiene som førte diagonalt fra inngangen langs Slottsbakken ned til hjørnet av parken mot Hovedpaviljongen på Tullinløkka. Skillings Magazin viser paviljongene omgitt av parkens høye trær. Til enden for bygningens åpne veranda lå restaurantens musikkscene, henvendt mot publikum på vandring inn i utstillingsområdet.

Utstillingen hadde to innganger: fra Karl Johan, via en port i Frederiksgate ved hjørnet av universitetet og oppe på Nisseberget gjennom Holm Hansen Munthes ”stavkirkeportal.”<sup>36</sup> Schirmers situasjonsplan og annonser i hovedstadsavisene angir utganger mot Kristian Augusts gate og Kristian IVs gate. Smijernsporten ved hjørnet av Skulpturmuseet ble antageligvis også benyttet til frakt. Porten kunne åpnes i hele gatens bredde, noe som også svarte til departementets anmodninger om å raskt å kunne komme til med slukningsmannskaper i tilfelle brann. Selv om publikum ikke ble styrt langs en angitt rute – inngangene tjente også som utganger – angir portene en tenkt retning som ledet publikums bevegelse fra Karl Johan, via Slottsparken, gjennom utstillingen på utsiden eller innsiden av hovedpaviljongen på Tullinløkka.

Til sammenligning med andre industriutstillinger fra samme periode, også disse, var Kunst- og Industriutstillingen i 1883 relativt beskjeden. Eksempelvis ble det til Bergensutstillingen i 1898 oppført mange mindre paviljonger tilegnet bestemte utstillere med utsalg, i noe som fortoner seg som et hyperhistorisk tablå. Her var det i følge Stephan Tschudi Madsen en ”liten tempellignende paviljong,” en ”stavkirkepaviljong med løkkuppel,” ”stabbur,” ”Taarn, bygget som de gamle Stavkirkers,” ”laftehus med sval hvor en kunne få varm sjokolade,” og en ”Maurisk Kaffe- og Konditorpavillion” oppføre i ”Ægte tyrkisk stil med en kneisende Minaret.”<sup>37</sup> Slik gjenspeilte Bergensutstillingen ”tidenes stilistiske og arkitektoniske tendenser i like uærbødige som avslørende vendinger – til tider som i et hulspeil: noen former forvrenges og latterliggjøres, andre rykkes helt ut av sine dimensjoner, mens visse fenomener fokuseres og presenterer seg skarpt og klart”.

Industri- og kunstutstillingen i Slottsparken og Tullinløkka i 1883 fremstår som nøkternt tilmålt for å løse tiltrengt plassbehov og uten vesentlige eksesser. Erik Rudeng betegner arkitekturen til denne og lignende norske utstillinger som ”nøkternhetens triumf,” dels grunnet i en dyd av nødvendighet men også en bondesunn pragmatisme som møtte ”visjonær overdådig-

36 I annonser i hovedstadsavisene meddeles det at ”Inngange til Udstillingen er fra Carl Johans Gade gennem Frederik's Gade og i Slotsparken gennem Parken.” Eksempelvis *Dagbladet*, 30. juni, 1883.

37 Stephan Tschudi-Madsen, ”Vandringer på en utstilling og i en jaktvilla,” *St. Hallvard* 39, no. 1 (1961): 21.

het, teknologiske fantasier og formfullendt ekstravaganse” med skepsis.<sup>38</sup> Et slikt enkelthetsideal preget ikke bare utstillingsbygninger, men også andre monumentale bygninger bygget for permanente programmer i den temporære trebygningens nærhet. Det illustreres i en rosende omtale av Georg Andreas Bulls nyreiste Vestbanebygg i 1874: ”På tross av de beskjedne dimensjonene, har arkitekten lykkedes, gjennom en effektiv fordeling av masser, å frembringe en monumental karakter, mens detaljerne på samme tid gir en

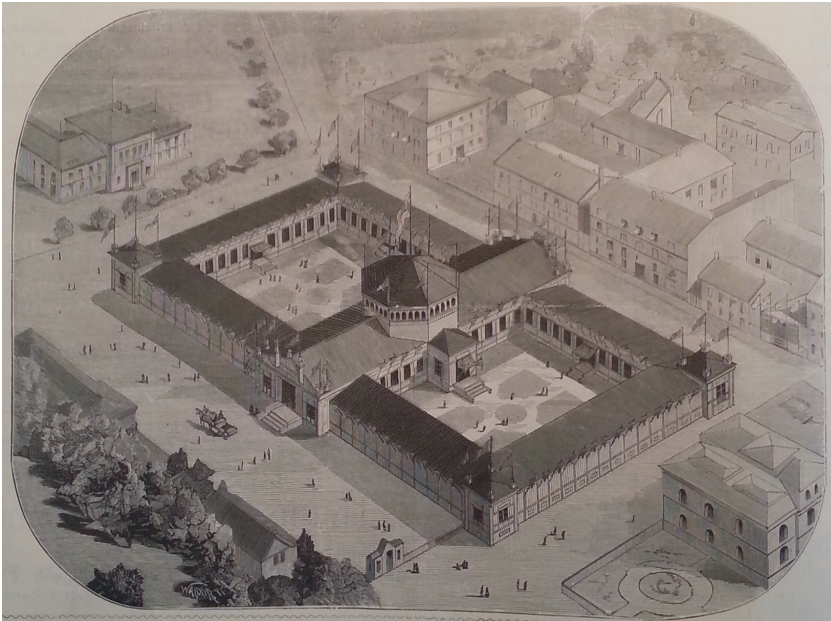


Fig. 2.11. Hovedpaviljongen. *Udstillings Tidende*, 16. juni, 1883. Skulpturmuseet nederst.

naturlig letthet og elegance.” Videre gis et sleivspark til sveitserstilen: ”Vi tar det som et vitnesbyrd om at monumentale bygninger, når reist under våre begrensede midler, ikke behøver å ty til ekstraordinære eller vulgære former eller eksentriske uttrykk.”<sup>39</sup> Ordlyden er gjenkjennelig også i mottagelsen av Skulpturmuseet: I 1881 priset *Dagbladet* bygningene for den enkelheten den uttrykte både gjennom materialbruk og komposisjon, som med ”sine Rolige storslagne Linjer og med sine tunge, lidet brudte Murmasser, passer til sin Bestemmelse”. Bygningen ga ”et Skjønnhedsindtryk, som [...] var frembragt

38 Erik Rudeng, “Verdensutstillinger og norske utstillinger. Internasjonal tradisjon og norske særtrekk,” *Dugnad* 20, no. 1 (1995): 49–50.

39 N.N., *Ny Illustreret Tidende*, 4. januar 1874, 6. Vendingen “extraordinære eller vulgære former eller eksentriske uttrykk” er i denne sammenhengen et sleivspark til sveitserstil. Mari Hvattum, ‘Panoramas of Style, Railway Architecture in the nineteenth-century Norway,’ *Journal of the Society of Architectural Historians* 70, no. 2 (2011): 198.

med ”overmaade simple Midler”. ”Man kan der overbevise sig om, hvorledes der ikke behøves andet end ædle, harmoniske Forhold, for at et Bygværk kan være skjønt.”<sup>40</sup> Adolf Schirmer tenkte antageligvis den provisoriske paviljongarkitekturen inn i denne sammenheng.

Slektskapet til Schirmers utstillingsbygninger konstruert i tre, og andre utstillingsbygninger til lignende utstillinger i skandinaviske hovedsteder, er foreslått som et tegn på at trekonstruksjoner neppe kan sees som uttrykk for nasjonale interesser.<sup>41</sup> Snarere er utstillingsarkitekturen sett som en måte å peke ut over nasjonalgrensene ved stilistiske trekk uten særpregede nasjonale ornamentale referanser. Schirmers enkle, eksponerte trekonstruksjoner for 1883-utstillingen kan sees som en oversettelse av en trearkitektur til 1800-tallets storslåtte tektoniske essays over jernet og glassets arkitektoniske muligheter, som senere fremstilt i Sigfried Giedions tidsåndsepos *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisenbeton*.<sup>42</sup> Giedion plasserte modernismens ideologiske og historiske grunnlag i industrien, som representerte 1800-tallets underbevissthet i et ellers stilforvirret arkitektur-åndsliv. Kun den arkitekturen som lot den anonyme produksjonsprosessen gi seg uttrykk i konstruksjonen, fri for fortidens formale koder, kunne virkeliggjøre Saint-Simons visjon for det postindustrielle samfunnet. Verdensutstillingene var for Giedion tidlige uttrykk for en internasjonal stil som brøt med stileklektisisme drevet av en søken etter særegne formsvar til ulike typologier og tradisjoner, nasjonalt som internasjonalt. Giedions begeistring for verdensutstillingenes stål- og glasspalasser må forstås i sin egen historiske kontekst. Bruddet med historismen, kategorisert som en arkitektur av påklistrede og fortidige ornamentale etterapninger, er en vesentlig del av polemikken mot det forgagne og promoteringen av en arkitektonisk avantgarde.

Den lokal-nasjonale utstillingsarkitekturen skilte seg fra de norske bidragene til verdensutstillingene, ved at de i langt mindre grad var preget av en nasjonal ornamentikk og ikonografi, observerer Brita Brenna.<sup>43</sup> En slik forskjell ser vi i Adolf Schirmers såkalte ”Turistmonter” for den skandinaviske industriutstillingen i København i 1888 og bygningene han fikk oppført

40 *Dagbladet*, 5. desember, 1881, 1.

41 Av dette, og dens sparsommelige ornamentering, slutter Fjeldstad at arkitekturen knyttet an til en internasjonal utstillingsarkitektur, og videre at bruken av tre ikke kan knyttes til nasjonale arkitekturuttrykk: ”Ved å benytte elementer fra den internasjonale utstillingsarkitekturen viste de norske arrangørene at de ønsket å plassere de norske utstillingene i en større internasjonal kontekst,” hevder hun om de norske Industriutstillingene i 1874, 1883 og 1894, og viser til fraværet av særpreget nasjonal ornamentering, bygningenes relativt rene og enkle eksponerte konstruksjoner og øvrige typiske kjennetegn som tårn og spir. Karen Marie Fjeldstad, *”Nu Skal Slaget Atter Stande: Som Paa Hafursfjordens Vande...”*.

42 Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich: Bauen in Eisen; Bauen in Eisenbeton* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928).

43 Brita Brenna, *Verden som ting og forestilling*.

i Kristiania i 1883.<sup>44</sup> Ulikheten mellom den norske utstillingsarkitekturen bygget for de hjemlige utstillingene, og monterte, paviljonger og arkitektoniske bygningsfragmenter for internasjonale utstillinger er blitt forklart med ulikheten i en presentasjon av nasjonens produksjon for et lokalt publikum, og en promotering av nasjonen i utlandet, der etniske og nasjonale særtrekk ble fremhevet i form og innhold.<sup>45</sup>

Mot tesen om verdensutstillingenes bygninger som forløpere for en ”internasjonal stil,” må det fremholdes at de definitivt også handlet om nasjonal stil og lokale produksjonsmidler.<sup>46</sup> Også i norsk sammenheng utvikles det nasjonale i forhold til ”noe singulært eller essensielt,” forstått ”i flukt med idealer som konnoterer det karakteristiske, det eiendommelige, det lokale, det stedspesifikke, det naturlige, det klimatiske.”<sup>47</sup> I tiårene omkring 1900 sto det nasjonale sentralt, også i den norske arkitekturdebatten, og trekker i følge Mari Lending på betydninger som slår utover grensene for en snevrere forståelse av det norske: ”Det nasjonale tilhører en sammensatt – og definitivt internasjonal – tradisjon, som er estetisk, intellektuell og arkitektonisk, så vel som politisk definert.”<sup>48</sup> Å se utstillingspaviljonger med stabbur- og stavkirkepastisjer og dragehodeornamentikk som nasjonale, er følgelig en overforenkling av det nasjonale som arkitektonisk tema og interesse. Søket etter nasjonale uttrykk i tradisjon og håndverk var også et søk etter det varige konstruktive grunnlag for arkitektonisk form. Stil-problemet innebar spørsmål om det meningsbærende i form og utførelse, og virket bredt inn i arkitekturtenking som satte arkitekturen i sammenheng med håndverkets utførelse. I en omtale i *Udstillings Tidende* av arkitektur og treskjærerkunst står disse frem som det samme, og agenter for vern om tradisjon og håndverk, sett som nasjonalt eie og kapital.<sup>49</sup> Lorentz Dietrichsson siteres avslutningsvis i denne omtalen der han vektla tradisjonen som særegen, ikke bare som håndverk, men som kulturuttrykk, nedarvet som en ”aandelig Eiendom”. Denne kunne ”ingen Anden virkelig kan tilegne sig, da den beror paa Aarhundreders

44 Tegningene til Turistmonteren finnes i Adolf Schrimers privatarkiv, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.

45 Brita Brenna, ”Verdensutstillingenes eventyrlige forestillinger,” *Dugnad* 20, no. 1 (1995): 5–30.

46 Pieter van Wesemael, *Architecture of Instruction and Delight: A Socio-Historical Analysis of World Exhibitions as a Didactic Phenomenon (1798–1851–1970)* (Rotterdam: 010 Publishers, 2001).

47 Lending, *Omkring 1900*, 143.

48 *Ibid.*, 142.

49 Omtalen ender med bokverket *Den norske Træskjærerkunst, dens Oprindelse og Udvikling* av Lorentz Dietrichson, som var å finne i utstillingen til Mallings Boghandels i hovedbygningen på Tullinløkka. ”Dette fortjenstfulde Værk kan med Rette anbefales enhver, der interesserer sig for dette Udslag af vort Folks Kunst- og Skjønhedssands.” *Udstillings Tidende*, 8. august, 1883, 138.

Tradition og Udvikling”<sup>50</sup> På Tullinløkka 1883 føyer denne debatten seg inn i en større europeisk sammenheng.

*Adolf Schirmers situasjonsplan*

Bakerst i utstillingskatalogen var det trykket en situasjonsplan tegnet av Adolf Schirmer. Den markerte et avgrenset område og tidsrom, men også forestillinger om byens arkitektur ut over utstillingens tidsrom. Utstillingsområdet, som i tegningen er avgrenset med en linje som er en tanke tykkere enn gate- og fortauskanter, strekker seg rundt det asymmetriske utstillingsområdet som strekker seg som en trappevis brukket diagonal fra og med Tullinløkka, på oversiden av universitetsområdet og til Karl Johan via Slottparken. Legendene i høyre hjørne og en illustrasjon som i sin helhet blunker ut Universitetsområdet, fyller ut og oppretter en grafisk symmetri. I planen er Universitetets bygninger ikke tegnet inn, og heller ikke paviljongene for Tune- og Osebergskipene i Universitetshagen. Wilhelm von Hannos xylografi viser hovedpaviljongen sett i perspektiv halvt ovenfra med skulpturmuseet i forgrunnen. Illustrasjonen er innrammet med en tykk strek ut mot de omkransende gatenes yttergrense. Dette feltet avtegnet med tegningenes sterkeste kontur, danner grafisk sett en sterk kontrast til de andre avmerkede figurene – gater og bygninger – og står fram som den klareste figuren i tegningen.

Skulpturmuseet er derimot tegnet inn i planen, om enn ikke inn med samme tette skravour som de temporære utstillingsbygningene. Som eneste bygning i utstillingens nærhet er også Skulpturmuseet innlemmet i legenden, avmerket med ”K” – ”Skulpturmuseet og Nationalgalleriet, I Første etage i udstillingsbygningens Galleri mod Skulpturmuseet er oppstillet gruppe III samt klasse V, VII VIII” – den lengste benevnelsen i listen. Grafikken tyder på at Schirmer har tenkt Skulpturmuseet som viktig, men ikke i en sømløs sammenheng med utstillingen. Skulpturmuseets kvadratiske midtseksjon – det første av tre byggetrinn – er tegnet som en satellitt utenfor det definerte utstillingsområdet med samme kontur som områdets yttergrenser. Feltene innenfor fotavtrykket av museets ennå ikke-realiserede søndre og nordre fløyer, var delt inn i beplantede felter som svært omtrentlig anga romplanen for fløyene, slik de opprinnelig var tenkt organisert rundt et indre åpent rom med glasshimling som skulle slippe lys inn i galleriene omkring. I situasjonsplanen er denne beplantningen tegnet vel så detaljert som hageanlegget i hovedpaviljongen og nettverket av stier og plantefelt i Slottparken. På denne måten fremstår Skulpturmuseet som figur i tegningen mindre tydelig avgren-

50      Lorentz Dietrichson, *Den norske Træskjærerkunst, dens Oprindelse og Udvikling* (Christiania: P. T. Mallings Boghandel, 1878), 110.

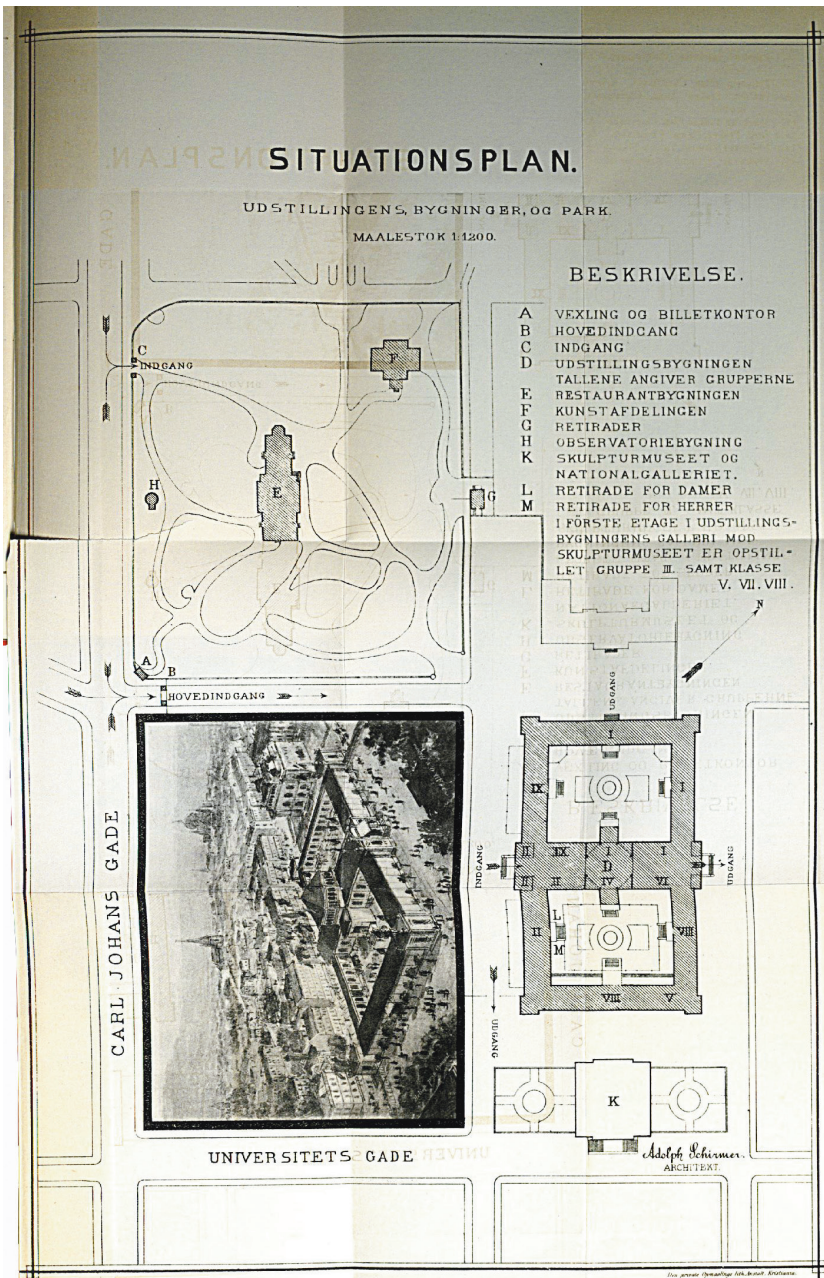


Fig. 2.12. Situasjonsplanen. Xylografi. Adolf Schirmer, 1883. *Katalog over den norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania sommeren 1883*, siste side.



set av den faktiske fysiske bygningskroppen, og snarere, i utstrekning, slik det fremtidige Nasjonalgalleriet skulle realiseres. Nedenfor høyre hjørnet av den nordre urealiserte museumsfløyen er arrangementet signert: ”Architect Adolf Schirmer.”

Til forskjell fra de andre kvartalene i tegningen, som er ganske skjematisk avgrenset i utstrekning av både gate- og fortauskant, er gatene omkring Skulpturmuseet utelatt. Det samme gjelder avgrensningen av gatene



Fig. 2.13. Skulpturmuseet på Tullinløkka. Foto: Severin Worm-Pedersen, 1883. Oslo Museum.

omkring hovedpaviljongen. Der de andre kvartalene altså er klart adskilt fra infrastrukturens rutenett og det offentlige gaterommet, er både paviljongen og Skulpturmuseet tegnet inn som elementer i et gaterom som idet det når Tullinløkka, løser seg opp fra rutenettet og flyter helt opptil bygningskroppenes fasadeliv. Heller ikke den provisoriske gaten som var anlagt mellom Skulpturmuseet og utstillingsbygningen bakenfor er tegnet inn i planen. Der avgrensningene av de andre kvartalenes tomter, med bygningenes utstrekning er lesbare, er Skulpturmuseet og hovedpaviljongen tegnet som en bygning i byen uten tomt, direkte plassert på gaten og i byrommet. Skulpturmuseets avtegnning som fullstendig bygningskropp fremhever, i tegningen, hele museets potensielle oppfyllelse. Utstillingens parasittiske inntreden i byen kommenterte immanente konflikter over byens omskiftelige form.

### Hovedpaviljongen, Tullinløkka

Hovedpaviljongen på Tullinløkka hadde åpenbare fellestrekk med provisoriske bygninger som Industripalatset i Kungsträdgården i Stockholm 1866 og Almäna konst- och industriutställningen i Helsingfors 1876 – begge konstruert i tre.

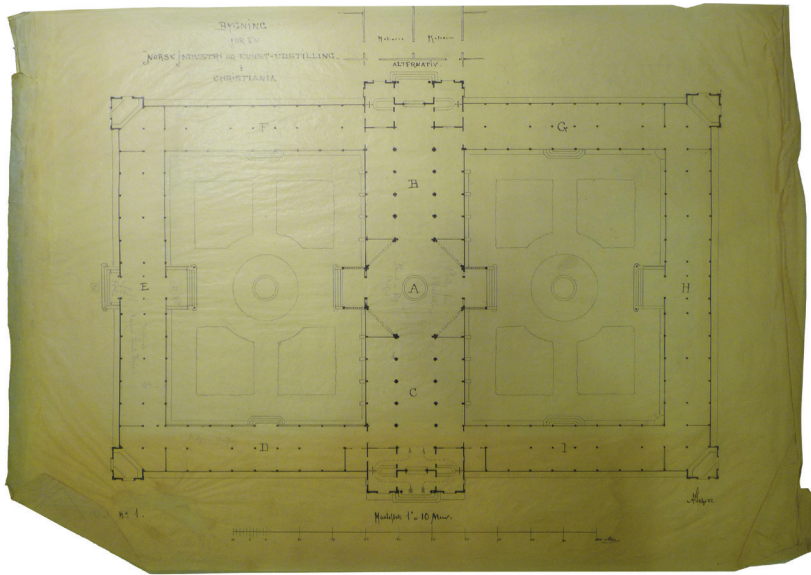


Fig. 2.14. Plan over hovedbygningen. Blyant og penn på kalkerpapir. Adolf Schirmer, tidlig utkast, 1882. Ms. Plv.2591:2, *Adolf Schirmers privatarkiv*, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket. I dette utkastet er taket over galleriene støttet opp med søyler.

Adolf Schirmer tegnet to utkast for bygningene til industriutstillingen; et vinteren og et våren 1882. De skilte seg ikke vesentlig fra hverandre, eller fra konseptet slik det ble realisert. Helt fra begynnelsen av har arkitekten tenkt seg en paviljong som strakk seg over hele Tullinløkkas ubrukte område med lave gallerier, bundet sammen på midten av en sentralhall. Som i Stockholm i 1866 og København i 1872 var bygningens fremste arkitektoniske attributt den oktagonalt kuppelformede takoverbygningen over sentralhallen.<sup>51</sup> Gårdsrommene på hver side av sentralhallen, med sine typiske hage- og springvann-interiører, målte 40x49 meter. Plassert sentrisk på sentralhallen var hovedbygningens høyeste rom med den oktagonale takkonstruksjonen

51 I følge *Udstillings Tidende* hadde hovedbygningen innganger fra både Kristian IVs gate og Kristian Augustsgate. Dette er antageligvis feil, og avkreftes også av andre beskrivelser. "Udstillingens bygninger," *Teknisk Ugeblad* 1, no. 10 (22. juni, 1883): 38.

som hevet seg 22 meter over bakken, i slående flukt med Skulpturmuseets gesimshøyde. Planens angivelse av adkomst fra Kristian IVs gate og utgang mot Kristian Augustsgate antyder publikums tenkte bevegelse, der man enten kunne ta veien rundt sidegalleriene, eller gå rett frem inn i sentralhallen (i Schirmers skisser også kalt hovedbygningen) under den åttekantede himlingen, og antyder på denne måten midtbygningen som arkade.



Fig. 2.15. Galleriet i hovedbygningen på Tullinløkka.  
Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.

Denne hoveddrammen er konsistent gjennom alle Schirmers utkast. Enkelte mindre justeringer ble gjort på grunn av det økede plassbehovet. I følge *Beretningen* ble galleriene utvidet med 2 alen i bredden i det godkjente sisteutkastet. En ytterligere utvidelse ble foretatt 18. april 1883 da mengden av utstillere begynte å melde seg. Det er dessverre ikke funnet tegninger som viser kjellerrommet, men at husfidsavdelingen ble stilt opp i ”katakombene” bekreftes i omtalene. Der visse justeringer medførte økning i areal la økonomien også begrensninger. Opprinnelig var det tenkt at maskinutstillingen i hovedpaviljongen skulle vise maskiner i drift, en populær attraksjon fra

verdensutstillingene.<sup>52</sup> I møtet med Sentralkomiteen 18. januar 1883 ble det besluttet at dette likevel skulle sløyfes. Ut over de ekstra kostnadene forbundet med drift og bygging av ”Maskinhus med Pibe” ble dette begrunnet med nødvendigheten av ekstra forsterkninger av konstruksjonen av galleriet, som i likhet med resten av bygget var fundamentert kun med påler og et enkelt bjelkelag.

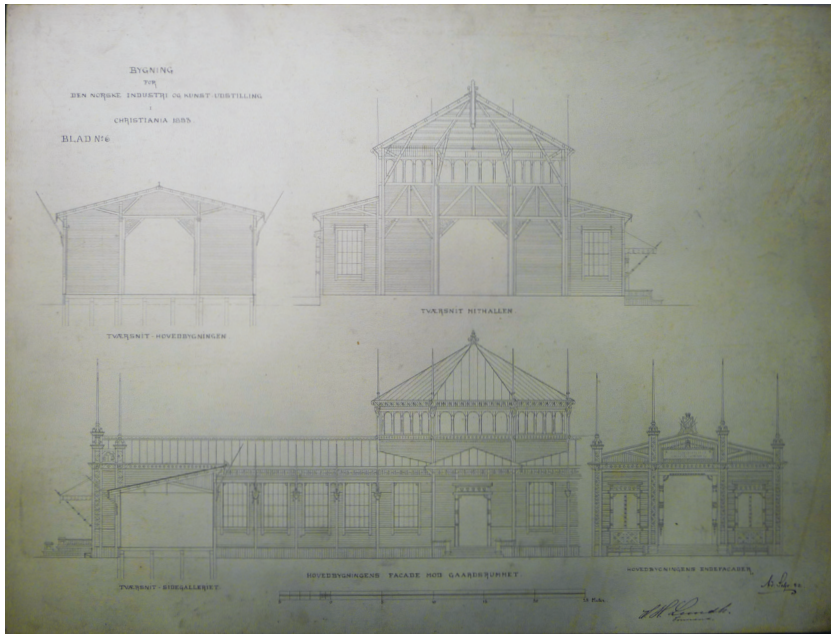


Fig. 2.16. Skisse til hovedpaviljongen. Blyant på kartong. Adolf Schirmer, udatert. Ms. Plv.2591:2, Adolf Schirmers privatarkiv, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket. Takkonstruksjonen med strekkstag av stål i galleriene gjorde det mulig å sløyfe søyler, som i det tidligere utkastet, og ha lysinnslipp mellom tak og vegg.

Den viktigste endringen i Schirmers utkast var innglassingen av veggene som vendte inn mot gårdene. Det var opprinnelig tenkt at sidegallerienes vegger mot gårdene skulle være åpne, kun overdekket med markiser (på dette tidspunktet så man for seg at utstillingen kun skulle holde åpent til

52 Brenna trekker linjer fra verdensutstillingene som sterke sanselige opplevelser til teatralte gesamt-kunstwerk, egnet til å "gi tilskueren nærmest overjordiske opplevelser." Hun viser til en lydmalende og sanselig øyevitneskildring i *Norsk Folkeblad*, 18. mai, 1867, muligens skrevet av Bjørnstjerne Bjørnson, fra verdensutstillingen i Paris 1967: "i Maskingalleriet er der et Spetakel, en Summen og en Brummen, som overgaar enhver Beskrivelse; Hjulenes uafbrudte Hvislen og Raslen, Maskinernes Dundren og Slag, Piben og Susen I Forbindelse med Klokkernes Brummen og Orglernes Brusen frembringe en bedøvende Virkning." Brita Brenna, *Verden som ting og forestilling*, 298.

september).<sup>53</sup> Adolf Schirmer laget i den tidlige planleggingsfasen et utkast med dette utgangspunktet, levert Industriforeningens bestyrelse 3. juli 1882, med et kostnadsoverslag på 34.000 kroner. Han leverte også et skriv der han varslet om at utstillingsutvalget kom til å fremme forslag om en løsning med faste vegger med vinduer, og beregnet et tillegg i byggekostnadene på 4800 kroner. Ikke før 18. januar 1883 godkjente Centralkomiteen forslaget om faste vegger og vinduer.<sup>54</sup> Dette var kommet i stand etter et arrangement der



Fig. 2.17. Hovedpaviljongen med den oktagonale hallen. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.

Christiania Glassmagasin og det beretningene oppgir som ”Verkseier Jacobsen”, hadde tilbudt seg å låne ut glass til vinduene.<sup>55</sup> Det ble også inngått avtale med entreprenørene Agthe og Gaden for utstillingsbyggets oppførelse med kostnadsoverslag på 46500 kroner. Som del av avtalen skulle entreprenørene stå som eiere av materialene etter bygningens nedrivning

Hovedbygningen var fundamentert på påler – åtte i bredden på sentralhallen og fire på sidegalleriene – med et gulv i et enkelt bjelkelag hevet om lag en meter over bakken.<sup>56</sup> Til tross for denne lette fundamenteringen ble det likevel gjort omfattende grunnarbeider i forbindelse med oppførin-

53 Foss, *Beretning om Den Norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania Sommeren 1883*, 12.

54 *Ibid.*, 15.

55 I følge folketellingen 1885 bodde det en verkseier H. J. Jacobsen i Youngsgate 7. Ettersom kildene ikke oppgir dette nærmere, blir det spekulasjoner om dette var mannen.

56 *Plv. 2591:2, Adolf Schirmers privatarkiv, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.*

gen. Beretningen oppgir at det ble lagt ned gass-, vann- og kloakkledninger til hovedpaviljongen; hovedvannledningen ble begrunnet hovedsakelig med hensyn til brannsikring.<sup>57</sup>

Utstillingsarkitekturen var i sin helhet trekonstruksjoner, med unntak av strekkavstiving av den oktagonale hallen og sidegalleriene. Sidegalleriene var 9,9 meter brede og den ytre vegg mot gaten var 5,3 meter i høyde fra gulv til tak. De store vinduene i veggene mot gårdene medførte noen små, men



Fig. 2.18. Hovedpaviljongen fra hjørnet av Slottsparken og universitetet. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.

vesentlige endringer i konstruksjonen av sidegalleriene. I utkastet med tette vegger var pulttaket over sidegalleriene støttet opp med en søyle på midten, med antydde rundbueformede passasjer på hver side. Med vinduene ble konstruksjonen endret. Fremfor midtsøyle ble taket med et strekkstag spent fra vegg til vegg. Et kne gikk fra takets midtpunkt til der strekkstaget var spent til den høyeste indre vegg. Dette punktet er lavere enn vinduene, som var satt nesten opp til taket. Strekkstaget i jern gjorde det mulig å åpne rommet for lysinnslipp.

Sentralhallen var satt opp av 7,7 meter høye rammer eller grunder som var avstivet i hjørnene med knær satt 1,9 meter inn på toppsvill og ned på

57 “Udstillingens bygninger,” *Teknisk Ugeblad* 1, no. 10 (22. juni, 1883): 37.

søylen, med. ornamentalt tilskårede fyllinger i tre.<sup>58</sup> Rammene var satt inn mellom to søyler som gikk opp til taket, avstivet av to knær på hver side. I tillegg var feltet omkring grinden tettet med liggende panel, som også har virket avstivende og ga en åpen passasje i midten med nisjer på hver side. Oktogonen var konstruert med et fagverk som lå over grindenes toppsviller. Over denne, under taket, var en krans av bueformede nisjevinduer der lyset, som opprinnelig også i Skulpturmuseet, falt inn. Taket var enkelt konstruert,



Fig. 2.19. Sentralhallen. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.

avstivet kun i hjørnene mellom søyler og bjelker og mot en sentralt plassert stav som til sammen danner en rosett. Rosetten var forbundet til bjelkene med et strekkstag, festet i veggen med en svensk rundbolt, som strakk over rommet fra hjørne til hjørne. Oktogonen i sentralhallen var utstillingens mest dekorerte rom, bemalt innvendig i rødt draperi med gyldne løver og medaljonger med emblemer for de forskjellige faggrenene. Dekorasjonene var utført av Wilhelm Krog. Lanternen under taket var innsatt med farget glass.

I sin enkle form tegner konstruksjonen et slags oppriss av spissbuer og Anne Wichstrøm foreslår Nidarosdomens oktagon som arkitektonisk refe-

58 “Bygning for den norske industri og Kunst-Udstilling i Christiania 1883. Blad no 6”. Blyant på tracingpapir. Udatert. Ms. Plv.2591:2, *Adolf Schirmers privatarkiv*, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.

ranse.<sup>59</sup> Adolf Schirmer har ikke etterlatt seg kilder som sier noe om dette, men oktagonale sentralhaller er et heller typisk trekk ved de skandinaviske og internasjonale industriutstillingene. Eksempelvis hadde utstillingsbygningen til Industripalatset i Kungsträdgården Stockholm i 1866 en stor oktagonal hall med kuppel. Nå hentet utstillingsbygninger også monumentale karakteristika fra forbilder i så vel kirkelige som industrielle bygg, men ut over å gjenta typiske utstillingsarkitektoniske elementer er det i dette tilfelle nærliggende

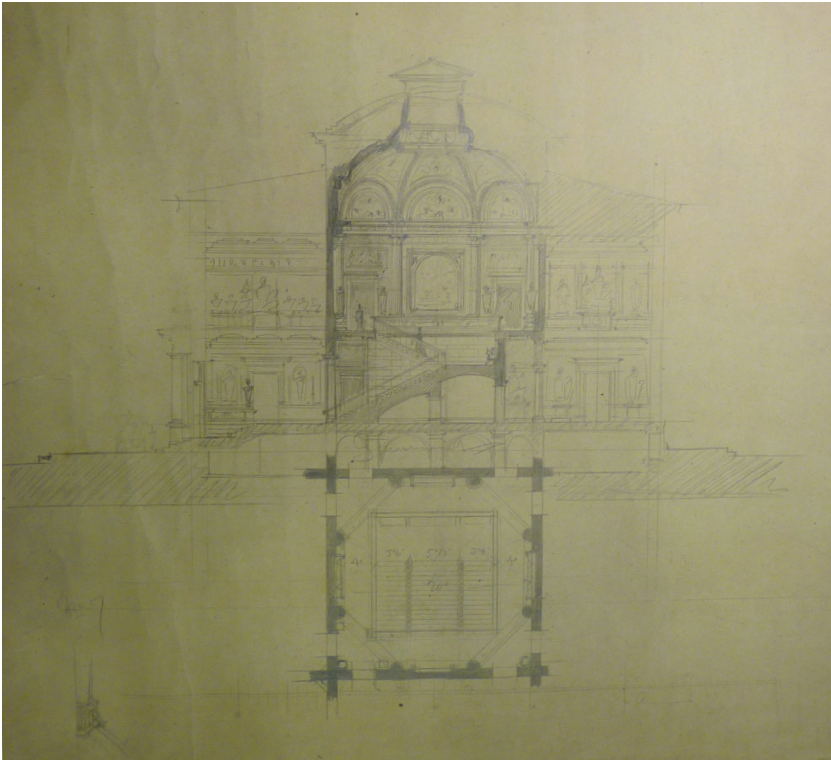


Fig. 2.20. Skisse til oktagonal kuppel på Skulpturmuseet. Blyant på kalkérpapir. Adolf Schirmer, datering ukjent. Ms. Plv.2591:2, *Adolf Schirmers privatarkiv*, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.

å lete i Adolf Schirmers eget virke etter mulige og mer direkte inspirasjoner. Hovedbygningens oppriss med den sentralt plasserte hallen og lavere gallerier på hver side, avsluttet med hjørnerisalitter, minner ikke helt lite om et av Heinrich Ernst Schirmers utkast for skulpturmuseet fra 1876.<sup>60</sup> Utkastet, som viser en kvaderstensbygning i senrenessansesstil med en større klassisistisk

59 Anne Wichstrøm, "Den norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania 1883," *Byminner* no. 3 (1983): 9.

60 Heinrich Ernst Schirmer, utkast for et skulpturmuseum på Tullinløkka, september 1876. Oslo Byarkiv. Gjengitt i Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer, Kosmopolittens arkitekt*, 199.



midtrisalitt med tempelgavlmotiv, hadde, som i de andre forkastede utkastene til Schirmer d.e. en oktagonal overlyskuppel. På hver side av midtrisalitten var det, som i det tidligere utkastet til skulpturmuseet i Studenterlunden (1874), lave søyleganger symmetrisk plassert på hver side med rundbuede skulpturnisjer i fasaden, avsluttet med lette paviljonger i hver ende, også disse med overlyskupler. Dette utkastet, som ble utarbeidet i forsøk på å tilpasse seg bygningskommisjonens preferanser og i særdeleshet et begrenset bud-



Fig. 2.21. Hovedpaviljongen til Industri- og kunstutstillingen 1883 på Tullinløkka. Lanteren på Skulpturmuseet (1881) bakenfor. Arkitekt: Adolf Schirmer. Foto: Ludwig Szacinski. Oslo Museum.

sjett, viser i følge Hvattum hvordan Schirmer d.e. tviholdt på den oktagonale overlyskuppelen som ”ga bygningen en markant om monumental profil.”<sup>61</sup>

Adolf Schirmer overtok ferdigstillingen av museet fra 1879, etter å ha fulgt farens etter hvert svært tilspissede prosess med byggekomiteen. Han tegnet også selv skisser av skulpturmuseet med oktagonal overlyskuppel over trapperommet i midthallen. I hans tegningsarkiv finnes en blyantskisse som sammenfaller med tegningene faren leverte til konkurransen for Skulpturmuseet i 1876 rett under foldearket med det samlede tegningsgrunnlaget til Hovedbygningen for 1883-utstillingen, datert april 1883. Uten å mytologisere arkivets orden, illustrerer det muligens hvordan Schirmer kan ha hatt Skulpturmuseets forkastede oktagon i tankene da han tegnet utstillingsbygget på Tullinløkka. Det er uansett gjort med samme diplomatiske hånd som ferdigstilte skulpturmuseet, der den endelige trappehallen fikk et forenklet, pyrami-

61 Ibid., 201.

deformet tak. Mot oktagonenes rikt utsmykkede innside, har taket utenfra sett en avdempet utforming, som uten spir, lanterne eller andre større fakter virker harmonisk mot Skulpturmuseets takformer.

Adolf Schirmer har hatt øye og omtanke for paviljongbygningens utforming i den romlige og arkitektoniske sammenheng. De lavere sidegalleriene la seg ned mot Universitetskompleksets sidebygninger. Oktagonen på midtbygningens sentralhall fluktet med Skulpturmuseets gesimshøyde, og

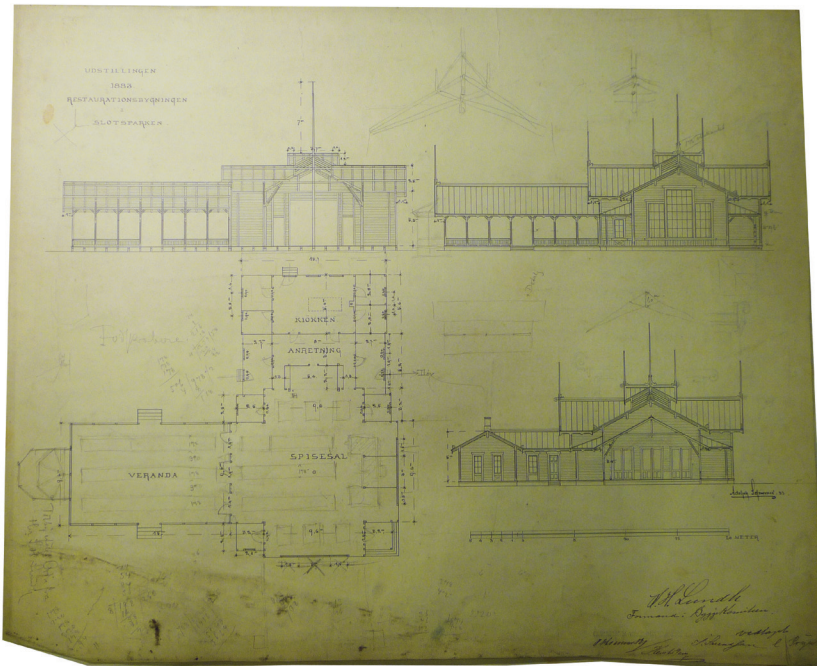


Fig. 2.22. "Restaurationsbygningen." Blyant på kalkérpapir. Adolf Schirmer, 1883. Ms. Plv.2591:2, Adolf Schirmers privatarkiv, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.

dens takvinkel, sammen med hjørnerisalittenes takform fremhevet overlyskassettene på Skulpturmuseet. Utstillingsbygningene kan leses som uttrykk for det overnasjonale, klassisistiske dannelsesidealet som Adolf Schirmer ikke minst fikk innarbeidet i samarbeidet med faren med Skulpturmuseet. Dette idealet innebar ikke minst omsynet for komposisjonen enkeltbygninger sammenheng til en større helhet, formulert i H.E.. Schirmers argumentasjon for plasseringen av Skulpturmuseet i Studenterlunden i en helhetlig komposisjon med Grosch' universitetsbygninger. Også Adolf Schirmers utstillingsbygninger på nabotomten skisserer en arkitektur med hovedmål å konstruere helhet og sammenheng, veve sammen rom og bygg i omgivelsene der sammenhengene var brutt og planer enda ikke fullført.

*Kunstpaviljongen og restauranten, Slottsparken*

Restauranten var som hovedpaviljongen, en lett stolpebygning, hevet noe opp fra bakken.<sup>62</sup> Bygningen var delt opp i en kjøkken- og anretningsavdeling, en spisesal, en musikkscene og en åpen veranda med omkring 300 sitteplasser.<sup>63</sup> En sjelden tegning viser bygningen organisert omkring spisesalen tegnet innenfor et kvadratisk fotavtrykk, med kjøkken, anretningsavdeling



Fig. 2.23. “Kunstudstillings- og Restaurationsbygningen i Slottsparken.” Xylografi. *Skillsings Magazin*, 1. september 1883.

og veranda lagt slik at planen tegner en vinkel. I følge situasjonsplanene ble bygningen heller realisert med veranda, spisesal og kjøkkenavdeling lagt i en sammenhengende rekke. I Schirmers situasjonsplan er den tegnet inn parallelt med Karl Johansgate, men i følge illustrasjonen i *Skillsings Magazin* og situasjonsplanen i *Teknisk Ugeblad*, ble den forskjøvet noe slik at den fulgte parkens grusganger. Landskapet ser slik ut til å ha vært førende for plasseringen, snarere enn gatenettets geometrier, og kan forklare at Schirmer gikk bort fra den opprinnelige vinkel-formede planen. Lagt på rekke dannet restauranten sammen med kunstpaviljongen en innramming av parkrommet mellom dem, der terrenget faller ned mot Tullinløkka. Det opprinnelige oppsettet ville ha skygget for, eller brutt inn i sikten ned mot hovedpaviljongen i det man

62 “Udstillingen 1883 Restaurationsbygningen i Slottsparken.” Penn på tracingpapir. Adolf Schirmer, udatert. *Ms. Ph.2591:2, Adolf Schirmers privatarkiv*, Håndskriftssamlingen, Nasjonalbiblioteket.

63 “Restaurationsbygningen,” *Udstillings Tidende*, 16. juni, 1883, 2.

rundet restaurantens veranda. Når endringen er gjort, fremkommer ikke, men den kan være besluttet underveis i byggeprosessen, når arkitekten så hvordan bygningsvolumene tegnet seg i innbyrdes sammenheng og i parkrommet.

Spisesalen midt i bygningen var et åpent rom på 15x15 meter. Rommet var trukket inn tre meter i alle fire hjørner, slik at karnapper på 9,6 meters bredde bygget seg ut langs de fire sidene. I tre av hjørnene var det bygget inn toalettværelser, i det fjerde var en utgang med trapp ned og ut i parken.



Fig. 2.24. Kunstutstillingspaviljongen i Slottsparken. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.

I rommets gavlvegg var det satt opp store vinduer, lignende dem som i Hovedpaviljongen vendte ut mot galleriet. I hvert hjørne av det indre kvadratiske rommet var søyler som førte opp til 5,5 meters høyde. Fra hver søyle-ende strålte fire bjelker skrått opp til senter og møtte en søyle som sto midt i rommet. Mellom hjørnesøylene og bjelkene var det avstivende knær. Denne søylen gikk opp gjennom taket til et spir. Over midtsøylen og bjelkenes møtepunkt var taket bygget opp i et loft. Også støttekonstruksjonen i loftet over var eksponert.

Ideen om en frittstående paviljong til kunstutstillingen ble sent del av industriutstillingens program. 19. mai 1883, kun 23 dager før utstillingsåpningen, meddelte Finansdepartementet sitt samtykke til å oppføre en ekstra

paviljong for kunstutstillingen i Slottsparken.<sup>64</sup> Tillatelsen kom ikke helt uten forbehold. Departementet opplyste om at tegningene til Kunstpaviljongen og dens plassering, slik det var oppgitt i situasjonsplanen, avvok fra bestemmelsene ”med hensyn til saavel Bygningernes Høide som Areal og Afstand fra Gade”. Likevel ble samtykke gitt med betingelse om at arrangørene besørget nedleggelse av en vannledning og tilhørende ”Slukningskabler.” Bygningen måtte utstyres ”med saadanne specielle Foranstaltninger, som til enhver Tid maatte foreskrives af Kristiania Bygningskommission eller Branddirektion”. Til dette provisoriet – påtenkt, omsøkt og bygget i løpet av svimlende seks korte uker – ble det altså stilt samme byggetekniske krav til brannsikkerhet og tilhørende infrastruktur som for et hvilket som helt annet bygg i byen. Dette var uten tvil fordyrende og kompliserende for arrangørene, hvilket forklarer at Industriforeningen søkte kommunen om støtte til å dekke underskuddet i etterkant.<sup>65</sup> Ordlyden er også annerledes enn betingelsene for hovedpaviljongen stilt fra Departementet, som da allerede var under oppføring på Tullinløkka.

Mens hovedpaviljongen på Tullinløkka og Restauranten i Slottsparken er dokumentert med tegninger i A. Schirmers tegningsarkiv, kan kunstpaviljongen kun spores i entreprenøren Bygmester F. Johannesens anbud, som til gjengjeld gir en temmelig nøyaktig oversikt over materialer og kostnader.<sup>66</sup> Det er grunn til å spekulere om tidspresset førte til at tegningene ble laget direkte som arbeidstegninger og tok veien til entreprenøren, eller om originalene er tapt sammen med annet tegningsmateriale blant departementets sparsommelige arkiverte dokumenter fra utstillingen. Entreprenørens anbud bekrefter uansett beskrivelsene i utstillingsomtalen. I følge *Teknisk Ugeblad* besto kunstpaviljongen av en høy rektangulær hall med en gulvflate på ca. 150 m<sup>2</sup>.<sup>67</sup> Paviljongen ble delt inn i en midthall på hver side med sidekabinetter langs begge langveggene. Midthallen hadde glasstak for overlys ”der ved nedhængende over rammer spændt lærred er således dæmpet, at malerierne erholder en særdeles gunstig belysning,” og sidekabinettene fikk lys fra store vinduer i veggen.

64 Gjenpart af Finantsdepartementets Skrivelse til Kommitéen for Industri- og Kunstudstillingen. Datert 19. mai 1883. Slottsforvalterens arkiv, Riksarkivet. Landbruksutstillingen, utstillingens gruppe tre, tok plass i paviljongen i parken og området rundt den fra september, etter at kunstutstillingen var blitt tatt ned. Også til landbruksutstillingen ble det trykket en egen katalog. Foss, *Beretning om den norske Industri- og Kunstudstilling i Christiania Sommeren 1883*.

65 Kristiania/Christiania kommune. *Aktstykker vedkommende Kristiania kommune*.

66 Oppføringen av Kunstpaviljongen ble beregnet til 4000 kroner. Adolf Schirmers arkiv, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.

67 *Teknisk Ugeblad* 1, no. 11 (29. juni, 1883): 41.

I tillegg til plassmangelen i hovedbygningen på Tullinløkka hadde oppføringen av kunstpaviljongen også en annen beveggrunn. I følge Beretningen var det Ludvig Skramstad, Kunstnerforeningens representant i anordningskomiteen, som var pådriver for oppføringen av en egen paviljong for kunstutstillingen. Foreningen innlemmet en representant fra Kunstnerforeningen i planleggingen av utstillingen i november 1882, for å ivareta kunsternes interesser på utstillingen.<sup>68</sup> Frithjof Foss, forfatter av Beretningen, fremhevet dette som særlig heldig for samarbeidet med Kunstnerforeningen om Kunstutstillingen.<sup>69</sup> Programmet for utstillingen ble imidlertid først klart i februar 1883.<sup>70</sup> Det er nærliggende å anta at innlemmelsen av Kunstnerforeningen i planleggingen av kunstutstillingen i Slottsparken hadde sammenheng med den pågående konflikten omkring kunsternes posisjon og innflytelse over hovedstadens kunstutstillinger. Konflikten mellom utøvere og innkjøpere hadde ført til opprettelsen av Kunstnerforeningen som en bred fraksjon av kunstnere, skuespillere og arkitekter, og som sto for arrangementet av den første Høstutstillingen i 1882 som en protestutstilling mot Kunstforeningens utstillinger.<sup>71</sup>

Konflikten sto om diskusjonen om innkjøp til Nasjonalgalleriets malerisamling som den Düsseldorfskole-orienterte grupperingen av innkjøpere i Kunstforeningen administrerte.<sup>72</sup> <sup>73</sup> I følge Erik Mørstad hadde kunstforeningen ikke bare markedsmakt, men tidlig på 1880-tallet også nærmest monopolstilling; den ”satt med definisjonsmakten for hva som over hodet

68 Brev til Statsråd Christian Jensen fra Harald Hals, datert 2. januar 1883, Bestyrelsens møteprotokoll, OHIF usortert arkiv, Rosenkrantzgate 7.

69 Frithjof Foss, *Beretning om den norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania Sommeren 1883*, 14.

70 Ibid.

71 Bente Aas Solbakken, ””At hevde sit fag som Kunst ikke Videnskap.’ Arkitekturen på Statens kunstutstilling,” *Arkitekturårbok 2011* (Oslo: Pax Forlag, 2011). Appendixet gir fortegnelsen over utstilte arkitektarbeider på Høstutstillingen fra 1884–1920.

72 Om Nasjonalgalleriets tidlige institusjonshistorie, se Sigurd Willoch, *Nasjonalgalleriet gjennom hundre år* (Oslo: Gyldendal, 1937).

73 At malerne Christian Krogh og Ludvig Skramstad, som begge var engasjerte i Kunstnerforeningen satt i juryen, antyder at utstillingen i stor grad ble organisert av Kunstnerforeningen, der arkitekt H. M. Schirmer var en ledende kraft. Om hensynet til kunsternes interesser på Kunst- og Industriutstillingen kom av en kontakt mellom Adolf Schirmer og broren og formannen i Kunstnerforeningen, blir spekulasjoner. Det er likevel grunn til å peke på den tette familiære relasjonen dem imellom. Dette betyr ikke dermed at Industriforeningen tok stilling i konflikten mellom fraksjonene i hovedstadens kunstliv. Senere huset den også ellers konservative Karl Hals, formann i Industriforeningen, den såkalte vårutstillingen i 1887, i Hals konsertlokale ved Klingenberg (av Christian Krogh slaktet og harselert med som ”Dilettantutstillingen”). Om utstillingen i Hals’ konsertlokale, se Olga Schmedling, *Monument og Modernitet. Endring av kunst og arkitektur i sosialhistorisk perspektiv i de siste to hundre år* (PhD-avhandling, Universitetet i Oslo, 2009).

skulle gjelde som kunst”.<sup>74</sup> Å bli refusert av Kunstforeningen var for fraksjonen omkring Kunstnerforeningen ensbetydende med å være moderne, fastslår Mørstad. Adolf Shirmers eldre bror Herman Major Schirmer (1845–1913) var et engasjert medlem i Kunstnerforeningen siden opprettelsen i 1873. For Kunstnerforeningen var 1883-utstillingen en viktig begivenhet, og representanter for foreningen tok del i planleggingen både av utstillingen av eldre byggekunst i Universitetsanlegget, og i Kunstpaviljongen i Slottsparken.<sup>75</sup>

Konflikten mellom kunstnerne og Kunstforeningen sto om kunstens institusjonelle rammer, en institusjonskritikk som med Kunst- og Industriutstillingen i 1883 ble utvidet til å omfatte en kamp om kunstneres posisjon i byrommet. H. M. Schirmer en iherdig institusjonskritiker på kunstens og arkitekturens vegne, eksempelvis om utformingen av arkitekturutdanningen på Tegneskolen i Christiania. Han var en aktiv debattant og ivrig talsmann for at Kunstnerforeningen skulle være et mer aktivt talerør for kunstnerne i offentligheten, arbeidet for å legge mer makt bak stemmene til kunstnerne i foreningen, og mindre til medlemmene fra andre profesjoner, noe som til dels ble oppfylt i 1879 da generalforsamlingen valgte å konstituere seg i faggrupper. I følge Schirmer endret dette foreningen fra ”et Muntrationsselskab for dem selv og andre” til en reell fagforening. Under tittelen ”Kunstnere som Dommere og Kunstværker” i *Dagbladet* i 1881 angrep Herman Major Schirmer Nationalgalleriets styrelse og beskyldte den for å ha forsømt sin oppgave for ”Fremme av vor Kulturudvikling,” og slumret hen, sølt bort penger, ”medens hele den friske Strøm af kunstnerisk begavelse og Produktion gaar hus forbi eller skyller op om Nationalgalleriets Porte uden at slippe ind.”<sup>76</sup> Motsetningene i maktforholdene mellom byens kunstnere og de etablerte institusjonene, ble i Herman Major Schirmers utsagn situert, faktisk og metaforisk, i de urbane omgivelsene.

### Kunstnerfesten i Slottsparken (1887)

Nært forbundet med de streikende kunstneres kunstpolitiske opprør i de første årene av 1880-tallet, lobbyerte og samlet kunstnerne inn penger til inntekt for et kunstneres hus med fester i Slottsparken (1887) og på Tivoli (1892) under ledelse av Fritz Thaulow. Festen i Slottsparken var en direkte

74 Erik Mørstad ”Edvard Munch: Formative år 1874–1892. Norske og Franske impulser,” (PhD-avhandling, Universitetet i Oslo, 2016), 98.

75 Karl Hals, brev til statsråd Christian Jensen (formann i utstillingskomiteen), 2. januar 1883, *Kopibok fra formann Karl Hals: Bestyrelsen 1879-1887*, OHIF usortert arkiv, Rosenkrantzgate 7.

76 Hermann Major Schirmer, ”Nationalgalleriet,” *Dagbladet*, 10. desember, 1880. Om Herman Major Schirmer og hans engasjement i Kunstnerforeningen, se Bente Aas Solbakken, ”Konstruert kontinuitet,” (PhD-avhandling, Universitetet i Oslo, 2018).

referanse til kunstnerenes paviljong, og antatte påvirkning i realiseringen av bygningen i 1883. I brev til Den Kongelige norske regjering's Finants- og Tolddepartement 23. mars 1887 påkalte Fritz Thaulow, Kunstnerforeningens formann, minnet om Kunst- og Industriutstillingen i 1883 som forelegg for en fest som skulle tjene til dannelsen av et fond som på sikt skulle kunne finansiere byggingen av et permanent lokale for utstillinger i kunstnerens egen regi. ”Til dette øiemed tillader undertegnede Komitée sig at andrage hos det

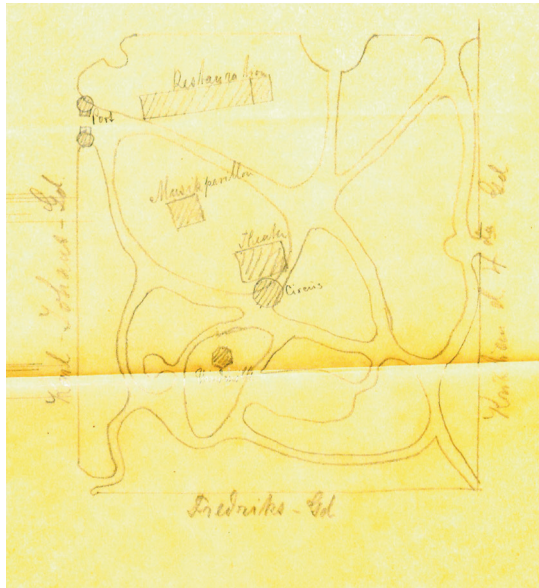


Fig. 2.25. Situasjonsplan for kunstnerfesten i Slotsparken, 1887. Blyant på kalkérpapir. Forfatter: Ukjent. ”Tilladelse til Afholdelse av en Kunstnerfest i Slotsparken,” Riksarkivet.

høie Departement om at overlades Benyttelsen af den Del af Slotparken der i sin Tid var overaldt Haandværks- og industriutstillingen.”<sup>77</sup> Som undertekst ligger det i henvendelsen et argument ovenfor Finansdepartementet om at hendelsene fra 1883 ga presedens for andre festligheter med formål å skape blest og gi inntekt for formål reist byens innbyggere. Benyttelsen av parken, lovet Thaulow, skulle ligge helt og holdent under departementets kontroll. Planen var å oppføre ”en midlertidig Restaurationsbygning, et Sommertheater samt maaske en eller anden mindre Paviljong”.

Kunstnerfesten skulle bli den første i rekken av en rekke foreslåtte, gjennomførte og avviste byggesaker for temporære og permanente utstillings-

77 ”Tilladelse til Afholdelse af en Kunstnerfest i Slotsparken,” *Slottet og øvrige eiendommer som disponeres av kongen*, Finansdepartementet, Expeditionskontor E., Riksarkivet.



bygg for kunstnere på den tidligere utstillingstomten fra 1883.<sup>78</sup> På samme sted i parken fikk Adolf Schirmer Karl August Henriksen til å tegne et forslag til vikingskipmuseum. Mot århundreskiftet ble det utarbeidet konsepter for både Slottsparken og Studenterlunden, før en branntomt i Wergelandsveien åpnet muligheten for endelig realisering i 1931.<sup>79</sup> I Finansdepartementets dokumentarkiv ligger disse sakene – festen, vikingskipmuseet og kunstnernes hus arkivert sammen, og antyder en topografisk sammenheng mellom de ulike konseptene for mulig utvikling i parken, med 1883-utstillingen som den første provisoriske utprøvingen.

Svaret fra myndighetene ble ført i pennen av statens bygningsinspektør Adolf Schirmer.<sup>80</sup> Etter uttalelser fra departementet og Hoffsjefen, godkjente Schirmer planen med betingelser som, med ett viktig unntak, reflekterte betingelsene stilt for utstillingen i 1883. Foruten betingelsene om at bygningene måtte oppføres i god avstand (her 50 og ikke 40 meter) fra universitetsbygningene nedenfor, og at arrangementet ikke måtte stenge for ferdsel gjennom parken, la Schirmer vekt på brannsikkerheten. Komiteen ble bedt om på forhånd å informere departementet om det var tenkt å installere elektrisk lys, gass eller annen belysning. Øyensynlig med diskusjonene omkring brannsikkerheten i 1883-utstillingen i mente, forlagte arkitekten at planene for kunstnerfesten underla seg de ”Forholdsregler betræffende Ildsikkerhed, der av Kristiania Brandvæsen maatte blive forlangt indført”. I et brev av 7. juni 1887, dagen før den annonserte åpningsdagen, anmodet komiteen departementet om tillatelse til å åpne festen så snart Bygningskommissionen, Branddirektøren og Politimesteren meddelte at ”Forholdsreglene betreffende Bygningeren, Belysning og brandsikkerhetsforanstaltninger er sket Fyldest”.<sup>81</sup> Politimesterens besiktigelse skjedde først 10. juni. Festen åpnet samme dag, da var åpningsdagen forskjøvet med to dager. I pressen ble utsettelsen av åpningen begrunnet med en hensynstagen til konserter på Tivoli, som man ikke ville komme i konflikt med.

78 Olga Schmedling, ”Fra kunstverk til murverk – en studie i sementering,” i Steinar Gjessing, red., *Kunstnernes Hus 1930–1980* (Oslo: Kunstnernes Hus, 1980), 9–34.

79 Ibid.

80 Stillingen Statens Bygningsinspektør ble gjenopprettet av Stortinget ved kgl. Resolusjon 4. Februar 1886. Adolf Schirmer ble ansatt i stillingen ved kgl. resolusjon 8. januar 1887. Fra 1922 ble institusjonen hetende Statens Bygningsinspektorat, i 1960 Statens bygge- og eiendomsdirektorat. I 1991 ble direktoratet omorganisert til forvaltningsbedriften Statsbygg. <http://www.arkivportalen.no/side/aktor/detaljer?aktorId=no-a1450-01000001384038> (23. 10, 2017).

81 Adolf Schirmer, brev til Den Kongelige Norske regjeringens Finants og Told-Departement datert 8. juni 1887. ”Tilladelse til Afholdelse av en Kunstnerfest i Slottsparken,” *Slottet og øvrige eiendommer som disponeres av kongen*, Finansdepartementet, Expeditjonskontor C. E. Riksarkivet.

De eneste tegningene som finnes av kunstnerfestens bygninger og arrangement i Slottsparken 1887, er en (usignert) situasjonsplan oversendt departementet fra komiteen 14. mai 1887.<sup>82</sup> Denne viser at kunstnerfesten plasserte seg i samme område av Slottsparken som Industri- og Kunstutstillingen fire år tidligere. Med unntak av en port tegnet inn der Munthes stavkirkeportal sto, avvek planen på andre vesentlige punkter. Selv om arrangørene krevde adgangsbillett, ser det avsatte området i parken ikke ut til å ha vært gjerdet inn. Sommerfestens paviljonger er heller ikke plassert på fotavtrykene til 1883-utstillingens restaurant- og utstillingspaviljong. Kunstnerfestens restaurant ble lagt noe ovenfor og umiddelbart innenfor porten, i stedet for på det som i følge samtidsbeskrivelsene utmerket seg som et utkikkspunkt over utstillingsområdet og byen nedenfor i 1883. Omtrent der 1883-restauranten sto, angir situasjonsplanen en teaterpaviljong og et sirkus. Teateret er tegnet inn på gressplenen, mens sirkuset, en mindre sirkulær bygning, er tegnet inn over den ene stigangen. Mellom disse og restauranten er det tegnet inn en musikkpaviljong. Skrått nedenfor sirkuset i retning Frederiksgate angir planen en vindmølle, tegnet med et oktagonalt fotavtrykk.

På samme ark er også det som sammenlignet med figurene i situasjonsplanen må antas å være plan, oppriss og snitt av restauranten, et oppriss av teateret og plan og oppriss av musikkpaviljongen. Forfatteren av tegningen er ikke oppgitt, og heller ikke i ansøkningspapirene eller andre steder er arkitekt oppgitt. Om det er medlemmer i komiteen (her satt ingen arkitekter) eller en arkitekt som for øvrig var engasjert til å tegne planen og bygningene er derfor usikkert. Musikkpaviljongen er tegnet som en oktagon, åpen paviljong på 25 kvadratalen med søyler i hvert hjørne, åtte alen fra bakken til himlingen. Opprisset av teateret viser en bygning med to bærende søyler på hver side av et scenerom der en sentrisk plassert trapp fører opp til scenen. En dør er antydning midt på scenen. Det er notert en høyde på 12 alen fra scene-kanten til øverste punkt på taket der en figur av noe uklart motiv er antydning på toppen.

Restauranten, en enkel plankebygning, er tegnet med attributter i renessansestil, med en hovedfløy med et utskutt midtparti og to risalitter i hver ende. Midtpartiet, som kan ha vært byggets inngang, er tegnet med fire runde doble søyler og rundbuer og med en klassisistisk tempelgavl. I fasaden på hver side er det en buegang med fem søyler. Av planen ser disse ut å være åpne vinduer. Bygningen har en base på høyde med midtpartiets fem trappe-trinn. Ovenfor er et parti opp til fasadens rundbuede søyleganger der det

82 Forfatter ukjent. Tegninger for sommerfesten i Slottsparken 1887. Blyant på kalkérpapir. "Tilladelse til Afholdelse av en Kunstnerfest i Slotsparcken," *Slottet og øvrige eiendommer som disponeres av kongen*, Finansdepartementet, Expeditionskontor C. E. Riksarkivet.

er antydnet rektangulære felter. Risalittene har et sentrisk plassert buet vindu i linje med søylegangene på hver side av midtpartiet. Hele bygningen er tegnet innenfor en rektangulær plan; 9 meter bred og 33 meter lang. Planen viser et 22 meter langt rom med en 4 meter lang garderobe på hver side (hhv for damer og herrer) i hver risalitt. Til siden for herregarderoben i den høyre risalitten er det angitt et gass-kjøkken, 6,5 meter i lengde.

I restaurantens 22 meter lange sal (også kalt "Riddersalen") er det tegnet inn en søylegang langs rommets bakre vegg, og pilastre langs veggen. Av tegningen ser denne bakveggen ut til å være heltrukket, uten åpninger. Et tverrsnitt gjennom rommet viser at søylene ikke går helt opp, men står fritt i rommet opp til rett nedenfor høyden til den fremre veggens buede vinduer. Taket over det ni meter brede rommet, et enkelt bjelkeverk med åser, er i stedet konstruert med et strekkstag av jern. Byggets ytre fremtoning i stenkonstruksjonspastisj står i kontrast til den lettheten konstruksjonen på innsiden legger for dagen, som sammen med byggets åpne fasade beskriver bygget som en temporær paviljong. I forkant av åpningen skrev Dagbladet:

Bygningsarbejderne, Dekorationerne og de andre mangfoldige smaa Forberedelser skyder nu rask Fart. Theaterbygningen er næsten færdig, Vindmøllen er i dag saa voxen, at den snart for Vinger, og Hovedbygningen er allerede for en Del bedækket med gamle Gobeliner og andre Dekorationer. Om to-tre Dage vil hele Kompleet staa fikst færdigt – maaske ligesaa skrøbeligt, men ihvertfald ligesaa illusorisk som Potempkins berømte "Byer"<sup>83</sup>

Journalistens kommentaren antyder at journalisten hadde øye for at kunstnerens karnevaleske arkitektur, var en oppvisning av den omkringliggende byens uferdige muligheter, og hadde dette som scene.<sup>84</sup> Festens bygg og program ble behørig dekket i hovedstadsavisene. De rapporterte og innledet festlighetene med forhåndstaler og annonsering, og ga spalteplass for antagonistisk debatt der redaksjonene og publikum posisjonerte seg i forhold til kunstnerens etter hvert så etablerte opprør mot de, mot slutten av 1880-årene, stadig mindre mektige "Düsseldorferne" i Kunstforbundet. Kunstnerens innsamlingsfest til inntekt for egne utstillingslokaler ble også en anledning til kamp om rett til posisjon i det offentlige rom, og i følge Øystein Sørensen å betrakte som en av byens forlystelses- og utelivsflora sommeren 1887 forbun-

83 *Dagbladet*, 6. juni, 1887, 1.

84 Svært få kilder dokumenterer sommerfesten i Slotsparken. Avisomtalen og annonseintrykkene gir likevel utfyllende opplysninger om hva festens byggede apparatus rommet, med det selvfølgelige forbeholdet om feil, utelatelser og overdrivelser.

det med den norske hovedstadens (lille) bohemkrets.<sup>85</sup>

Et leserbrev med tittelen ”For meget Reklame” i *Aftenposten* 4. juni, mer enn antydnet at Thaulow og festarrangørene med overlegg overlesset avisene med innrykk og annonser formulert på måter som med overlegg ga publikum et overdrevent inntrykk av offentlighetens bifall og støtte til festen, og ba avisene tone ned omtalen.<sup>86</sup> ”Man skulde jo nærmest tro, at her handlede ikke om almindelige Sommerforlystelser, men om et stort, landsgavnligt Foretagende, hvortil alle Autoriteters Assistance var fornøden, naar man hører, at Regjeringsdepartementerde, den kommanderede General, Politiet, Stadsingeniøren og Stadskonduktøren har mødt komiteen med den største Velvilje.”<sup>87</sup>

De streikende kunstnerens sommerfest ble mistenkt for å ha bak-enforliggende kunstpolitiske motiver når de sørget for å oppta plass både i Slottsparken og hovedstadsavisenes kolonner og på denne måten propaganderte kompaniskap med de private og offentlige aktørene arrangementet fordret medvirkning fra. Når avisene trykker notiser der ”Kristiania Bryggeri, Finansdepartementet, Armeedepartementet, General Wergeland, Magistrat, Formandskap, Politi, Stadsingeniøren, Stadskonduktøren, Brændevinsbolaget og Restauratør Andersen” nevnes som støttende eller delaktige i arrangementet, minnet det forfatteren av leserinnlegget i *Aftenposten* ”altfor sterkt om Fritz Thaulows og and Fællers Ævne til at gjøre Reklame for en hvilkenksomhelst Fornastalning, de er med paa, til egentlig at indgyde Tillid til Præstationernes Værd”. Disse Autoritetene hadde sikkert ikke ytt annen assistanse enn det man måtte forvente ved et hvilket som helst arrangement. ”Hvori Stadsingeniørens og Stadskonduktørens Medviken har bestaaet, kan vi ikke gjætte,” bemerker innsenderen, og gjør det likevel, ganske treffende: ”Kanskje den første har lovet at vande Gangerne i den Del af Parken, hvor Udstillingen skal afholdes, og at den siste godhetsfuldt har paaset, at der ikke bygges på en Ildsfarlig Maade.” Kunstnerne forsøkte, via publikasjoner og arrangementer å gjøre de offentlige og private aktørene til marionetter for kunstnernes kunstpolitiske agenda. ”Hr. Thaulows og hans Venners Optræden ved forskjellige Leiligheder i Vinter er i altfor friskt Minde, til at de har Krav paa at blive betragtet som Yndlige af andre end – Bohæmen.”

Også i en ordveksling mellom to lesere i *Morgenbladet* og *Dagbladet* ble kunstnerfestens rett til å oppta plass i Slottsparken diskutert. Under tittelen ”Anstaltmageri” beklaget forfatteren i *Morgenbladet* seg over at ”den streikende Fraktion af Kunsterne [...] har beredt sig og sine Elever et beha-

85 Om kunstnerfesten som del av bohemkulturen, se Øystein Sørensen, *1880-årene: Ti år som rystet Norge* (Oslo: Universitetsforlaget, 1984), 80–81.

86 Brevet er en kommentar til en omtale i *Dagbladet*, 3. juni, 1887, 1.

87 B. . . ., ”For megen Reklame,” *Aftenposten*, 4. juni, 1887, 1.

geligt Sommerrestaurationsliv i den kongelige Park”.<sup>88</sup> Tilsvaret i Dagbladet gikk ikke bare til angrep på forfatteren – identifiserte som ”en gammel, meget gammel Pessimist” –men like mye på Morgenbladets redaksjon, som ”som sædvanlig” kunne være så ”uforsigtig” å trykke en artikkel på første side som heller burde vært satt ”med skudte Typer som afskrækkende Exempel paa, hvad Folk ikke skulde skrive”.<sup>89</sup> Å ikke kunne de hovedstadsinnbyggerne som var bundet til byen i de varme sommermånedene litt avveksling, var bare sørgelig. På den andre siden var Morgenbladets lesers skrivelser om Ølbryggerienes salgsmonopol og indignasjon over kunsternes beslaglegging av ”den Kongelige Park” et fornøyetlig vås, i følge Dagbladet. Av angrepet på kunsternes berettigelse til å bygge og feire i Slottparken, ble av hele avisen avskrevet som provinsiell; noe ellers bare kunne vente seg fra ”en gammel Seminarist i et lidet Filleblad som *Trondhjems borgerlige Realskoles Adresskontors Efterretninger* eller *Adressebladet for Brevik* m. m.”

Den kongelige Park” tilhører mig bekendt Staten, og da vor sidste Industriudstilling var der, hørtes ingen Klage fra Publikum, hvis interesse den omhyggelige Indsender saa varmt varetager.

Debatten tegner et bilde av hovedstadsavisenes stillingtagen til arrangementet spesielt, men også til kretsen og det kunstpolitiske programmet til de streikende kunstnere generelt. Den fonetiske ordlikheten med Morgenbladet på tittelen på bladet som ble utgitt av festarrangørene i forbindelse med sommerfesten; *Borgenbladet*, kan ha vært et spark til den konservative avisen og dens leserkrets.<sup>90</sup> Ordskiftet befester også Slottparken som et sted for allmenheten, som spor av en tidligere almenning.

En mur (antagelig ved inngangsporten ”Borgporten,” bygget på samme sted som Holm Hansen Munthes stavkirkeportal til 1883-utstillingen) var tilgjengelig for forretningsfolk å avvertere, opplyser Dagbladet.<sup>91</sup> I tillegg til teateret og sirkuset og ”Café chantant,” kunne publikum glede seg over å besøke, fra 12 middag til midnatt, en rekke temporære severdigheter, i annonsene listet i følgende rekkefølge: ”Labyrint, Musæum, Akvarium, Bodega.”<sup>92</sup> En karusell tok publikum med på en reise ”80 sekunder rundt Kristiania”.

88 “Anstaltmageri,” *Morgenbladet*, 6. juni, 1887.

89 Br. S. “Kunstnernes Sommerfest,” *Dagbladet*, 7. juni, 1887, 3.

90 *Borgenbladet* utkom i to nummer. Av første nummer forelå fem trykk som er delvis forskjellige. Utgiver og redaktør er ikke oppgitt. *Norske Tidsskrifter: Bibliografi over periodiske skrifter i Norge inntil 1920* (Oslo: Universitetsbiblioteket, 1984), 60.

91 *Dagbladet*, 6. juni, 1887, 3.

92 *Dagbladets* reportasje om hunden til maleren Hjalmar Johansen som forvillet seg i labyrinten, og Johansens egen forvillelse da han forsøkte å lede hunden ut, tyder på at labyrinten var en relativt stor bygning. ”Labyrinten i Slottparken,” *Dagbladet*, 3. juni, 1887, 1.

Til festens program stilte arrangementskomiteens medlemmer og venner, seg til rådighet, forkleddt og omdøpt til diverse figurer og roller. Tross gesten å innstille alle forestillinger dagen etter åpningen for ikke å konkurrere med kveldsprogrammet av Sofie Reimers og Constance Bruun på Tivoli (førstnevnte riktignok medlem i festens damekomité), karikerte forestillingene nettopp programmer på Tivoli og andre av byens scener, og offentlige fester i forbindelse med større arrangementer satt i scene langs byens promenadegate: ”Aabningshøjtidelighederne” 10. juni begynte med et opptog ”nedover Karl Johansgate, Kongens gate, forbi Theateret op i Kirkegaden og tilbage gjennom Karl Johans Gade”. Etter at prosesjonen igjen entret festområdet i Slottsparken, ønsket Borgherren velkommen, hvorpå han avslørte sin ”Stamfaders Monument”.<sup>93</sup> Kunstneres festmarsj var komponert av Agathe Backer Grøndahl. Organisasjonskomiteens medlemmer, andre kunstnerne, venner og diverse kristianiabeboere opptrådte i roller som dansere, trapes- og pantomimekunstnere. Jens Wang hadde et nummer med tre løver; to romerske, Remus og Romulus, og én norsk løve som lød navnet Andersen.<sup>94</sup> Et ”Dame-Wienerkapel” på seks kvinnelige studenter i herreklær og ”meget moderne” kortklippede frisyre opptrådte med sangnummer. På Circus ble det satt opp en ”Stor plastisk-eqveristisk Virkelighedsbillede fra de store spanske Tyrefægtninger” under tittelen ”Blodbadet i Granada” eller ”Hvem seirer”.<sup>95</sup> I tillegg var det flere opptredener der kunstnerne tegnet, malte eller modellerte på scenen, annonsert som karikaturtegnere ”Konsertbilledhuggere” og ”Konsertmalere”. Konsertbilledhuggerne utførte på åpningsfesten byster av ”to bekjente Personer” utført i løpet av to-tre minutter. En ”Hurtigtegner” skulle også opptre.<sup>96</sup> Avisene meldte om opp mot 4000 besøkende i parken åpningshelgen.<sup>97</sup>

Hvordan kunsterfestens temporære museum var bygget, arrangert og hva det inneholdt, er uklart. Referansen til de permanente museene – Skulpturmuseet med Nasjonalgalleriets bildesamling og Kunstindustrimuseet der Kunstforeningen holdt hus – og som kunsterfesten helt fysisk i byrommet hevet seg over, fremstår uansett som et tydelig pek.<sup>98</sup> Kunstnerfesten som fysisk arrangement og offentlig debatt spiller opp samme institusjonskritikk som var ventilert i Herman Major Schirmers protestskrift til støtte for Kunstnerforeningen og hudflettende kritikk av Nationalgalleriets styrelse i Dag-

93 *Dagbladet*, 9. juni, 1887, 2.

94 *Dagbladet*, 13. juni, 1887, 2.

95 *Dagbladet*, 3. juli, 1887, 3.

96 *Dagbladet*, 6. juni, 1887, 1.

97 *Dagbladet*, 13. juni, 1887, 2.

98 Fra 1883 hadde Kunstforeningen kontor i andre etasje i samme bygning som Kunstindustrimuseet på hjørnet, tegnet av arkitekt Wilhelm von Hanno og oppført i 1882.

bladet i 1880. Her beskyldte han institusjonen for å ha forsømt sin oppgave for ”Fremme av vor Kulturudvikling,” men slumret hen og sølt bort penger, ”medens hele den friske Strøm af kunstnerisk begavelse og Produktion gaar hus forbi eller skyller op om Nationalgalleriets Porte uden at slippe ind”.<sup>99</sup> Institusjonen (vel og merke ikke malerisamlingen i Skulpturmuseet som i 1880 var under oppføring) opptrer i Schirmers metaforikk som en kulisse langs gateløpet, som bakenfor masken opererer som noe annet enn det den gir seg ut for.

I kunstnerfestens ”skrøbelige” gestalt illustrerte og plasserte det flyktige seg selv som kunstfilosofisk stridstema, ute i byens virkelige og opplevde rom. Friluftsmaleren, æret i karikaturen hurtigmaleren, demonstrerer i gjøgleriet den moderne kunstneren som en mester i øyeblikkets oppmerksomhet. Dagbladets beskrivelse av hovedbygningen dekket med gobeliner (det er uklart om det dreier seg om eksteriør eller interiør bekledning) henstiller også tanken til parisiske salonger, som ikke minst var kjent for sine hyppige arrangementer og var forbildet for Kristianias Høstutstilling som også Thaulow tok initiativ til i 1882. Den unge Munch forteller fra høstutstillingen i 1883 – av Jens Thiis ble betegnet som ”det egentlige moderne gjennombrudd” – at kafélokalet ble smykket ut med ekte og malte gobeliner.<sup>100</sup> Det satiriske var også et kjent innslag på høstutstillingene. Fra samme utstilling forteller Munch at en kakkelovn ble dekorert med ”karikaturer dels af malerierne dels av kunstnerne.”<sup>101</sup> (Munch erindrer videre at han husker det meste fra denne tidlige høstutstillingen, festene og Thaulows tale til de unge malerne ”i en impressionistisk uklarhet”.) I den karnevaleske forestillingen av ”skrøbelige” arkitektoniske provisorier, figurerte sivilsamfunnets faste institusjoner som karikaturer, et vrengebilde der den virkelige permanente byen, eksempelvis av museet – de streikende kunstnernes hovedfiende – var det egentlige maskespillet: ”Potemkins ’byer’.”

### Observatorier, Nisseberget/Abelhaugen (1883, -85, -97)

En særlig prominent utsikt på 1883-utstillingen var den som var å finne på Nissebergets øverste punkt nær Universitetet, der også et lite observatorium var oppført. Observatoriet til huset en kikkert på utlån fra Universitetets observatorium på Solli, tegnet av Grosch (1831–34). Arkitekten har ikke latt seg

99 Herman Major Schirmer, ”Nationalgalleriet,” *Dagbladet*, 10. desember, 1880.

100 Erik Mørstad, *Edvard Munch: Formative år 1874–1892. Norske og Franske impulser*, 100.

101 Mørstad antyder at det blant disse kan ha vært tegninger med tittelen ”Karl Johan Typer,” karikaturer av blant andre Christian Krogh og Gerhard Munthe som flanerer på fortauet. *Ibid.*

spore og eneste beskrivelse som er funnet, er sparsomt detaljert illustrasjon i Udstillings Tidens første nummer. Den lille illustrasjonen viser observatoriet som en liten sirkulær plankebygning i en etasjes høyde. Etter anmodning av Professor Carl Fearnley (1818–1890), bestyrer av Universitetets Observatorium, og med begrunnelse i kikkertpaviljongens høye besøkstall under Industriutstillingen, ble paviljongen på Nisseberget i Slottsparken stående med det optiske instrumentet fra Universitetets observatorium på Solli på forlenget

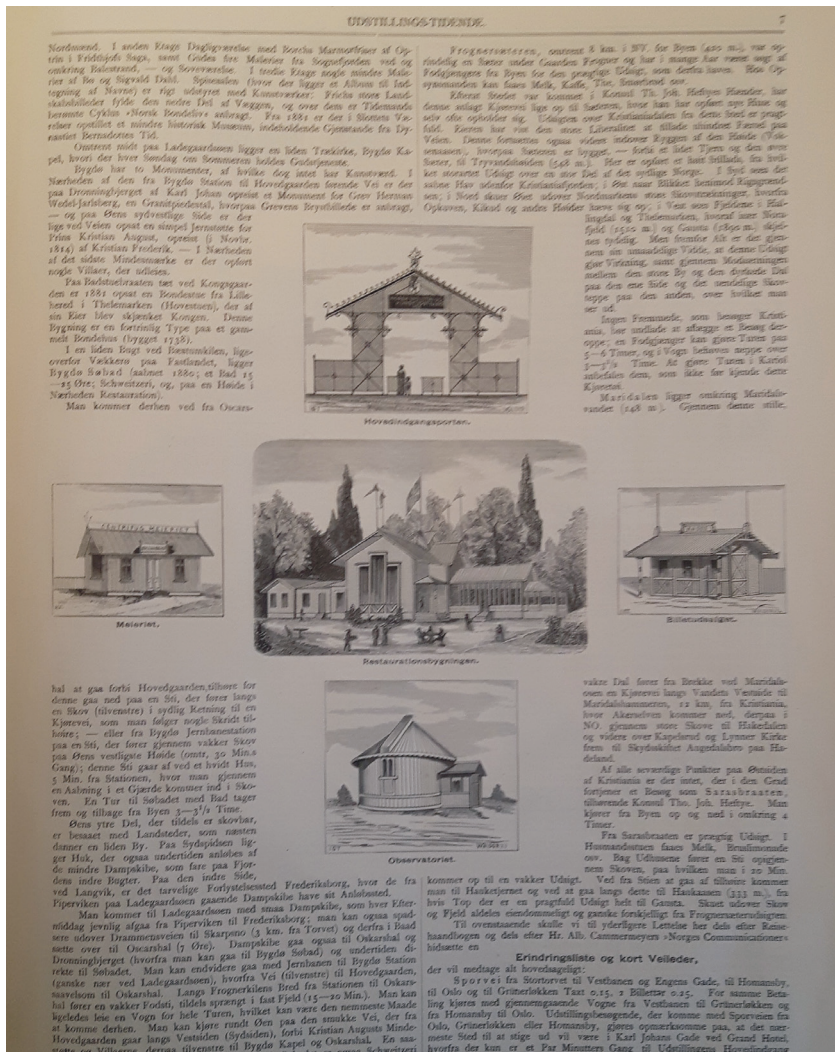


Fig. 2.26. Kikkerpaviljongen sammen med Lundhs meieribygning i Slottsparken og inngangsporten i Christan IV's gate, restauranten og billettutsalget i *Udstillings Tidende*, 16. juni, 1863, 7.



utlån. Forespørselen kom like etter utstillingens avslutning. I brev datert 30. oktober 1883 henvendte hoffsjefen seg til Det Kongelige Norske Regjeringens Finants- og Told-Departement og var samstemt med Fearnley i ideen om ”at den i Slotsparken opførte Pavillon, hvor i en Universitetets Observatorium tilhørende Kikkert har været udstillet, bliver staaende Vinteren over.”<sup>102 103</sup> Dette første observatoriet, der instrumentmaker Christian Holberg Gran Olsen (1835–1921) hadde laget kikkertens stativ og mekaniske innretninger, sto derfor fremdeles til disposisjon for publikums bruk og med hans veiledning, frem til utstillingsområdet ble ryddet.

Observatoriets popularitet satte Olsen på ideen om å bygge en ny kikkert. Denne ble plassert i en ny paviljong, også den i Slotsparken, men på andre siden av Karl Johansgate på Abelhaugen ovenfor Drammensveien. Også denne var beregnet på et allment publikum. Tross sin beskjedne plankeverkygning, var paviljongen og instrumentet den huset, finansiert og bygget med midler stilt av kristianiaborgere et betydelig vitenskapelig og økonomisk løft.

Kikkertens fundament og kikkertrøret var laget av ”Hr. Mohn, Kristiania Maskinverksted,” paviljongen oppført med tilskudd av ”Apotheker Maschman” (antagelig Bernt Anton Maschmann (1835–1901), innehaver av Elefantapoteket i Stortorvet 12) og Landbruksingeniør Arntz Olsen.<sup>104</sup> I sin helhet, skrev Aftenposten, representerte ”Kikkerten med Tilbehør – iberegnet Pavillionen – [...] i færdig Stand en Kapitalværdi af indtil 30.000 kroner.”<sup>105</sup> Om tilskuddene også innebefattet kikkertlinsenes objektiver, er uklart. Olsen selv har mest sannsynlig ikke bekostet disse; han arbeidet allerede under trusselen av økonomisk ruin etter oppfinnelsen og produksjonen av fire telegrafapparater, utarbeidet etter rentefritt lån på 20.000 kroner stilt av Stortinget i 1871.<sup>106</sup> Den betydelige investeringen virket uansett ikke inn på billettprisen. Mekanikus Olsens kikkertpaviljong åpnet for publikum i mars/april 1885 til en entré på 50 øre.<sup>107</sup>

102 Korrespondanse til Slotsforvalter Hjalmar Welhaven, *Da - Korrespondanse: Slotsforvalter O. C. F. Hagemann (til 1882) og Slotsforvalter Hjalmar Welhaven*, Slotsforvaltningen, Riksarkivet.

103 Tidspunktet for nedmonteringen er noe uklart. Så sent som 7. november 1884 noterer Hofsiefen at det gis ”Tilladelse til at lade Kikkertpaviljongen blive staaende indtil videre.” *C – Journaler og Overgripende registre 1871–1902*, Slotsforvaltningen, Riksarkivet.

104 ”Observatoriet i Slotsparken,” *Dagbladet*, 10. mars, 1885, 1–2.

105 ”Den astronomiske Kikkert i Slotsparken,” *Aftenposten*, 29. april, 1885, 2.

106 Stortingsinnstilling no. 141, dok. No. 41, 1886. Lånet ble ettergitt Olsen av Stortinget i 1887. Stortingsproposisjon no. 17, 5. februar 1887.

107 Kikkerten inngår i Tenknisk Museums samlinger og ble stilt ut i forbindelse med utstillingen ”Olsens kikkert, ”Folkeobservatoriet,” på Teknisk Museum 27. august – 25. september 2016. Utstillingen ble arrangert som del av forskningsprosjektet ”Tingenes Metode,” et samarbeide mellom Oslo Museum, Kulturhistorisk museum og Norsk Teknisk Museum. Se [http://www.tingenesmetode.no/images/PDF/Sknad\\_Tingenes-metode\\_final-HT.pdf](http://www.tingenesmetode.no/images/PDF/Sknad_Tingenes-metode_final-HT.pdf) (2.11.2017).

Tidspunktet for tilbakeflyttingen av Universitetets kikkert til Solli er uklart, det samme gjelder demonteringen av kikkertpaviljongen på Nisseberget og nøyaktige beskrivelser av den nye kikkertpaviljongen på Abelhaugen. Dersom materialer eller deler av den første paviljongen ble gjenbrukt på Abelhaugen (sannsynlig i løpet av nyåret 1885), inngikk de i så fall som fragmenter i en ny og større bygning. Olsens nye kikkert hadde et objektiv på 14" (380 millimeter) i diameter mot objektivet i kikkerten på Kristiania



Fig. 2.27. Kikkerpaviljongen på Abelhaugen. Foto: Caroline Coldiz, 1897. Oslo Museum.

Observatorium på 7" (190 millimeter). Dagbladet oppgir høyden på Olsens nye paviljong fra gulv til takspiss til 28 fot (om lag 8,5 meter).<sup>108</sup> Om man sammenstiller fotografier av den nye paviljongen med illustrasjonene av den første fra åpningsnummeret i *Udstillings Tidende*, hadde den nye paviljongen vegger i om lag dobbel høyde. Om materialene eller elementer (eksempelvis inngangspartier) fra 1883-paviljongen ble brukt i den nye paviljongen på Abelhaugen er ikke usannsynlig. Så sent som november 1884 henvendte professor Fearnley seg igjen til Finansdepartementet med anmodning om "at den Observatoriet tilhørende Kikkertpavillion der er opført i Slotsparken, in-

108 "Observatoriet i Slotsparken," *Dagbladet*, 10. mars 1885, 1–2.

dtil videre bliver staaende”.<sup>109</sup> På den tiden var Olsen godt i gang med å slipe linsene til den nye kikkerten, noe som må ha vært kjent for Fearnley. Det er grunn til å anta at han har hatt plasseringen av den nye kikkerten i tankene da han ba om å avvente nedrivingen av paviljongen fra 1883.

Astronomiske observatorier var inntil 1880- og 90-årene, med få unntak, forbeholdt forskere. Bygget som et publikums-observatorium med forelegg i Industriutstillingens temporære kikkertpaviljong, var folkeobservatoriet i så måte en sensasjon.<sup>110</sup> I tillegg var instrumentet det huset en teknisk sensasjon, og ble behørig beskrevet i hovedstadsavisene. Med sin objektivåpning på 380 millimeter var mekanikus Olsens kikkert den største i Norge, og større enn kikkerobjektivene i Lund, Paris og Greenwich med objektiver på hhv. 240, 300 og 325 millimeter.<sup>111</sup> Selv om det på samme tid som Olsen bygget sin kikkert hadde lykkes instrumentmakere i Mount Hamilton, California, Wien, Washington og Newcastle upon Tyne å frembringe kikkerter med objektiver på opp mot 30”, var Olsens kikkertobjektiv altså fremdeles en av de største stjernekkertene i Europa. Instrumentet var i sin helhet 22 fot langt (6,7 meter), og de ferdigslepnede glassene hadde en verdi av opp mot 17.000 kroner. Den tekniske konstruksjonen, bruken og bildefrembringelsen ble i detalj beskrevet for publikum i hovedstadsavisene:

Det er en saakaldet Refraktor [...] hvorved de betragtede Billeder af Gjenstandene frembringes ved Lysstraalernes Brydning gjennem Glaslinsler, til Forskjel fra Refraktorerne eller Speilteleskoperne, hvor Billederne frembringes ved Reflexion fra et Hulspeil. Kikkerten [...]

109 Brev til Hofsjeff Welhaven undertegnet sjef for Finansdepartementet signert Haugland, 23. oktober 1884. *Da - Korrespondanse: Slottsforvalter O.C. F. Hagemann (til 1882) og Slottsforvalter Hjalmar Welhaven*, Slottsforvaltningens arkiv, Riksarkivet.

110 I følge forskningsprosjektet “Tingenes Metode” var Folkeobservatoriet i Slottsparken verdens første. <https://www.tekniskmuseum.no/nyheter-fra-samlingene/1280-hor-historien-om-olsens-kikkert> 1.11.2017. Også Maria Theresa Shorts såkalte “Popular Observatory” fra 1835 i Edinburgh, forløperen til sosiolog og byplanlegger Patric Geddes’ “Outlook Tower,” var åpent for et allment publikum. Thomas Short 1776 bygget et observatorium åpent for universitetsstudenter i det såkalte “Gothic House” på Calton Hill i Edinburgh. Maria Short arvet kikkerten etter sin far og åpnet sitt observatorium på toppen av en tre- og steinbygning rett ved Gothic House. I tillegg til stjernekkerten, var mikroskoper og andre vitenskapelige instrumenter del av utstillingen i observatoriet. Delvis miskjent som kommersielt og lite vitenskapelig, ble Shorts observatorium revet etter ordre av Lord Provost i 1851. Samtidig åpnet Maria Short en utstilling av et camera obscura på toppen av en boligblokk, kalt Short’s Observatory eller Museum of Science and Art. [http://camera-obscura.co.uk/camera\\_obscura/camera\\_history\\_attraction.asp](http://camera-obscura.co.uk/camera_obscura/camera_history_attraction.asp) (6.11.2017). Shorts tårn ble kjøpt på auksjon av Geddes i 1892. Se Alessandra Ponte, “Thinking Machines: From the Outlook Tower to the City of the World,” *Lotus International* 35 (1982): 46–51 og Anthony Vidler, “The Space of History: Modern Museums from Patrick Geddes to Le Corbusier,” i *The architecture of the museum. Symbolic structures, urban contexts*, red. Michaela Giebelhausen (Manchester: Manchester University Press, 2003), 160–82.

111 “Den astronomiske Kikkert i Slotsparcken,” *Aftenposten*, 29. april, 1885, 2.

er indrettet med saakaldt parallaktisk Montering, d.v.s. den kan dreies om to Axer, der er stillet i ret Vinkel med hinanden, og hvoraf den ene er parallel med Verdensaxen, saaledes at instrumentet, naar det dreies om denne Axe, kan følge en i dets Synsfelt indstillet Stjerne.<sup>112</sup>

Kikkerten beveget seg med samme hastighet som jordrotasjonen ved hjelp av et urverk som ble montert på instrumentet. I tillegg skal det ha blitt installert et spektroskop på kikkerten, ”hvored der ogsaa bliver Anledning til at iagttage Himmellegemernes fysiske og kemiske Beskaffenhed”.<sup>113</sup>

Foruten det astronomiske instrumentet, som bare var i bruk på klare kvelder, kunne publikum finne flere utstilte attraksjoner i paviljongen: På veggene hang malerier, omtalt som panoramaer, malt av Knut Bergslien spesielt for kikkertpaviljongen.<sup>114</sup> Disse var opplyst når instrumentene ikke var i bruk, og ble slukket på klarværskvelder. I følge Dagbladet var panoramaene malt etter fotografier og modeller ”af Maanelandskaber, Vesuvs Krater og Omgivelser (for at illustrere Dannelsen af Maanens Ringbjerger), Stjernetaa-ger, Solruptioner, Donatis Komet m.m.”

Foruten å være vakre, påpekte Aftenposten malerienes nøyaktighet og pålitelighet, og henstilte Olsen om å la belysningen av panoramaene stå på, også når kikkerten var i bruk. ”Som bekjent kan jo kun En ad Gangen se i kikkerten, og for de mange der maa vente paa sin Tur til at faa se i kikkerten, vil det være behageligt i Ventetiden at kunne studere Maanebillederne.”<sup>115</sup>

Med sitt teknisk avanserte instrument, og til tross for sin mindre hensiktsmessige plassering utsatt for røyk og forbrenningsos fra byen og stadig mer utbygget belysning i sentrumsgatene, var eksisterte folkeobservatoriet parallelt med observatoriet på Solli.<sup>116</sup> I en artikkel i Dagbladet november 1885 med tittelen ”Nye og forandelige Stjerner,” fortelles det at den nyeste astronomiske oppdagelsen, en stjerne i Andromedatåken, som ”ikke alene vakte Astronomernes Opmærksomhed, men ogsaa sat det nysgjerrige og videlystne Publikum i en vis Bevægelse” observert i Ungarn 23. august av Baronesse v. Podmaniczky på Konkolys observatorium i O’Gyalla, også var blitt observert av Olsen ”i hans store Kikkert i Slotsparken” tre dager sene-

112 Ibid.

113 Ibid.

114 Ibid.

115 Ibid.

116 Universitetets astronomiske observatorium var plassert i en større park på løkken Solli, der luften var klar og med god avstand fra byens lys. Elisabeth Seip, *Brødre og søstre i arkitekturen: Ingeniøroffiserer og sivilarkitekter i Norge Rundt 1800* (PhD-avhandling, Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2008), 276. Rundt århundreskiftet ble Solli gradvis bygget ut. I 1885 lå observatoriet på Solli fremdeles relativt usjenert til.

re.<sup>117</sup>

Kikkerten, paviljongen og de utstilte panoramaene i Slottsparken åpenbarte altså ikke bare himmelhvelvingens legemer for Kristianiabefolkningen. Aparaturet stilte også ut nasjonens tekniske industrielle fremskritt på en internasjonal scene, sted- og tidfestet gjennom observasjonenes opp-tegninger og bekjentgjøringer i faglige fora og offentlige mangfoldiggjorte publikasjoner: Det bør fremheves, berømmet Aftenposten mekanikus Olsen, ”at Nationen isandhed har Ære af saadanne ihærdige og talentfulde Mænd, der er istand til at realisere ideer og levere saa fuldendte Arbeider, at Udlandets opmærksomhed herved henledes paa vor Dygtighed og vore industrielle Fremskridt, saaat vor lille Nation paa en berømmelig Maade bliver bekjendt for den civiliserede Verden.”<sup>118</sup>

Tross sine små og beskjedne virkemidler sammenlignet med de stor-slåtte panorama-, diorama-, og cosmorama-bygningene kjent eksempelvis fra London, Berlin og Paris fra begynnelsen av 1800-tallet, representerte kikkertpaviljongen på Abelhaugen en spektakulær opplevelse; ikke via illusjoner og visuelle dramatiske virkemidler, men som teknisk nyvinning, utstilt på en liten høyde midt i byen. Det kan kanskje ikke sammenstilles med Patrick Geddes out-look tower, som et sted fra hvor befolkningen kunne projisere nye forståelser av byen som struktur og virkelighet, men lot like fullt en besøkende studere de legemene projisert opp i paviljongens kikkert, med en medborgers tekniske spissfindige kompetanse. Slik ble også nye forestillinger om hva nasjonen kunne evne og fremvise presentert på en høyde i et sentralt byrom. Kikkertpaviljongen med Bergsliens panoramaer, kan ha vært inspirasjonen da maleren Wilhelm Peters søkte om å oppføre det som i hoffsjefens brevregister er notert som en ”Panoramabygning” i Slottsparken i 1885.<sup>119</sup> Denne ideen må ha vært forut for Peters dioramabygning i Karl Johans gate 41, bygget og åpnet i 1888.

Med forelegg i Industriutstillingens observatorium videreførte kikkertpaviljongen bruken av Slottsparken som et rom der kommersielle, fremskrittbejaende virksomheter og industriell innovasjon ble feiret via det foranderlige og temporære, fremskaffet for og av det allmenne, promenerende publikum, og animert av det sammenhengende parkrommets topografi.

117 S. A. Ramsvig, ”Nye og foranderlige stjerner,” *Dagbladet*, 6. november, 1885, 1–2.

118 ”Den astronomiske Kikkert i Slotsparcken,” *Aftenposten*, 29. april, 1885, 2.

119 Wilhelm Peters, brev til slottsforvalter Hjalmar Welhaven, datert 13. november 1885. Slottsforvaltningens arkiv, C- Journaler og Overgripende registre 1871–1902, Riksarkivet. Denne ble aldri realisert. Peters oppførte en såkalt dioramabygning i Karl Johansgate 41 der han stilte ut malerier med historiske og landskapsmotiver med plastiske forgrunnsfigurer han selv hadde modellert. Peters dioramautstilling gikk i 1895 over til vanlige kunstutstillinger, senere kino. [www.snl.no/Wilhelm\\_Peters](http://www.snl.no/Wilhelm_Peters) (7. 11, 2017).

## UTSIKTER OG VANDRINGER: ARKITEKTUR PUBLISERT

Paviljongene i Slottsparken, Tullinløkka og Studenterlunden var arenaer for utstilling av samtidsarkitektur, og stilte sine umiddelbare omgivelser til skue ved å danne forbindelser via utsikter som kunne oppleves på stedet, eller som en leser kunne forestille seg via beretninger formidlet i pressen. Rammet inn av byens mer varige arkitektur og omkringliggende utstillingsbygg, interiører og fornøylessteder, gir utstillingsarkitekturen og arkitekturen den stilte ut et blick inn i samtidens tenkning om arkitekturens formidling av tradisjon og den nye samfunnsordenens gestalt som ornamentale, tektoniske og romlige forestillinger. Innenfor paviljongene tematiserte paviljongutstillingene byen selv i form av minner og objekter. De stilte ut arkitektur i byen, i byrommet og i aviser og tidsskrifter. I byen og i pressen, var de podet inn i et område som var nasjonalt, politisk og kulturelt programmert. De ulike utstillingsteknikkene reflekterte mange av arkitekturens mest sentrale fasetter: Samtidsarkitektur, nasjonalt kulturminnevern og restaureringsarbeider og interiører. Ved å etablere utsiktspunkter og forbindelser mellom uløste og uferdige kvarterer i byens gamle randsoner, iscenesatte de arkitektur som en eksperimentell virksomhet, og sine stedlige omgivelser som forbigående helheter.

Inne på universitetet, og altså utenfor Industri- og kunstutstillingens område ble en utstilling av eldre norsk arkitektur besørgt av Kunstnerforeningen. Adolf Schirmers bror, Heinrich Ernst Schirmer sto bak utstillingen. Mens samtidens kunst- og arkitekturproduksjon på utstilling i Slottsparken, var Kunstnerforeningen også ansvarlig for utstillingen "Eldre Norsk Byggekunst," i Universitetetsanlegget, organisert ved formann Herman Major

Schirmer.<sup>120</sup> Montert i eget lokale og med en åpning for særlig innbudte gjester, ble omtalt som noe eksklusiv. Bergens Tidens kritiker beskrev den som ”saare upopulær” sammenlignet med arkitekturutstillingen i kunstutstillingspaviljongen, med “ baade nyt og gammelt”. Detaljtegningene kunne sikkert interessere fagmenn, men for et allment publikum ville ”nogle store Gjengivelser av vore nyere, betydelige Bygverker” fenge mer. Utstillingen burde altså vært ”en Samling af samme Slags som den på Kunstutstillingen, men blot en 20 Gange større”.<sup>121</sup> Bente Aas Solbakken ser den som ”et tidlig utslag av H. M. Schirmers livslange formidlingsprosjekt på tegneskolen som igjen skulle nøre oppunder en nasjonal stil”.<sup>122</sup> Utstillingen viderefører hans oppfordring fra 1880 om å søke kunnskap i den ”Linie, der gaar gjennom Udviklingen i vor nationale Bygningskunst” i fortidens tre- og stenarbeider, monumenter og bruksarkitektur. Samtidens arkitekturproduksjon og bygningsindustri kunne her finne sitt grunnlag: ”Paa denne Maade koncentrerer Virksomheden i vor Bygningskunst; Virkemidlene udvides og billiggjøres, fordi de blive vedholdende benyttede og reise herved inden sin Sphære en permanent Industri.”<sup>123</sup>

Til åpningen av Industri- og kunstutstillingen i 1883 trykket Utstillings Tidene en utstillingsguide som startet med et tekstutdrag som beskriver Kristiania med omegn for en tilreisende, hentet fra bestyrer av Etnografisk

120 Katalogen oppgir hele 555 numre. Som undertittelen ”Tegninger og andre Gjengivelser, samlede og udstillede efter Foranstaltning Kristiania Kunstnerforening” antyder, besto den av publikasjoner og tegningsmateriale. Med portalen til Aardals Kirke i Sogn på forsiden, starter katalogen med en litteraturliste fulgt av tre seksjoner, de to første innledet med essays. Den første seksjonen er tegninger og bibliografiske lister over studier av stavkirker over 105 numre, innledet med Lorentz Dietrichsons essay ”Vore Stavekirker.” Essayet er et forarbeide til Dietrichsons *De norske stavkirker. Studier over deres system, oprindelse og historiske utvikling. Et bidrag til Norges middelalderiske bygningskunsts historie* (Kristiania og Kjøbenhavn: Alb. Cammermeyers forlag, 1892) og boken om norsk treskjærerkunst i samarbeide med arkitekt Holm Hansen Munthe i etterkant av Keiser Wilhelms besøk til Norge og utstillingene i Universitetshagen i 1890: *Die Holzbaukunst Norwegens in Vergangenheit und Gegenwart* (Berlin: Schuster, 1893). Seksjon to, ”Stenkirker og andre offentlige Stenbygninger fra Middelalderen,” innledet av Nicolay Nicolaysen, hadde 277 nummere. Den siste seksjonen ”Privatbygninger” har 127 numre av oppmålingstegninger ordnet geografisk. Denne er uten introduksjon, men reflekterer Herman Major Schirmers interesse for vernakulær bygningskunst; hans hovedanliggende i den videre diskusjonen om norsk arkitekturundervisning. Kristiania Kunsterforening, *Aldre norsk Bygningskunst. Tegninger og andre Gjengivelser samlede og udstillede efter Foranstaltning af Kristiania Kunstnerforening*. Katalog (Kristiania: Centraltrykkeriet, 1883).

121 ”Fra Industriutstillingen i Kristiania 1883,” *Bergens Tidende*, 21. juli, 1883.

122 Bente Aas Solbakken, *Konstruert kontinuitet*. I følge Solbakken er det heller ikke opptegnelser eller annen dokumentasjon å finne etter denne utstillingen i Kunstnerforeningens arkiver.

123 Herman Major Schirmer, ”Hvad er national Stil i vor Bygningskunst og hvorledes fremkommer den?,” *Den norske Ingeniør og Arkitekt-Forenings Organ* 2, no. 19 (1880), gjengitt i Lending og Hvattum, *Vor tids Fordringer*, 291–299.

Museum, professor Yngvar Nielsens *Reisehaandbog over Norge* fra 1879.<sup>124</sup> Her plasseres hovedstadens nye bygninger og kvartaler. Utgangspunktet et origo på det for de fleste mest utilgjengelige punkt – Slottbygningens tak – fra hvor han kunne meddele leseren å finne ”den mest praktfulle utsikt.”<sup>125</sup> Området og bygningene nedenfor er beskrevet omtrent såpass detaljert som sikten fra Slottsbygningens tak tillater, og i en topografisk, panoramisk orden som overstyrer den ellers tilnærmede kronologiske bygningshistorien, oppgitt med dato og arkitekt der det har falt forfatteren naturlig: Akershus, Slottsbygningen (1848) (særlig beskrevet ved sine interiører), Slottsplassen med Brunjulf Bergsliens rytterstatue (1875), Universitetet (1851), plassen utenfor St. Olavs gate 2 med bysten av Halfdan Kjerulf, Studentersamfundets bygning (1861), osv. Skulpturmuseet verken beskrives, tituleres eller dateres, men den plasseres: ”I Universitetsgaden, bag Universitetet, have Skulpturmuseet og Nationalgalleriet sit Lokale.” Skulpturmuseets samling nevnes som den største i Norden av sitt slag. Videre fortsetter guiden oppover Universitetsgaten og kvartalsvis fra Nielsens olympiske utsyn med Kunstnerforeningen og Kunstindustrimuseet (1877) på hjørnet av Universitetsgaten og Pilestredet. Kunstindustrimuseets samling av kunstnerisk utviklet industri og husflid, avstøpninger, sjeldne ”fremmede og norske saker,” var i følge Nilsen et supplement til Universitetets samling av nordiske Oldsaker og etnografisk samling. Også Industriforeningens bygning med utstillingslokale i Rosenkrantzgate 7 nevnes, før Nielsen panorerer sikten fra Slottsparken for leseren over Karl Johans gate, ”den saakaldte Studenterlund,” Stortingsplassen og den ”store og smukt beplantede Eidsvolds Plads,” adskilt av Wergelandsstatuen (17. mai 1881) og begrenset ”i Øst af Storthingsbygningen, der tiltrods for sine Masser ikke gjør noget tiltalende Indtryk”.<sup>126</sup> Deretter følger en forflytting til severdighetene på Bygdøy der guiden til hovedstaden avsluttes, uten videre nedstiging til det historiske senteret i Kvadraturen. Den er dermed begrenset til byens nyeste kvartaler og bebyggelse omkring det sammenhengende offentlige parkrommet, som også var utstillingens absolutte anliggende. 1883-prosjektet var ikke bare en anledning til å fylle ut og restaurere tapte forsøk på å fylle ut Tullinløkkas kvartalstruktur og program. Ideen inngikk blant urealiserte tanker om en arkitektur som forbant og bearbeidet rom over terrenget fra Slottsparken til byen.

Også Teknisk Ugeblad anbefalte sine lesere å hengi seg til vand-

124 Redaktøren for *Udstillings Tidende* begrunner gjengivelsen av Nielsens fremstilling av Christiania: ”Formentlig vil neppe nogen paa en heldigere Maade have løst den Opgave at medtage det virkelig bemærkningsverdige og give det en mer let, behagelig og populær Fremstilling.” *Udstillings Tidende*, 16. juni, 1883, 4.

125 Yngvar Nielsen, *Reisehaandbog over Norge* (Christiania, 1879), utdrag, *Ibid.*, 2.

126 *Ibid.*



ringen.<sup>127</sup> Det heldigste med utstillingen, var dens disponering i terrenget. Høydedraget ”ret i vest for ustillingsbygningens tomt,” hevet seg 10 meter over på en høyde med det av ”frodige trær og friske plæner bevoxed parti av slotsparken”. Denne inngjerde delen av parken ”indeholde, hvad der skal til for at rekreere sjæl og legeme, så man med gode kræfter kan gå til det ikke ganske lette arbeide som hovedudstillingens studium fordrer.”<sup>128</sup> Ikke kunne man bare fra høyden kontemplere over utstillingens innhold, men også skaffe seg overblikket over utstillingen i sammenheng med byen rundt: ”Ustillingens omgivelser er så gunstig man kunne ønske seg. Den ligger på to sider omgivet af kunstens og videnskabens viede templer og bestryges på de to andre af det daglige livs færdselsstrøm.”<sup>129</sup> I en forhåndsomtale i *Morgenbladet* der en journalist har fått beskuet anlegget under oppføring, finner på samme måte bestigningen opp høydedraget som avklarende i forhold til utstillingen nedenfor. De tomme lokalene hadde ”et trist Udseende og Dekorationerne i Midtpartiet ser næsten ud som en Parodi”. Da de kort tid etter var i ferd med å fylles av utstillere og gjenstander fremsto den heller som en “embarrass de richesse” ”ved det uhyre Antal anmeldte Gjenstande”.<sup>130</sup>

Overblikket fra parken ga et annet utsyn, og innsyn i arkitektens tanke om utstillingens sammenheng med sine omgivelser, som en serie av bygninger, fant *Morgenbladets* journalist.

127 1883-utstillingen føyer seg inn i en tendens der underholdning ble et mål i seg selv for å øke publikumsoppslutningen. I en diskusjon av i hvilken grad industriutstillingene representerte et kulturelt hegemoni som søkte kunnskap ovenfra og ned på et passivt mottagende publikum, spør Brenna om publikums bruk og opplevelse av utstillingene brøt med arrangørenes intensjoner. Dette kom fram som en konflikt mellom ønsket om å gjøre utstillingene til et sted for opplysning og nytte på den ene siden, og på den annen, et rom for forlystelse gjennom ”stadig mer forførende fakter fra utstillingsarkitekter, kommersielle selskaper og arrangører». Brita Brenna, “Verdensutstillingenes eventyrlige fortellinger,” *Dugnad*, no. 1 (1995): 22. For denne og de to andre nasjonale industriutstillingene i Norge som kulturelle hegemonier, se Fjeldstad, “*Nu skal Slaget atter stande: Som paa Hafursfjordens Vande...*”, 109-13.

128 Den 27. juli, halvannen måned etter åpningen, trykket *Teknisk Ugeblad* rapporten ”Til ustillingsbesøgende.” Denne gangen reiser Polyteknisk forening og Den Norske Ingeniør og Arkitektforening felles front mot Industriforeningen. De bemerker at deres blad ikke var invitert til åpningen av utstillingen, som de populære illustrerte magasinene, og tar utstillingsarrangørenes mangel på interesse overfor fagbladet og manglende vilje til å imøtekomme deres anbefalinger om en mer utfyllende katalog, som tegn på at de henvendte seg til et mindre faglig orientert publikum enn bladets lesere. Redaktørene av *Teknisk Ugeblad*, sentrale i fagkretsen omkring polyteknisk forening og den nylig oppstartede ingeniør og arkitektforening kom den 27. juli med et mottrekk. Henvendt til de tekniske fagmiljøene inviterte de publikum som var interesserte i mer utdypende studier av industriens nyvinninger enn det de ville finne på Industriutstillingen på Tullinløkka til sitt bibliotek, og trykket en illustrasjon av foreningens bygning på Storthingsplads nummer 7. *Teknisk Ugeblad* 1, no. 15 (27. juli, 1883): 15.

129 *Teknisk Ugeblad* 1, no. 9 (18. juni, 1883): 37.

130 ”Korrespondanse fra den norske Industri- og Kunstutstilling,” *Morgenbladet*, 13. juni, 1883.

Tager man derimod Veien over til Parken op paa Høiden foran den vordende Kunstudstilling og Restaurationerne, da har man Arkitektens Tanke seet i etslags Fugleperspektiv, og herfra tager den hele Serie af Bygninger og deres Omgivelser sig udmærket ud, omkranset som de er af den yndiste natur og monumentale Bygninger.<sup>131</sup>

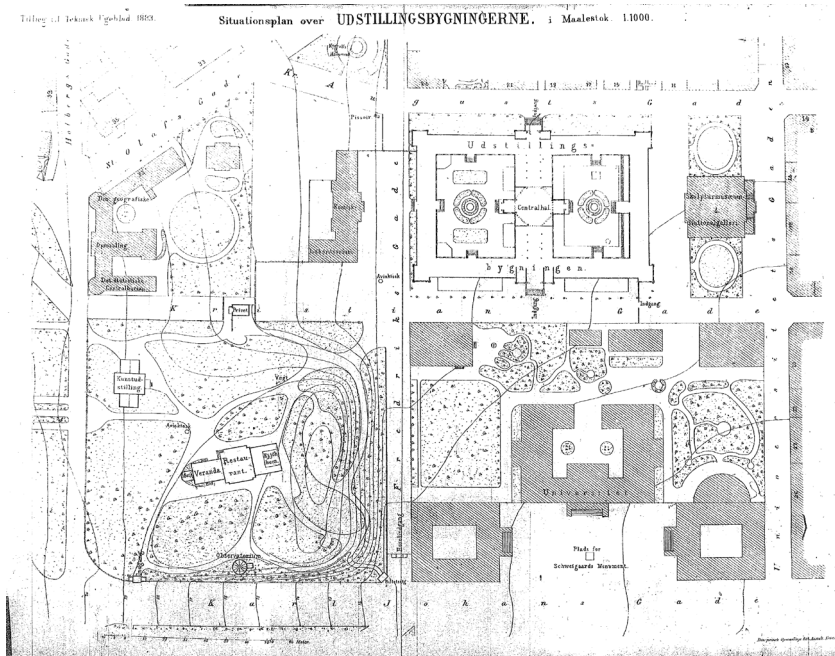


Fig. 2.28. "Situationsplan over Udstillingsbygningerne," *Teknisk Ugeblad* 1, no. 10 (22. juni, 1883).

Beliggenheten flettet anlegget inn i en eksisterende fremvisning av den unge nasjonens produksjonstradisjoner i nærheten. Slik ble utstillingens overordnede idé og virkning direkte knyttet til tomten, dens historikk og topografiske, partikulære forhold.

I en anmeldelse i *Udstillings Tidene* av treskjærerkunst og arkitekturen sett via håndverket, kommer en mulig forordning av utstillingen forstått som en vandring mellom paviljongene og objektene utstilt i dem til syne. Her løses opplevelsen av en kaotisk utstilling, med en beskrevet vandring med utførte arbeider i tre, i alt fra skjeer til bygninger, som en mulig tematisk ledetråd for å ordne og binde sammen den omskiftende utstillingen på tvers av

131 *Morgenbladet*, 10. juni, 1883.

rom, skala, og taksonomier. Omtalen er trykket som føljetong og går som en vandring til fots og assosiasjoner fra paviljongen til kunstutstillingen i Slottsparken. Større og mindre objekter av tre, vikles sammen på tvers av historien, og på tvers av måten objektene var å finne på stedet, og i katalogen.<sup>132</sup> Det står som motsetning til beskrivelsen av arkitekturutstillingen, som går ganske summarisk til verks med oppramsing av utstillere og arkitekturarbeider omtrent på samme måte som katalogen.

Utstillingen på Tullinløkka i 1883 ble møtt med forventning om at oppbudet av ny produksjon skulle danne en pedagogisk presentert nasjonal industrihistorie. Utstillingen fant sted innenfor en program-diskusjon der Eilert Sundts ideer fra midten av århundret om å fremme arbeidet og arbeidets ære gjennom utstillinger fremdeles var høyst virksomme.<sup>133</sup> Teknisk Ugeblad formulerte det slik i sin åpningsomtale: ”overalt erkjendes det at en utstilling giver så vel producent som konsument [...] formidler omsætningen den rigeste og bedste anledning til at erholde det rette kjendskab til produktionen og dens standpunkt, enhver af dem tiltrænger, producenten for med størst fordel at kunne producere, konsumenten eller mellemmanden, for at finde de bedste kilder til forsyning.”<sup>134</sup> Dette kommer særlig fram i Industrimøtet som ble arrangert i Hals’ konsertlokale nær Klingenberg ved Studentertilunden over tre dager fra 21. til 23. august i forbindelse med utstillingen.<sup>135</sup> Sundts undersøkelser av det norske samfunn og arbeidsliv, og idé om å fremme arbeidets ære gjennom utstillinger, sto sentralt.<sup>136</sup> I diskusjonen fremmet Dietrichson ideen om en permanent utstilling, et forslag som nok var inspi-

132 Omtalen, og vandringsen, startet med en beskrivelse av tegningene, med en illustrasjon trykket på magasinetts forside. “Hr. Bergstrøm har i en rig Samling af 20 Blade leveret et særdeles heldigt Bidrag til Rensingen og Lutringen af den norske Træskjærerkunst, hvilken han søger at føre tilbage til den Stilart, vi endnu saa høit beundrer fra Stavkirkerne Portaler og udskaarne Prydelser, og som nu ofte beklageligt nok er tildels fraveget endog i den Grad, at selv Tyskerne paa Wiener-Udstillingen i 1873 kunde for Hr. Bergstrøm udtale Beklagelse over, ’at den norske Træskjærerkunst ikke paa langt nær var saa ren nu som tidligere.’” “Fra Kunstudstillingen,” *Udstillings Tidende*, 28. august 1883, 165.

133 Om Eilert Sundt og norske industriutstillinger, se Erik Rudeng, ”Verdensutstillinger og norske utstillinger,” 31–56. *Teknisk Ugeblads* omtale i forbindelse med åpningen illustrerer dette på typisk vis. Utstillingen sto i en fremskrittstro utviklingshistorie fra de første utstillingene i Kristiania på 1850-tallet og frem mot 1883: 1851, 1854 og 1871, og Drammensutstillingen i 1873 da denne viktige trelastbyen var vertskap for en nasjonal industriutstilling. Hver for seg markerte de, i *Teknisk Ugeblads* gjennomgang, milepæler som oppsummerte nasjonens industrielle utvikling. ”Den norske industri- og kunstutstilling i Kristiania 1883, Åbningen,” *Teknisk Ugeblad* 1, no. 9 (18. juni, 1883): 37.

134 *Ibid.*, 34.

135 Arrangører var (som opplyst i Katalogen) Garver Tønnesen, medlem av utstillingens sentralkomiteé og formann for møtet, Direktør E. Sinding, viseformann, og medlemmene av utstillingskomiteen Professor Lorentz Dietrichson, Fabrikkeier Nord og Vognfabrikant Sørensen. *Katalog over den norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania sommeren 1883*, 6–7.

136 Rudeng, ”Verdensutstillinger og norske utstillinger,” 31–56.

rett av Eilert Sundt.<sup>137</sup> Gjennom samarbeide med ”Forening til Fremme af Kvindelig Haandværksdrift” i Christiania, hadde Sundt arbeidet for en ”varig Udstilling af Husflids-Sager eller et Industri-Museum,” som parallelt med skriftlige beretninger – poetisk betegnet som ”Udstilling i Skrift,” – kunne tjene som steder der tilreisende handelsmenn ”skulde forefinde Prøver af Egnens betydelige Industri, og at Egnens egne Sønner skulde faa se Arbeider og Redskaber fra andre Egne og Lande, som de kunde staa sig paa at tage

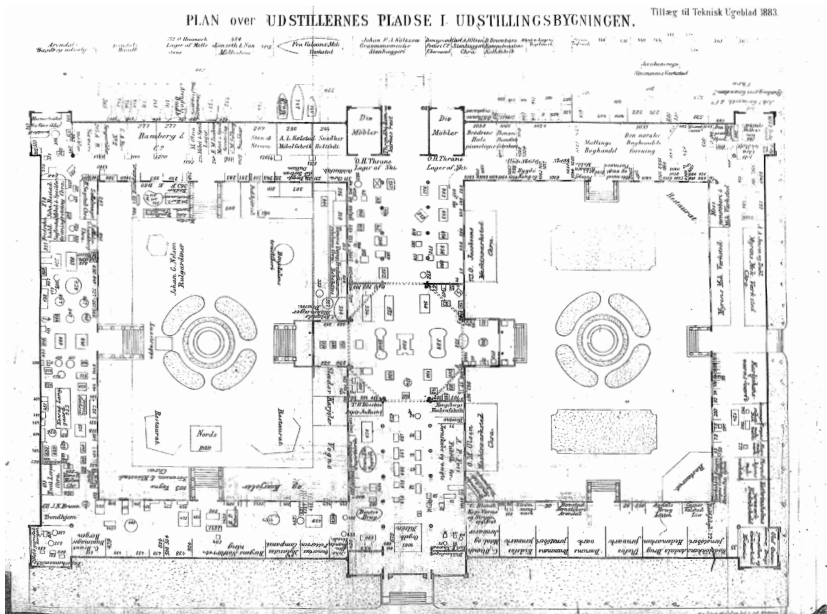


Fig. 2.29. ”Plan over Udstillernes Pladse i Udstillingsbygningen,”  
*Teknisk Ugeblad* 1, no. 10 (22. juni, 1883).

etter”.<sup>138</sup> Også etter landbruksutstillingen i Christiania i 1877 ble ideen om en permanent vareutstilling reist; et typisk utslag for troen på markedsmechanis-

137 Ideen om en permanent vareutstilling ble gjenopptatt i 1887 av den kortlivede Norges Central-industriforening, opprettet av medlemmer fra handelsstanden. Med referanse til Industri- og Haandverkskomiteens bestrebelser i 1883 mente disse at en utstilling med formål å fremme kappstriden mellom produsenter kun ville medføre temporære utstillinger: ”den Virksomhed, som alene kan berettig og sikre en Udstillings Permanents, den maa mæsentlig blive af kommerciel Art.” Foreningens sekretær reiste i mai-juni 1887 til Belgia og berettet detaljert om program og virksomhetene i Brüssels handelsmuseum, Lüttichs Handelsmuseum og Antwerpens Handels-, Industri og Etnografiske Museum for hovedstadsavisenes lesere. Fremstøtet om å realisere et handelsmuseum av samme art i Kristiania nådde ikke fram, og foreningens søknad til Stortinget om støtte til foretaket på 12.000 kroner ble avslått.” *Dagbladet*, 24. juni, 1887, 1.

138 Eilert Sundt, *Om Husfliden i Norge. Til Arbeidets Ære og Arbeidsomhedens Pris*, Andet opplag (Kristiania: J. Chr. Abelsteds Bogtrykkeri, 1867–1868), 315–16.

men som fremme av kunstindustrien.<sup>139</sup> Den gang hadde Kunstindustrimuseet påkalt statens ansvarstagen for å opprette ”faste utsalg” som kunne sette produsentene mer direkte i kontakt med konsumentene, for å sørge for en bedre kvalitet på produktene.

Lorentz Dietrichson holdt ett av tre innlegg på Industrimøtet i august 1883. En utfordring til foredragsholderne var spørsmålet: ”Hvad kan der fra de norske haandværkeres og Industridrivendes Side gjøres for at vække Publikums Interesse for det indenlandske Arbeide?”<sup>140</sup> Dietrichson så det som et kjernepunkt å formidle til publikum sammenhengene mellom det han så som kunstindustriens grunnleggende egenskaper; ”tre Ting, som træedte i Forgrunden og krævedes af ethvert Haandværksarbeide, nemlig Stoffets Soliditet, Endemaalets Hensigtsmæssighed og Formens Skjønhed.” Hans lange foredrag ble trykket i sin helhet i Beretningen fra industriutstillingen og referert i dagspressen, og er en ikke ubetydelig formulering av hans ellers noe begrensede forfatterskap om kunstindustri, dets utvikling og samfunnsbetydning. Dietrichson var ikke opptatt av kunstindustrien og kunsthåndverket som egen kunstform, men som et ledd i å ”vekke kunstinteressen hos folket.”<sup>141</sup> De ”mindre” kunster var en forutsetning og skritt på veien for å forstå den rene ”store og ”virkelige” kunsten.

I tillegg til behovet for et norsk akademi betonte Dietrichson betydningen av utstillinger. Han viste til ”Centralhalle” i Stuttgart (muligens Markthalle av arkitekt Martin Elsaesser fra 1864) som en utstilling som fremmet forholdet og forståelsen mellom håndverker og fabrikant, forhandler og kjøper.<sup>142</sup> ”Meget forskjellig fra hamburgsmæssig Reklame” måtte publikum bli kjent med arbeidet, der varenes utstilling – ikke bare i butikkene, men også i en permanent basar. ”Parisarbeidene kunde være vore Mønstre,” forslo han. Hva han her hadde i tankene blir ikke videre utdypet; den vage innskytelsen kunne omfatte arkader eller de parisiske varehusene. En permanent vareutstilling i Kristiania kunne bedre publikums stilforståelse, fortsatte han, og knyttet tanken til en etablert innvending mot samtidens stileklektisisme: I vareutstillingen skulle en forståelse for arkitektonisk stil vekkes ”vel og merke ikke fra et absurd historisk men fra et fornuftmæssigt Harmoniens Standpunkt.” Varenes innbyrdes sammenheng, og som forbindelsesledd mellom håndverker/produsent og dens funksjon, evaluert, målt og veid, ville bringe på bane en dypere forståelse for stoffets bearbejdelser og form: ”Soliditet var det gode, Hensigtsmæssighed det sande, Formens Overenstemmelse med disse ende-

139 Glambek, *Kunsten, nytten og moralen*, 115.

140 Dietrichsons forelesning ble trykket i sin helhet i beretningen. Foss, *Beretning om Den Norske Industri- og Kunststudstilling* (Christiania Sommeren 1883), 57.

141 Glambek, *Kunsten, nytten og moralen*, 107–8.

142 Foss, *Beretning*, 67–68.

lig Skjønhed; og Foreningen af disse tre Egenskaber var det, som det et ofte haanet, men derfor baade sandt og betegnende, Ord kaldtes Stil.” Interessen og forståelsen for kvalitetene ved det hjemlig produserte håndverket som en permanent vareutstilling ville i neste rekke også ha betydelige samfunnsmessige implikasjoner: ”det stilfulde Haandværk havde en samfundsopdragende Magt, thi det skabte det hyggelige Hjem; og fra det hyggelige Hjem udgik de gode Borgere, fra de gode Borgere igjen det lykkelige Fædreland.”<sup>143</sup>

Dagbladet hadde også sosiale visjoner for en permanent utstilling som kunne ”holde Landets Haandverkere og Industridrivende á jour med Tidens fulkmønneste Form inden den industrielle Verden.”<sup>144</sup> En ”permanent Utstilling forbundet med et Udsalg” ville sørge for at man til enhver tid kunne studere den mest fullkomne fremstillingsmetode. Fremskrittet ville dermed ikke hvile på et tilfeldig oppkomme av genier eller vidunderbarn, ble det fastslått. I tillegg ville en slik utstilling med husflidavdeling gjøre kvinners kyndige arbeide bekjent ut over hjemmet og ”hun vilde finde sin Vares Marked”.

Dagbladet foregrep her kritikken av kunstens oppløsning i de første tiårene av 1900, slik det fikk uttrykk eksempelvis i Bauhaus’ sosiale, politiske program, men også hos Lorentz Dietrichsons arvtager i kunsthistorieprofessoratet ved Universitetet i Oslo, Carl W. Schnitler. Gjennom publiseringer og utstillinger og sitt engasjement i Foreningen Brukskunst arbeidet han for å fremme en kunstforståelse med bredt nedslag, gjennom utstillinger som skulle presentere helhetsvirkninger produsert av arkitekter, designere og produsenter i samarbeid, som motsats til en romantisk dyrking av geniet. Dagbladets innvendig i 1883 innebar likevel en politisk samtidskritikk ved å peke på varemarkedets demokratiserende funksjon. Det skulle bringe til veie en kunnskap om de fremste og beste produksjonsformer på tvers av landegrensar, men også på tvers av klasse og kjønn. Ved å peke på disse sosiale, økonomiske skillelinjenes strukturelle betydninger for dannelsen av og tilfeldige spill med oppkomme av ”vidunderbarn,” føyet denne kritikken seg inn i den liberale avisredaksjonens polemikk mot bestående maktstrukturer i embetsmannsstaten.

143 Ibid., 70.

144 *Dagbladet*, 28. august, 1883, 2.

Sammenstillingen av tradisjon og ny industriproduksjon ville gi grunnlag for fremtidig industriutvikling, ifølge *Teknisk Ugeblad*.<sup>145</sup> Som innledning til den første omtalen av utstillingen – som for øvrig i det videre var planlagt å fulgt opp systematisk gruppe for gruppe – bemerket bladet at mangelen på en ”udtømmende og pålidelig katalog” vanskeliggjorde studiet av så vel detaljer som forståelsen av de enkelte objektenes sammenheng og plass i en helhet.<sup>146</sup> I følge avslutningsomtalen var utstillingen i manglende grad en ”håndværksundervisning”.<sup>147</sup> Dette kom til uttrykk i måtene arbeidernes opphavsmenn var angitt. ”Næsten overalt, hvor der var tale om nogen kunstnerisk eller rig formdannelse var tegningen fra arkitekter eller kunstnere men ikke fra vedkommende håndverker selv.”

Henrik Nissens foredrag ”Om bygninghåndværket” i ”Den Norske Ingeniør- og Arkitektforening” utvikler dette poenget: ”At håndværket og særlig bygninghåndværket for tiden ikke indtager nogen fremragende stilling hos os, er visselig for denne forsamling en sørgelig kjendsgjerning.”<sup>148</sup> Årsaken lå i tre ”intimt forbundne” forhold: Mangelen på opplæring, mangelfullt lovverk som regulerte retten til å utøve som håndverker, og ”det store publikums ringe evne til at skjelne imellem det virkelig gode og slette arbeide.” Som et systematisk studium kom utstillingen på Tullinløkka og i Slottsparken til kort.

Forelesningen og kritikken i *Teknisk Ugeblad* foregrev et sentralt poeng i en senere etterlysning av et opplyst ordskifte om arkitektur. Under tittelen ”Arkitekturkritikk” i første nummer av *Byggekunst*, etterlyste Carl W. Schnitler arkitektenes engasjement i formidlingen av arkitektur overfor et

145 Mangelen på grafiske veiledere til utstillingen utover Schirmers plan, som anga utstillingens orden grovt i bygningens hoveddeler, førte til en typisk, men ramsalt kritikk. *Teknisk Ugeblad* trykket en egen plan i forbindelse med åpningen. *Teknisk Ugeblad* no.11 (29. juni, 1883): tillegg. *Teknisk Ugeblad* trykket derimot opp sin plan som enkeltblad og oppga for sine lesere at den ville være tilgjengelig på utstillingsområdet i hele utstillingsperioden, og i tillegg å få kjøpt i byens avisiosker. Planen var trykket over et helt oppslag, og viste ikke bare de ulike klassenes plassering innenfor hvert bygg/gruppe, men anga hvert enkelt objekt etter nummer i katalogen, med antydning til objektets utstrekning og plassering på gulvet. Også *Aftenposten* trykket på første side av åpningsdagens morgennummer en tegning med en grov oversikt. *Aftenposten*, 16. juni, 1883.

146 ”Der er en eiendommelighet og for de besøgende meget ubekvem omstændighed ved udstillingen nemlig mangelen på officielle oplysninger og brugbar veiledning, hvilket i uforholdsmæssig grad besværliggjør overblikket og end mere det ingående studium af de udstillede gjenstande.” ”Hvis der ikke allerede ved den første anmeldelse var sørget for så detaljerede oplysninger fra hver udstiller, som det var nødvendigt for at få en fyldestgjørende katalog, så bør der vist uopholdelig tilstilles hver af dem et cirkulære, hvori sådanne udledes og katalogen derefter omredigeres; this i den nuværende findes der ikke veiledning. Det er her desto mer påtrængende, som hensynet til pladsen ofte har givet anledning til betydelig adskillelse af udstillerne fra samme gruppe.” *Teknisk Ugeblad* no. 11 (29. juni, 1883): 41.

147 ”Udstillingens afslutning,” *Teknisk Ugeblad* 1, no. 28 (27. oktober, 1883): 109.

148 Henrik Nissen, ”Om bygninghåndværket,” *Teknisk Ugeblad* 1, no. 30 (9. november, 1883): 117.

større publikum som var egnet til å åpne deres øyne for arkitekturens strukturelle, konstruktive grunnlag. Også Nissen etterlyste brutte forbund mellom håndverk og bygningskunst som modell for samtiden: ”det må blive det gamle laugsvesen i reformeret skikkelse”. Selv om ”vi befinner os i frihedens tidsalder,” var det ”det gamle laugsvesenet (...) bedre end den nuværende ordning eller rettere mangel på ordning.” Arkitektene måtte være sentrale i arbeidet med å heve håndverkets kvalitet, argumenterte Nissen, og foregriper Schnitler og foreningen Brukskunst’ ideer om arkitektenes og brukskunsternes viktige forbund, som ikke minst kom til uttrykk i Form og Farve-utstillingen i 1924: ”Jeg tror at et forbund imellem håndværksmestrene og arkitekterne vilde befordre begge stænders udvikling, optrække klarere, end nu er tilfældet, grændserne for deres respektive arbejdsområde.”<sup>149</sup> Her måtte arkitekten være førende, men en gjensidig forståelse mellom arkitekt og håndverket ville styrke både håndverkets og bygningskunstens kvalitet. ”Så vel arkitekten i sin kontrollerende virksomhed vil vinde betydelig i erfaring og forståelse, som mesteren på sin side får en sandere og bredere opfatning af arkitektens opgave og hermed en større respekt for kunstens berettigelse i bygningsfaget.” Selv om Nissen så nødvendigheten av at arkitekten tok en ledende rolle, så han betydningen av gjensidig faglig utveksling og forståelse: ”Den arkitekt, der ikke arbejder med og under håndværket, og som ikke har den rette agtelse for håndværket og håndværkeren, vil lige så lidt kunne føre sin kunst fremad, som den håndværker, der slår vrage på arkitektens ledelse, vil kunne hæve sit håndværk til større fuldkommenhed.”

Adolf Schirmers utstillingsbygninger ble sett og kritisert i relief til disse tankene. De ble anmeldt som eksempel på (norsk) eksperimentelt byggeri i tre med uttrykk for arkitektonisk letthet i konstruksjonen. At bygningene var temporære ga særegne muligheter. Lysinnsippet i de lette konstruksjonene ble berømmet for å gi uttrykk for at bygget var et provisorium. Den eksponerte takkonstruksjonen i restauranten og især overbygningen med loftet, ble omtalt som særlig heldig: den ga ”lys og luft adgang til det høie spærreværk”.<sup>150</sup> Teknisk Ukeblad hadde bare en ting å utsette: ”at den vistnok vilde have givet et lettere og renere indtryk om strækbåndene som i hovedbygningen havde bestået af tynde jernstænger i stedet for de noget tunge virkende bjælker.” Bemerkningen henspiller på hovedpaviljongen, som både i sidegalleriene og i oktagonen var utført med strekkstag i jern.<sup>151</sup> I sidegal-

149 Henrik Nissen, ”Om bygningshåndværket,” *Ibid.*, 118.

150 ”Den norske industri- og kunstidstilling i Kristiania 1883 (Forts.),” *Teknisk Ugeblad* 1, no. 11 (29. juni, 1883): 41.

151 Jan Eyvind Myhre ser jernet brukt i konstruksjonen som en måte den nye industrien i hovedstaden manifesterte seg i byen. Jan Eyvind Myhre, *Hovedstaden Christiania /Oslo bys historie* bind 3 (Oslo: Cappelen, 1990), 412.



leriene førte dette til mer åpent lysinnslipp. En lignende løsning ville gjort spisesalens takoverbygning mer åpen, gi den et lettere uttrykk og la lyset lettere spille gjennom konstruksjonen. Bjelkekonstruksjonen kunne gitt større tektoniske muligheter for spill mellom materialer, rom og lys. ”Mest korrekt er det naturligvis som det er,” reflekterte kritikeren, ”især hvis bygningen ikke hadde været provisorisk.” Kritikken av det som var en ”mer korrekt” konstruksjonsmåte for et permanent byggeri i den temporære paviljongen reflekterer en forventning til større grad av tektonisk eksperimentering der de ulike bygningsdelene var leddet sammen i det mindre bestandige byggeriet.

Hovedpaviljongens lange ubrutte trevegg fremheves av Udstillings Tidende i som interessant, bortsett fra midtbygningen og hjørnerisalittene, som også Teknisk Ugeblad var særlig begeistret for som med ”rene trækonstruktionsformer gir bygningen sit arkitektoniske præg”.<sup>152</sup> Udstillings Tidende fant at den tette treveggen, som løp langs alle de ytre fasadene uten å bli brutt av vinduer eller annen ornamentikk, ga en heldig kontrast til midtbygningen (med oktagonen) og hjørnerisalittene. ”Disse faste trævægge, hvis gule, varme, naturlige Trætoner virker udmærket, danner et harmonisk Forbindelsesled mellem Sidetaarnene og Midtpartiernes Udbygninge hvis Udstyr i det hele er rigt og hvis Vinduer ere prydede med Træførsiringer og dreiede Søiler.”<sup>153</sup> I denne kontrasten, sto derimot den lange lyse, ubehandlede treveggen i spill med flaggstenger og flagg som var satt opp langs med fasaden, og som skapte rytme. Især ble trekonstruksjonens letthet og lysets innslipp berømmet.<sup>154</sup> Udstillings Tidende bemerket kontrasten den tette ytre veggen ga mot lysinnsippet fra de indre gårdene, og trakk referanse til antikens atriumhus: ”Lyset til de egentlige Udstillingsgallerier, der indtages – i lighed med hvad der var Tilfældet i de antike Bygninger – fra de indre, med de aabne Rum vendende Sider, er fuldstændigt rent og kraftigt og aldeles ligeligt fordelt, saa intent Rum er begunstiget fremfor noget andet.”<sup>155</sup>

Kritikken av Adolf Schirmers utstillingsarkitektur vevet temporære bygg og utstillingsprogrammets nasjonale interesser sammen med bygningens urbane og arkitektoniske sammenheng. Karakteristikken av utstillingspaviljongene som ”tarvelige”, kan knyttes til en dypere liggende skepsis til det klassiske og akademiske, der enkelhetsidealet er knyttet til en tanke om en arkitektur som ”springer ut fra” sine faktiske forhold; stedet, økonomien, materialtilgangen. ”Tarveligheden,” som Fjeldstad riktig bemerker fremholdes som en dyd i seg selv, bunner ikke bare i interessen for en nøkternhet,

152 ”Udstillingens bygninger,” *Teknisk Ugeblad* 1, no. 10 (22. juni, 1883): 38.

153 ”Om bygningene,” *Udstillings Tidende*, 16. juni, 1883, 2.

154 *Teknisk Ugeblad* 1, no. 11 (29. juni, 1883): 41.

155 ”Om bygningene,” *Udstillings Tidende*, 16. juni, 1883, 2. Om det klassiske og tidløse, se Mari Lending, *Omkring 1900*, 200–237.

som kunne tenkes å være knyttet til en nasjonal selvforståelse, slik Rudeng poengterer.<sup>156</sup>

Når disse temporære utstillingsbygningene ble fremhevet som enkle, var det uttrykk for at de ga et godt svart til sitt økonomiske, konstruktive grunnlag. En journalist skildret en arkitektur som løser seg opp i festivitas, refleksjer, lys og løvverk: ”Fra høyden ovenfor universitetet gir utstillingen et Billede der er meget tiltalende. Det lyse Træværk mellem det grønne Løv, de nette Sidetaarne og de med arkitektoniske – i Træstil udførte – Prydelser smykkede Indgange, i Midten et Hovedtaarn, hvis Vinduer i farvet Glas giver en smuk Reflex, og de mange Flag over og imellem det hele vilde i sig selv og uden de vakre Omgivelser meddele et værdigt og smukt indtryk af hovedstadens Udstilling.”<sup>157</sup>

Hovedpaviljongen kompletterte en uferdig kvartalsstruktur. For denne skribentens øyne nærmest løste bygningen seg opp i omgivelsene med refleksjer og skyggespill i bladverket. Paviljongene i Slottsparken ble også berømmet for sin heldige plassering i parken: ”Ideen med at lægge restaurationsbygningen og Kunstens fredede Hal mellem denne smukke Gruppe Træer, hvor Soles Straaler mildnes og hvor Gadens Støv ikke naar hen, skulde man tro var utklækket i Fællesskab af en Gourmet og en Kunstner.”<sup>158</sup> Utstillingen ble beskrevet som en vandring i landskapet som ordnet og virket inn på betraktningen av helhet og deler. ”Naar man aflægger sit første Besøg i Kunst- og Industriudstillingen, styrer man naturligvis strax sine Skridt mod Hovedbygningen paa Tullinløkken, og først naar man har vandret rundt i denne, brager man op i Slotsparke for at tage kunsten i Øiesyn,” skrev en anmelder.<sup>159</sup> Kunstutstillingens plassering ovenfor hovedbygningen ble sett som heldig: ”Efter en Vandring paa Tullinløkken gjør de det fordelagtige Indtryk paa Besøgeren; da virker de finest og kraftigt paa Grund af Modsætningen,” skrev samme anmelder.

Denne motsetningen gjaldt utstillingens innhold og urbane sammenheng. Parken fremsto behagelig rolig mot vrimmelen, ”Uroen og Travelheden dernede”. Restaurationsbygningens plassering ble også trukket fram som fordelaktig. Den lå uforstyrret for byen: ”det er næsten, som man pludselig var kommen langt bort fra Byen til en stille, fredelig Plet.” Det samme gjaldt Kunstutstillingens paviljong som ble beskrevet som lett og smakfull, nærmest ”villamessig,” ”halvt skjult i en liden Lund af Birk og Løn”. Det milde, rolige lyset ”der falder ned i den store Overlyssal, virker dobbelt velgjørende, naar

156 Rudeng, “Verdensutstillinger og norske utstillinger. Internasjonal tradisjon og norske særtrekk,” 31–56.

157 *Morgenbladet*, 16. juni, 1883.

158 *Udstillings Tidende*, 16. juni, 1883, 2.

159 ”Kunstutstillingen,” *Aftenposten*, 20. juni, 1883, 1.

man kommer dernede fra, hvor det skarpe Dagslys gjøres uroligt og urent af de talrige Reflexer, som Udstillingsgjenstandenes forskjellige Farver kaster”. Som vi ser er lys, lysvirkninger og bevægelse noe som fra første stund preget resepsjonen av Industri- og kunstutstillingens bygninger og utstillingsrom i 1883.

Omtalene fremhever paviljongene slik de ble sett i byen. Byen og paviljongene fremsto som én helhet, dannet av vandringer i landskapet mellom utsiktspunkter. Helheten ble dannet av motsetningen mellom en uro og ”travelhed”, nede i byen, og inne i industriutstillingen i Hovedpaviljongen på Tullinløkka, og parken. Det minner om tidligere erfaringer, og forestillinger i samme landskap, som Kiellands katadralvisjon for Vigelandsfontenten på samme sted, dannet av en nedstigning mot Tullinløkka. Som vi husker var vandringer til utsiktspunkter, eksempelvis i Uranienborgskogen gjennom Slottsparken, yndede muligheter for utflukter fra den indre byen fram til midten av 1800-tallet, en landskapspark som Linstow hadde forestilt seg skulle strekke seg til kongens gård på Bygdøy. Som den rurale landskaps-parken på Bygdøy, kan en estetisk flukt fra modernitetens fragmentariske tendenser spores i resepsjonen av 1883-utstillingen. Her ble denne flukten og opplevelse av gjenvunnet sammenheng uttrykt i opplevelsen av måter paviljongene la seg inn i landskapets terrasserings og bød en besøkende på vandringer og utsikter som dannet forbindelser i en fragmentert by. Utstillingen ble sett som et helhetlig mikrokosmos, slik man også kunne oppleve det på Bygdøy. I etterkant av utstillingen ble utstillingens inngangsportaler i Slottsparken flyttet for å danne adkomst til den nylig gjenoppbyggede stavkirken hentet til Bygdøy fra Gol. Portalen skulle bli utstillingens mest permanente bygningsfragment.

### ”Stavkirkeportalen,” Slottsparken/Bygdøy (1883–)

Sammen med en skalamodell av et «Laftevæghus» i sveitserstil (sannsynligvis utstillingens eneste modell) plassert i hovedpaviljongens nordvestre hjørnerisalitt, demonstrerte arkitekt Holm Munthes stavkirkeportal for Fredrikshalds sagbruksforening den nyere industrielle treproduksjon.<sup>160</sup> *Udstillings Tidende* beskrev portalen i ”gammelnorsk Træstil” som produktmonter

160 Arkitektene Johan Sørensen og Hjalmar Welhaven, slottsforvalter for Oscar II, ”Laftevæghus” i modell og tegninger, ført som nummer 993 i katalogen under Klasse 9 d., ”Tekniske Tegninger og Modeller, Tandlægekunst og Ortopedi.” Skalamodellen ble vist sammen med Tegneskolens bidrag, som er lite beskrevet, men der det ble vist hovedsakelig ornamentstudier fra bygningsklassen. I oversiktsplanen over oppstillingen av objektene i Hovedbygningen som *Teknisk Ukeblad* gjenga til åpningen, er den angitt som en større rektangulær figur midt på gulvet som tar mesteparten av rommet. Om grafikken antyder et bord, eller selve modellen er uklart. Modellen må ha vært godt synlig fra galleriene.

for sagbruksforeningen: ”en sand Pryd for Udstillingen og vækker almen Beundring”<sup>161</sup> Redaktør Rasch trakk linjer mellom portalen og en monter av samme arkitekt ”Hr. Arkitekt Munthe har med særligt Held i denne Port som i en Monter (ogsaa i gammelnorsk Stil) anvendt de smukke og stilfulde Former fra vore Stavkirker og gamle Motiver hentede til dels fra Plancherne til ‘Norske Fortidsminders bevaring’”. Hvilken monter det henvises til er uklart. Formuleringen illustrerer likevel portalen som formidler mellom ny industri



Fig. 2.30. ”Stavkirken, Hovestuen og Staburet paa Bygdø.” Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1885–90. Oslo Museum.

og eldre bygningsarv.

Nedmonteringen av Industri- og kunstutstillingen sammenfalt med gjenoppbyggingen av den forflyttede Gol stavkirke på Bygdøy. Kirken ble fraktet til Bygdøy og ferdigmontert sommeren 1884.<sup>162</sup> Forflytningen var spektakulær og ble fulgt i pressen. I følge arkitekt Waldemar Hansteen innebar operasjonen både studier av bygningsdelene og spekulasjoner over fysiske bygnings- og kunnskapshull i det som ble regnet som norsk Middelalder, og logistikk langs eldre og nyere infrastruktur: ”Kirkens gamle Dele blev Nedtagne i sidste Halvdel av januar og derpaa i den følgende Maanedes Tid

161 Jonas Rasch, *Udstillings Tidende*, 26. juni, 1883.

162 Christian Holst, *Bygninger fra Norges Middelalder hvilke Hans Maj. Kong Oscar den Anden har ladet flytte til Bygdø Kongsgaard* (Christiania: Tronsen & co's Bogtrykkeri, 1888), 22.

ført paa Slædeføre til Krøderen Station og derfra videre med Jernbane, saa de var paa Bygdø omtrent midt i Marts Maaned.”<sup>163</sup> Ansvarlig for operasjonen var kammerherre Christian Holst, som i tillegg til å lede slottsforvaltningen var medlem av Fortidsminneforeningen og som satt i foreningens første styre (1844–1848).<sup>164</sup> Forbindelsene mellom utstillingen og kongens park på Ladegårdsøya var allerede etablert. Kammerherre Holst var hoffets talsmann i utstillingen, og bestilte opptrykkingen av diplomer og medaljer.<sup>165</sup> Han var også kontaktperson da utstillingens arrangører organiserte en dampkipseilas til Oscarshall. Parallelt med ferdigstillingen av stavkirken, fikk han besørget at Industri- og kunstutstillingens inngangsportale ble flyttet fra Slottsparken for å danne adkomsten til stavkirken.

Korrespondansen om forflyttingen av utstillingens inngangsportale fra industriutstillingens tomt i Slottsparken til bygningssamlingen på Bygdøy er ikke arkivert sammen med utstillingskorrespondansen, men i brevarkivet fra ervervelsene av bygninger til Oscars IIs samling. Denne arkivordningen antyder at Holst tenkte industriutstillingens adkomstportale som en mulig del av samlingen over middelalderbygninger på Bygdøy. Dokumentene forklarer likevel ikke portalens innlemmelse i samlingen, men fortegnelsen følger samme oppsett som samlingens øvrige bygninger, og gir en kort forklaring om herkomst, beskrivelse av tekniske og metodiske detaljer omkring forflytningen og en detaljert forklaring av konstruksjonen.

Portalen ble flyttet ”så vidt mulig uden at adskilles” under Holm Munthes tilsyn til stedet som skulle danne inngang til Gol stavkirke og Hovestuen. Stilistiske referanser og stavkirkemotivanalogier er ikke nevnt. Portalens opprinnelige praktiske funksjon understrekes: ”anpasset efter dens oprindelige Endemaal, at tjene som Indgang til en større Udstilling.” Portvaktrommene ble overflødige etter omplasseringen, men minnet om dens opprinnelsesfunksjon kan spores i ”det nuværende Trægitter [...] anbragt efter Portalens Flytning ud til Bygdø.” ”Tingens provisoriske Karakter” oppgis som grunn til den lette konstruksjonen, som like fullt beskrives utførlig. Til sist nevnes det at Holm Munthe skjenket konstruksjonstegningene av portalen til Kongen, og at disse var montert på veggen i Bygdø Kongsgård ved siden av ”Originaltegnningene” til Gol stavkirke.

163 ”Stavekirken fra Gol paa Bygdøy,” *Skilling-Magazin*, 13. juni, 1885, 37.

164 Foreningen hadde kjøpt den demonterte kirken i 1881, og solgte den til kongen som slik dekket kostnadene for forflytning og gjenreisning. Hans-Emil Lidén, *Fra antikviteten til kulturminne, trekk av kulturminnevernets historie i Norge* (Oslo: Universitetsforlaget, 1991), 47–8.

165 Dokumentene etter Holts engasjement er i hans arkiver sortert under *Udstillingen i Christiania 1883*, blant andre dokumenter angående utstillinger og landbruksmøter som Holst deltok i eller besøkte på vegne av Bygdøy Hovedgård. *Papirer angående utstillinger og landbruksmøter 1881–1889*, Kammerherre Christian Holst arkiv, Riksarkivet.

Overrekkelsen av denne “Indgangsportal til de middelalderske Bygninger” fra Fredrikshalds Sagbruksforening til Oscar II foregikk imidlertid ikke uten forhandlinger.<sup>166</sup> “Det har ikke lykkedes mig at få Udstillingsporten foræret til Bygdø, imidlertid er endnu ikke ethvert Håb opgivet,” skrev hoffjegermester, forretningsmann og formann i industriutstillingens festkomité Otto Gjerdrum (1831–1908) til kammerherre Holst 18. januar 1884, da han vinteren 1883/84 forhandlet med Sagbruksforeningen om å flytte portalen

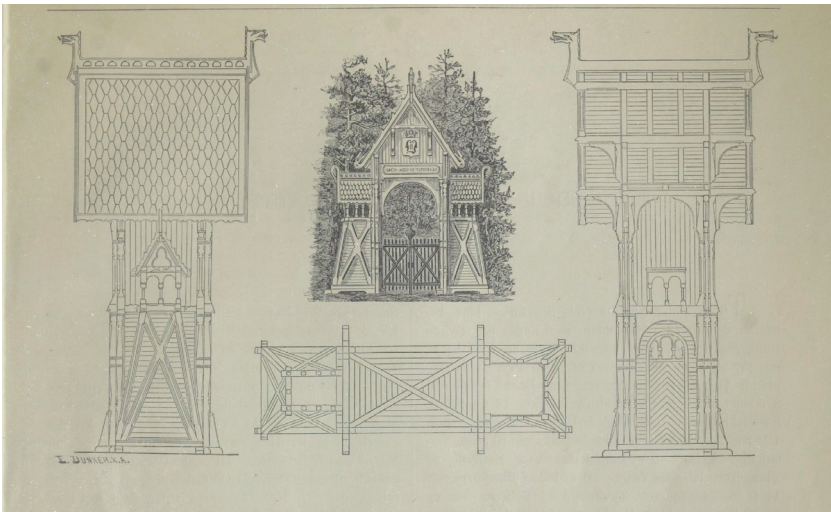


Fig. 2.31. “Beskrivelse af indgangsportal til Gols Stavkirke og Hovestuer.”  
Kilde: Holst, 1888, 23.

til Bygdøy.<sup>167</sup> Sagbruksforeningen var i utgangspunktet lite interessert i å gi slipp på sin kapitalinvestering: “Det lader til at Sagbruksforeningen engang har besluttet, at den skal selges, og ikke vil fravige Beslutningen – i disse dårlige Conjuncturer,” skriver Gjerdrum. Brevet antyder at en interessent fra Bergen hadde henvendt seg til foreningen for å plassere portalen på et privat landsted, men Gjerdrum var blitt meddelt at foreningen heller så at den ble “kjøpt til Bygdøy,” men “eierne på Bygdøy har jeg ikke kunnet formå til at gripe sig an.” Arkitekt Munthe later til å ha vært mellommannen for videre forhandlinger, og portalens pris oppgis til kr. 500. Munthe appellerer til Holst å vurdere om “overintendantens Kasse tåler udgiften.”

166 *Bygninger fra Norges Middelalder hvilke Hans Maj. Kong Oscar den Anden har ladet flytte til Bygdø Kongsgaard* (Christiania: Tronsen & co’s Bogtrykkeri, 1888), 23.

167 Otto Gjerdrum, brev datert 18. Januar 1884. “Diverse papirer ang. de historiske samlinger på Bygdøy. Ca. 1884–1888 og uten datum,” *Papirer angående Bygdø Kongsgaard: De historiske samlinger 1884-1888*, Kammerherre Christian Holst arkiv, Riksarkivet. Kopi av svar fra Holst ligger ikke i dette arkivet.

I januar 1894 henvender Mads Wiel i Sagbruksforeningen seg til Holst: Porten ”i gammelnordisk Stil” hadde fått ”mangen Paaskjønnelse” og det var Sagbruksforeningens ønske ”at den kan blive bevart for en længe Framtid paa et passende og af saavel af Indlændinger som af Udlændinger befærdet Strøg.”<sup>168</sup> Wiel meddelte at porten var utført på en slik måte at den lett kan ”nedtages og flyttes,” og at arkitekt Holm Hansen Munthe, som var underrettet om deres tilbud, antageligvis bistår i flyttingen av porten. Tilslutt tilbød altså Sagbruksforeningen portalen som gave til Bygdø Kongsgård for at den skal kunne forbli værende på et prominent, offentlig sted. Over Sagbruksforeningens brevhode har Holst notert datoen 2. februar 1884 og videre ”Besvaret Tak fra kongen Selv.” Portalen ble plassert i roten av åsen nedenfor kirken delvis henvendt mot dem som måtte komme vandrende fra hovedstaden, dels mot stien som ledet videre mot Oscars Hall.

Brevene i Holst’ arkiver dokumenterer nærheten mellom Holst og Oscar II. Brevene er ført med blyant på enkle kladdark uten brevhode eller andre formalia. Holst’ notater er skrevet i en kolonne til høyre på arket og foreslår bygg til samlingen eller beretter ovenfor Kongen om bygningsforsendelsenes gang langs kommunikasjonslinjer utfordret av dårlig sledeføre og sakte postgang: ”Staburet [...] underhandler jeg fremdeles om;” rapporterer Holst eksempelvis om stabburet fra Berdal i Vinje 7. juli 1885. ”Transporten er det dyreste, men nu har Jernbanen bevilget Fragtfrihed fra Skien, og Thelemarks Dampskibene ville vist følge exempelet”.<sup>169</sup> Til venstre står kongens notater og kommentarer, som eksempelvis ”meget gjerne” ser at Røgstuen anbringes til Bygdøy, eller kun bekrefter ”Vidi Oscar”. Tatt i betraktning det tette samarbeidet om bygningssamlingen på Bygdøy, er det rimelig å anta at Kongen var underrettet om portal-saken.

Museumssamlinger av eldre bygningskunst og kunsthåndverk ble i samtiden betraktet som et reservoar for ny industriell- og håndverksproduksjon. Slik begrunnet Kunstindustrimuseet sitt samfunnsoppdrag, og det samme var tilfellet for dr. Artur Hazelius da han grunnla Skansen i Stockholm

168 Mads Wiel, brev til ”Herr Overintendant Kammerherre med mer, Chef for H. M. Kongens Norske Hofforvaltning Chr. Holst” datert 22. januar 1884. Christian Holst, Papirer angående Bygdø Kongsgaard: De historiske samlinger 1884-1888, Diverse papirer ang. De historiske samlinger på Bygdøy. Ca. 1884-1888 og uten datum, Riksarkivet, RA/PA-0040/G/L0105. Om Mads Wiel (1861–1929), som var siste ledd i en fremstående industri og handelsfamilie i Fredrikshald, se H. P. Norløff, *Familien Wiel på Fredrikshald i dens virke som købmenn, trelasthandlere, sagbrukseiere, skogseiere og skibsredere 1755–1929* (Oslo: Det Mallingske Boktrykkeri, 1942).

169 Otto Gjerdrum, brev til Christian Holst 18. januar 1884. *Papirer angående Bygdø Kongsgaard: De historiske samlinger 1884-1888*, Kammerherre Christian Holst arkiv, Riksarkivet.

i 1891, med Bygdøy som forbilde.<sup>170</sup> ”Ved Besøg paa det gamle Stabur paa Bygdø har jeg beundret nogle høiryggede Stole, der synes at være moderne Arbeide efter gammelt mønster,» skrev for eksempel stipendiat, senere høyesterettsdommer og politiker Herman Scheel til Christian Holst på 1880-tallet: «Da jeg skulde have Lyst til at lade gjøre nogle Stole efter samme Mønster, tillader jeg mig ærbødigst at anmode Hr. Kammerherren om – forsaavidt det er Dem muligt, – at opgive mig den Snedker, som har gjort dem.»<sup>171</sup>

Kongens park på Bygdøy representerte en 1800-tallsdrøm om landskapsparken som et romlig og fysisk landskapsmaleri, møblert med nasjonens fineste eller mest typiske historiske bygninger. Året etter forflytningen skildret *Skillings Magazines* portal- og kirkearrangementet som en reise gjennom landskap og tid: ”Naar man gjennom den stadselige Indkjørselsport kommer ind paa den yndige lille skovkransede Plads, tager den ærværdige gamle Kirke sig særdeles interessant og malerisk ud med fine terrasseformige, virkningsfulde, spaantækte Tage og de dels med Gragehoveder og dels med kraftige Kors afsluttede Gavler, hvilket strax giver indtrykket af en Tid, hvori man, trods Kristendommens Indflydelse, dog endnu ikke var kommen rigtig du af en hedensk Sagntids Forestillinger.”<sup>172</sup> Om kirken var levning etter sagatid i norske dalstrøk, var portalen en urban samtidslevning. I sin nye museale kontekst bar portalen med seg minnet om sin opprinnelige funksjon i Industriutstillingen, der den inngikk i en arkitektonisk, romlig og grafisk temporær forestilling om helhet og arkitektonisk enhet i et ufullendt byrom. Også her sto den i sin sammenheng for å oppleves av den vandrende besøkende i bevegelse mellom iscenesatte utsikter mellom meningsladde arkitekturfragmenter.

### ”Trondhjems domkirke” som restaurering (1883)

Nasjonalikonet Nidarosdomen åpnet utstillingen i Hovedpaviljongen. Kirkebygget ble vist fram som restaureringsarbeid. Utstillingen var besørget av William Sofus Bergstrøm, byggmester for restaureringen i Trondheim, som i samråd med restaureringsarbeidernes arkitekt Nicolay Nicolaysen hadde gjort et utvalg av objekter som ble installert av Bergstrøm på stedet. Utstillingen av Trondhjem Domkirkes restaureringsarbeider var montert langs en ca 8 meter

170 Kunstindustrimuseet så, slik de argumenterte ovenfor Stortinget i 1883/84, sin oppgave å arbeide for ”Bevarelsen af vore nationale Mindesmærker paa Kunstindustriens Omraade, saavel som udviklingen af vor Landsbefolknings Haandarbeider stemmende med dets Traditioner.” Ingeborg Glambek, *Kunsten, nytten og morale, kunstindustri og husflid i Norge 1800–1900* (Oslo: Solum forlag, 1988), 119.

171 Herman Scheel brev til Christian Holst. *Papirer angående Bygdø Kongsgaard: De historiske samlinger 1884–1888*, Kammerherre Christian Holst arkiv, Riksarkivet.

172 ”Stavekirken fra Gol paa Bygdøy,” *Skillings-Magazin*, 13. juni, 1885, 37.



lang vegg i rommet mellom sentralhallen og inngangen mot Christian IVs gate.<sup>173</sup> Montasjen kombinerte kleberstenfragmenter fra ruinen i Trondheim med gipsavstøpninger laget spesielt for utstillingen, samt objekter i tre og marmor. Utstillingen av bygningsfragmentene ble sett som en liten sensasjon. Utstillingen i hovedpaviljongen hensatte, i følge Rasch i *Udstillings Tidende*, de besøkende til en nesten fullverdig opplevelse av kirkebygget. Dets

vidunderlige Skjønhed og midt i alt sit Forfald storartede Pragt. Af Billeder er det imidlertid ikke en Ganske let Sag, hvor gode end disse er, rigtig at faa Øienene op for alt det eiendommeligt Skjønne, som ligger i det store Hele saavel som i Enkelhederne, og man bør derfor være Vedkommende dobbelt taknemlig for den Anledning der nu paa Udstillingen er givet til at se og nyde ialfald Dele af denne storartede Bygning.<sup>174</sup>

Fulgt av beskrivelser, fotografier, tegninger og bøker skulle presentasjonen gi en samlet forståelse for de pågående restaureringsarbeidene. “Norge hører desværre til de paa store Fortidsminder fattigste Lande i Europa, men ere vore store Minder faa, har vi paa den anden Side i Trondhjems Domkirke en Relikvie, hvortil intet af de to andre nordiske Lande kan opvise Magen,” skrev *Udstillings Tidende*.

Utstillingen hadde en forhistorie i en basar Bjørnstjerne Bjørnson hadde organisert i Ridehallen på Akershus i 1872 til inntekt for restaureringen av verdens nordligste gotiske katedral.<sup>175</sup> Også på 1883-utstillingen ble det samlet inn penger til restaureringen.<sup>176</sup> Bjørnsons basar hadde presentert et ”under hr. Knut Bergsliens Ledelse malet Kosmorama af Domkirken”: Innenfor ”en gotisk Portal” som dekket vestre Fond i Ridehallens bygning på festningen viste tre malerier ”Domkirken i sin nuværende Forfatning, seet udenfra, samt den restaurerede Kirke udenfra og indvendig”.<sup>177</sup> Der utstillingen på Akershus i 1872 viste kirkens forvandling fra forgangen ruin til en fremtidig mer intakt, middelalderbygning, var kirkens arkitektoniske attributter tonet ned i 1883. Utstillingen viste selve restaureringsarbeidet gjennom fragmenter som fremstilte kirken som et byggeri under konstruksjon.

I følge Bergsliens dagboksnotater bestemte bestyrelsen for domkirke-restaureringen seg så sent som 1. april 1883 for å stille ut restaurasjonsarbei-

173 Situasjonsplan over utstillingen, *Teknisk Ugeblad* 1, no. 10 (22. juni, 1883): tillegg.

174 *Udstillings Tidende*, 21. juni, 1883, 22.

175 Domkirkebasaren på Akershus er omtalt og illustrert i *Norsk Folkeblad*, 1. juni, 1872.

176 Innsamlingstbøssene ble kalt ’kollekt,’ og Rasch oppfordret de besøkende til å gi sine ’Peterspenge’ til restaurasjonen. *Udstillings Tidende*, 19. juni, 1883.

177 *Morgenbladet*, 15. mai, 1872, 2.

dene med ”noe av det interessanteste ved Kirken som lar seg sende”.<sup>178</sup> Det ble gjort gipsavstøpninger av Høykoret, og 3. juni klargjorde Bergslien 17 vognlass med reproduksjoner og originale fragmenter.<sup>179</sup>

Monteringen er lite dokumentert ut over pressens beskrivelser. Midt-partiet var i følge Udstillings Tidende det mest fremtredende: bygget opp omkring en søyle i tre ”taget efter en Model af Kirkens østre Skibs Hovedpilar”. Søylefragmentet i full skala tjente først og fremst som base for et tilhugget kapitel i kleberstein. Over kapitelet var det ”anbragt en Del Buesten af Klæbersten med rige Profiler, der viser hvorledes de Buer vil blive, der spændes over Pilarene”.<sup>180</sup> Til venstre for søylen var det satt opp en hyll der uthuggede stener var stilt ut, som skulle vise ”Arbeidets Karakter og Udførelse fra ældre Tider”.

Utstillingen var delt i to. Objektene på høyre side var eldre klebersteiner; de til venstre var nyere steiner laget for restaureringen. På hver ende ble det utstilt “to store Hoveder i Sten fundne i de nedbrudte Mure”. Ettersom utstillingen sto langs veggen ved utgangen, må søylefragmentet i tre, buene over og hyllene stått inntil veggen, uten aspirasjoner om å danne en romlig montasje som inviterte publikum til å bevege seg fra nærstudier til studier av objektene og rommet omkring, slik tilfellet ofte var i 1800-tallets utstillinger av arkitektoniske gipsfragmenter.<sup>181</sup> Samtidig illuderte domkirkeutstillingen til en viss grad et arkiv eller studiesal, med hyllene der de mange stenene var oppstilt, sammen med portfolioer og fotografialbumer. Denne utstillingsformen kan minne om en praksis Wallis Miller har beskrevet i forbindelse med en utstilling av Karl Friedrich Schinkels arbeider i Berlin der malerier, tegninger og gipsavstøpninger ble vist i samme rom som portfolioer og annet forskningsmateriale: ”Rather than separate the archive from the exhibit, the curators’ planning resulted in displaying the archives and the scholars working in it – that is, the academy in the ancient sense – to its new public audience.”<sup>182</sup> Selv om Domkirkeutstillingen skulle formidle restaureringsarbeidene til et større publikum kan arrangementet ha illudert en slik situasjon,

178 Transkribert notat datert 1. april 1883 etter William Sofus Bergstrøm fra 1865–1890, *En del smaa Optegnelser efter k. Guttormsens Regnskapsböger og andre samlede oplysninger, intil 1876*, side 71–2. Arkiv, Trondhjems Domkirkes restaureringskontor, Trondhjem.

179 Luigi Santi sto for avstøpningsarbeidet. Bergstrøm, *En del smaa Optegnelser*. 1. mai.

180 *Udstillings Tidende*, 19. juni, 1883.

181 “[A]s a medium in which to publish antiquities as novelties for grand audiences, the plaster casts took the printed beyond the two-dimensional space of words and images and into three-dimensional image-objects, to be experienced spatially.” Mari Lending, “Promenade Among Words and Things: The Gallery as Catalogue, the Catalogue as Gallery,” *Architectural Histories*, 3/1, Art. 20 (2015).

182 Wallis Miller, “Schinkel’s Museums: Collecting and Displaying Architecture in Berlin, 1844–1933,” i *Museums and Biographies*, red. Kate Hill (London: Boydell and Brewer, 2012), 123.

der fullskala arkitektoniske fragmenter og omplasserte bygningsdeler skulle suppleres av studier i bøker og albumer som til sammen ga en forestilling og opplevelse av bygningen i sin helhet: ”Sammenholder man denne Stump Søile med Kapitel og Buestykke med Fotografierne af Kirkens Indre, kan man med Lethed gjøre sig en Forestilling om hvor imponerende disse Søiler tage sig ud, her er Styrke, Skjønhed og Lethed forenet.”<sup>183</sup> Rasch viser stor interesse for å bedømme de eldre og nyere stenskulpturene og fant uttrykket karakterforskjellige. De nye stenene har en ”ren og uforfalsket [Stil], men Humøret er tammere og ikke fuldt saa løssluppet som i de ældre Hoveder og Figurer”. Han beskriver de eldre stenene med stor livaktighet:

Flere af disse mærkelig fortrukne Ansigter have vel lidt meget af Tidens Tand, men ere høist karakteristiske og ved flere af dem skulle man næsten tilskrive en demonisk Lyst hos Kunstneren til at fremstille Vrægebilleder deres Forekomst. Man skulle tro, at man foran mange af disse Hoveder og Grupper stod ligeoverfor Scener af hedenske Satyrmalerier, ialfald maa Kunsteren have været paavirket af Karnevalstidens lystige og barokke Indfald.<sup>184</sup>

Autentisitet og kronologi er ofte lite hjelpsomme i forståelsen av arkitektur på utstillinger, romlig og medialt, hevder Mari Lending som har vist at reproduksjoner, replikaer, restaureringer og faksimiler er like gyldige og virkelige deler av arkitekturobjekters liv som de antatte originalene de refererer til.<sup>185</sup> Reproduksjonene er del av verket, dets fortolkning og overlevering.<sup>186</sup> Skulpturmuseet i Christiania viste som gallerier Europa over først og fremst avstøpninger, så dette var Industriutstillingens publikum vel kjent med: reproduksjonene ”har kunnet spredes Verden over, bringe os den klassiske Oldtid saa besynderlig nær og gaa ind i de forskjellige Tidens og forskjellige Folks Kultur som et uadskillelig Led af den”.<sup>187</sup>

Heller ikke i domkirkeutstillingen i 1883 var avstøpnings status som kopi eller original ikke først og fremst var knyttet til materiale, objekt, alder og avstamming. Ikke desto mindre var den originale kleberstenen viktig i Domkirkeutstillingen. En forklaring kan være viljen til å vise selve restaurasjonsarbeidet, og ikke minst tilvirkingen av nye fragmenter. Sammenstil-

183 *Udstillings Tidende*, 19. juni, 1883.

184 Denne utstillingen er dessverre ikke dokumentert i bilder.

185 Mari Lending, “Circulation,” i *Place and Displacement. Exhibiting Architecture*, red. Thordis Arrhenius, Mari Lending, Wallis Miller, Jérémie McGowan (Zürich: Lars Müller, 2014), 170.

186 Mari Lending, “Traveling portals,” *Ibid.*, 197-212.

187 *Dagbladet*, 5. desember, 1881.

lingen av ny og gammel sten var et poeng i seg selv. Nicolaysen og Bergslie viste sammenhengende deler av veggpartier i gips, mens klebersteinene var montert som del av en illudert helhet. Dette var del av en veletablert utstillingspraksis, men her var bygningen først og fremst stilt ut som et (pågående) arbeide: I etterkant av utstillingen noterte Bergslie at utstillingen ”vagte megen Interesse. Et saadant Stenhuggerarbeide havde de fleste Besøgende sjelden eller aldrig faaet andledning til at se”.<sup>188</sup>

### Wilhelm Kroghs salong

Like innenfor hovedpaviljongens inngangsparti, vegg i vegg med domkirke-montasjen, ble en annen del av byggekunsten presentert: Interiører, i form av salonger som skulle foredle skjønnhetssansen. På hver side av hovedentréen mot Christian IVs gate ble det stilt ut salonger bygget inn i egne avlukkede rom. Et var signert teatermaler Wilhelm Krogh, oppført i katalogen som en ”En Salon dekoreret (Tag og Vægge)” under klassen Tapetserer- og Dekorørarbeide (nummer 307).<sup>189</sup> Teknisk Ugeblad beskrev rommet som en utstilling av ”diverse møbler”, men fotografier som dokumenterer utstillingen viser en forseggjort installasjon med fuglemønstret silketapet.<sup>190</sup> Plasseringen var prominent, bygget inn i rom som dannet seg av paviljongarkitekturens romløsning omkring hovedinngangen.<sup>191</sup> Om Adolf Schirmer og Wilhelm Krogh har hatt utstillingene av hele salonger i tankene underveis i planleggingen av utstillingsbygningen, fremgår ikke av kildene. Plasseringen og ekstra tilpasninger kan tyde på at disse delene av utstillingene har vært særlig prioritert. Beretningen antyder at utstillingen av møbel- og interiører krevde

188 Bergstrøm, *En del smaa Optegnelser*, 29. oktober.

189 Rommet er avfotografert av Szacinski. I følge Dagbladet var også Wilberg delaktig i utarbeidelsen av dekoren.

190 Teknisk Ugeblad ga en fullstendig oversikt over utstillingens deler i sin oversiktsplan. *Teknisk Ugeblad* 1, no. 10 (22. juni, 1883): tillegg.

191 Industriforeningen hadde faste lotteriutstillinger i Rosenkrantzgate 7, men medlemmene presenterte også møbler i paviljongen på Tullinløkka. I en egen nisje stilte Kammerherre Christian Holst ut en samling møbler fra hovedstuen på Bygdøy Kongsgård og to høyryggede stoler fra Oscarshall. Til denne var det i følge *Bergens Tidende* trykket en egen beskrivelse av gjenstandene. Beskrivelsen er ikke funnet i Holst’ arkiver, Riksarkivet, heller ingen annen dokumentasjon på hans utstilling. Fremskritt i håndverket ble betont i resepsjonen: ”De er forarbeidede af Franske, for 30 Aar siden en af Hovedstadens dygtigste Mestere. De vilde i vore Dage blevet adskillig elegantere.” *Bergens Tidende*, 14. juli, 1883. Forøvrig ble flere montrere i industriutstillingen tegnet av arkitekter som også formga interiører i byens nye forretningsgårder. Arkitekt Harald Olsen, som senere skulle formgi større butikkinteriører i hovedstadens nye forretninger i Kvadraturen, deriblant for gullsmed David-Andersen, tegnet en monter til Halvorsen & Larsen. Om Olsens butikkinteriører, se Jan-Lauritz Opstad, ”Om en Christiania-gullsmed – hans butikker og verksteder i Kirkegaten,” *Byminner* 12, no. 1 (1977): 13–5.

særlige tilpasninger og avvik i plassavgiften. Installasjonen av hele rom og større objekter lot seg ikke regulere av de på forhånd fastsatte prisene pr. kvadratmeter gulv, vegg og takplass.

Kroghs værelse høstet lovord for å fremstå som en helhet, noe som også fremhevet det enkelte objekt: ”Et Møbel burde vel som Brugsgjenstand komme ind under nyttetheorien, og naar denne tilnærmelsesvis er tilfredsstillt, da gjælder det at give det et enkelt men smagfuldt Udstyr.”<sup>192</sup> Dette estetiske og moralske prinsippet fant Dagbladet ellers mange beklagelige eksempler på. Kroghs værelse var et heldig unntak, her beskrevet med blick for helhetsvirkningen: ”Naar man kommer ind i et møbleret Værelse, faar man somoftest det Indtryk, at her har vi et Rum for opbevarelse af møbler: men her i denne Salon mærkes ikke dette; Møblementet og Værelset smelter sammen til et Hele, hvoraf der aander Ro og Hygge: – dette skyldes Dekorationen, der trods sin stærke Variation dog formaar at give Salonen et stille hjemligt Præg.”<sup>193</sup>

Kroghs værelse kan sees som et tidlig norsk eksempel for møbelutstillinger som imiterte en hjemlig sfære; det Ingrid Halland har kalt et estetisk utstillingskript.<sup>194</sup> Etter århundreskiftet så man to utstillingsprinsipper som på forskjellig vis tematiserte autentisitet, representert ved Jens Thiis og Hans Dedekams utstillingseksperimenter. Med sine avantgarde totalinteriører i Nordenfjeldske kunstindustrimuseum i Trondheim (van de Velde-rom i 1900 og Morris i 1906), så Thiis (1870–1942) *hjemmet* (og ikke museet) som den naturlige sammenheng å se gjenstandene i, og hadde ”liden tillit til den ligefremme belæring, som den enkelte gjenstand, historisk og æsthetisk, kan gi den læge besøger.”<sup>195</sup> Ingrid Halland trekker linjer fra Thiis interiører til folkemuseenes utstillingsstrategier, som nettopp ”bruker gjenstandene i en iscenesettelse hvor hensikten er å skape en virkelighetsillusjon.”<sup>196</sup> I følge Hans Ellefsen Dedekam, fra 1919 direktør ved Kunstindustrimuseet i Oslo, skulle museenes rom *ikke* illudere en hjemlig situasjon: Gjenstandene, ikke rommet, skulle være på utstilling. Han fremhevet utstillingene i Historisches Museum Basel og Bayerisches Nationalmuseum som ”særdeles usmakelige”.<sup>197</sup>

Som ”virkelighetsillusjoner” kan Kroghs arbeid (og Steen og Strøms fullt møblert værelse) eksemplifisere slike 1800-tallshjem som snart skulle

192 ”Fra den norske Industri- og Kunstutstilling, XV,” *Dagbladet*, 7. august, 1883, 1.

193 Ibid.

194 Wenche Volle, *Munchs rom*, Doktoravhandling (AHO, 2012).

195 Thiis, ”Brev til konsul Klíngenberg”, 03.12.1901. Siteret i Halland, *Utstillingsreform*, 29.

196 Ingrid Halland, *Utstillingsreform: En studie av Jens Thiis og Hans Dedekams utstillingsstrategier for Kunstindustrimuseer 1895–1905* (Masteroppgave, UiO, 2012), 31, 28.

197 Hans Dedekam, *Om museumsordning, særlig med hensyn til kunstindustrimuseer* (Christiania: Marius Starnes's Bogtrykkeri, 1904).

kritiseres som borgerlige og unorske.<sup>198</sup> Det er betegnende at de utstilte interiørene er ”Salonger,” et representativt romlig program i den hjemlige sfære som opptrer som en hybrid mellom offentlig og privat.<sup>199</sup> Salongene kombinerte det vakre hjem med den estetiske komfort, det som i følge Lorentz Dietrichson begynte med ”Rensligheden... og ender med Smagen, --- thii Smagen er den rette Følelse for det Skjønne.”<sup>200</sup> Den bekvemme, behagelige og fredelige hjemlige sfære var en vugge for utvikling av estetisk innsikt.



Fig. 2.32. ”Salong.” Teaterdekoratør Wilhelm Krogh. Foto: Ludwik Szacinski, 1883. Oslo Museum.

Omtrent samtidig med utstillingen i 1883, skrev Dietrichson at ”Komfort er den ordning av det Materielle Liv, som udbeder Bekvommelighet, Behagelighet og en fredelig, uforstyrret ydelse over vor Tilværelse.”<sup>201</sup>

198 Gerhard Munthe, *Minder og Meninger. Fra 1850-aarene til nu* (Kristiania: Cammermeyer, 1919). Se Espen Johnsen, *Det moderne hjemmet 1910–1940: Fra nasjonal tradisjonisme til emosjonell funksjonalisme: Utvalgte villa- og møbelprosjekter av åtte norske arkitekter* (PhD-avhandling, UiO, 2002), 44.

199 I 1903 beskriver Emma Gad det borgerlige hjemmets romprogram som: forstue, dagligstue, salong, kabinett, karnapp, herreverelse, spisestue, soveværelse, barneværelse og gjesteværelse. Emma Gad, *Vort Hjem* (København: Det Nordiske Forlag, 1903).

200 Espen Johnsen, *Det moderne hjemmet*, 45.

201 Ibid.

## Kunststillingen (1883)

Kunststillingen i Slottsparken i 1883 er en aldri så liten forbigått begivenhet i en norsk arkitekturhistorisk kontekst.<sup>202</sup> Utstillingen av arkitekturarbeider som møtte publikum i sidegalleriet til Kunststillingens paviljong i Slottsparken i 1883 var trolig en av de første arkitekturutstillingene i hovedstaden, og den første og relativt brede samlede fremvisningen av norsk produksjon av samtidsarkitektur. Den markerte også, i følge en samtidig anmelder, en vending i norsk samtidskunst der den indre byen dannet motiv, i følgende svært interessante betraktning:

De vælger med Forkjærlighed Motiver fra Byens egen Grund, f. Ex. Fra Karl Johans Gade, fra Vestbanen, aller helst fra Byens Udkanter som Bergfjerdings, Munkedamsveien osv. Det er tydeligt, at de har faaet Øinene op for, at man ikke behøver at forlade Byen for at finde maleriske Motiver; de mener ikke, som man mente endnu for faa Aar siden, at det maleriske først begynder i Asker eller endnu længre borte.

Kunstpaviljongen i Slottsparken viste til sammen 175 innsendte arbeider, ordnet i katalogen med malerier først, så tegninger og litografi, skulptur og arkitektur. 72 malere og 11 billedhuggere var representert, mens 13 arkitekter viste 17 arbeider. Malerier ble vist i hovedrommet; tegninger, grafikk, skulptur og arkitektur i sidefløyene. Utstillingen av arkitekturarbeider som møtte publikum i sidegalleriet til Kunststillingens paviljong i Slottsparken representerte en tidlig fremvisning av norsk samtidsarkitektur i hovedstaden: De utstilte arbeidene var av relativt ny dato, og signert levende arkitekter.

Mest kjent i ettertid er kunststillingen i Slottsparken for å være åsted for den unge Edvard Munchs debut. At den representerte noe nytt, om enn i noe beskjedent omfang, ble fanget opp allerede i samtiden. Utstillingen var mest interessant som presentasjon av yngre malere, i følge *Aftenposten*: Den viste ”hvad der beveger sig i de yngste kunstnerkredse”.<sup>203</sup> De unge malerne skapte en smule furore, og ikke minst Gustav Wenzels maleri *Dagen derpaa*, som fikk *Morgenbladet* til anmode Kunstforeningen om å ta bedre kontroll

202 Bente Aas Solbakken, ”’At hævde sit fag som Kunst ikke Videnskab.’ Arkitekturen på Statens kunstutstilling,” *Arkitekturårbok 2011* (Oslo: Pax Forlag, 2011).

203 *Aftenposten* så Thaulows markante innflytelse, både malerisk og i motivvalg. Kommentaren her kan likevel tyde på at avisens redaksjon mistenkte organisatorene av kunststillingen for å stå mer i ledtog med Kunstforeningen og ”det kjøbende Publikum”. De yngre kunstnerne oppfordres til å benytte anledningen i Slottsparken til å vise sine arbeider. Selv om de var på kant med hovedstadens etablerte, borgerlige publikum, hadde de likevel funnet ”megen Gjenklang og taknemmelig Jordbunn,” og de gjorde ”Uret” ved å velge å ”ikke møte frem”. ”Kunststillingen,” *Aftenposten*, 20. juni, 1883, 1.

over utstillingen i Slottsparken.<sup>204</sup> Likevel var kunstutstillingen, også med samtidens øyne, en relativt beskjeden begivenhet, med et noe magert utvalg kunstnere.<sup>205</sup> Selv om flere av de samme kunstnerne stilte ut i Slottsparken i sommermånedene 1883 ble den stilt noe i skyggen av protestutstillingen Høstutstillingen, som ble arrangert på andre året og åpnet omtrent samtidig med at Kunstutstillingen i Slottsparkens paviljong ble tatt ned. Dagbladet mente også at kunstutstillingen i Studentersamfunnet tidligere samme vinter var en mer interessant ”Revue” av nasjonens ”yngre nyere Malerkunst”, med en djervhet, friskhet og energi, og hadde ”naaet det umiddelbares Virkning og var trængt lige ind i Livet”.<sup>206</sup> Dagbladet så riktig nok at kunstutstillingen i Slottsparken hadde søkt å representere disse yngre kunstnere mer ”samlet og kompletet”, men da Høstutstillingen åpnet, lød dommen at en ”Interessantere Samling af norske Billeder har vor Hovedstad ikke seet”.<sup>207</sup> Anmelderen i Aftenposten hadde gjerne sett at utstillingen var både mer omfattende, og radikal: ”Det nye, hvori der er virkelig Gehalt, holder nu engang ikke sine Indtog som stormende Triumftog.”<sup>208</sup>

Arkitekturavdelingen i Kunstutstillingen i Slottsparken må betraktes som et temmelig direkte utslag av striden mellom Kunstforeningen og den nyetablerte Kunstnerforeningen. Kunstutstillingen i Slottsparken i 1883 kan ha bidratt til å etablere arkitektur som del av senere norske utstillinger, med modell i akademiutstillingene kjent fra kontinentet, slik også kunstavdelingene ved de øvrige skandinaviske og internasjonale utstillingene.<sup>209</sup> Da Kunstnerforeningen søkte støtte fra Stortingets budsjettkomité for Høstutstillingen i 1884, ble en egen arkitekturavdeling fremstilt som en betingelse for en fullstendig kunstfaglig presentasjon: Kunstforeningens utstillinger fylte ikke kravene til en kunstutstilling fordi de ”ikke udstiller Arkitektur.”<sup>210</sup> Johan Sverdrup i Stortingets Budsjettkomité var enig i at årlige kunstutstillinger i regi av kunstnerne selv var nødvendig: ”Komiteen erkjender fuldt du den store Betyding af Kunsten som en af de væsentlige Faktorer i et civiliseret

204 *Morgenbladet*, 23. juni, 1883.

205 Det ble spekulert i om kunstnerne hadde trukket fra Kristiania til den samtidig arrangerte nordiske kunstutstillingen i København (samtidig ble riktignok det lave antallet norske Københavner-bidraget forklart som tynt på grunn av utviklingen av Kristiania-utstillingen). *Dagbladet*, 26. juli, 1883.

206 ”Fra Kunst og Industriutstillingens Kunstafdeling. I.,” *Dagbladet*, 6. juli, 1883, 1–2.

207 ”Fra Kunst og Industriutstillingens Kunstafdeling. II.,” *Dagbladet*, 12. juli, 1883, 1.

208 *Aftenposten*, 20. juni, 1883, 1.

209 Erik Rudeng, ”Fremskrittets fester,” *Byminner* 29, no. 3 (1883): 7.

210 Budsjettkomiteen, *Stortingsforhandlinger, sjette del* (Kristiania, J. Chr. Gundersens Bogtrykkeri, 1884), 400.



Folks Aandsliv.<sup>221</sup> Slik illustrerer 1883-utstillingen industriutstillingenes rolle som en ”import”.<sup>212</sup>

Arkitektur ble innført som kategori med Kunstnerforeningens inn-treden i anordningskomiteen.<sup>213</sup> I den første bestemmelsen av utstillingens innhold er det ingen spor av arkitekturarbeider, kategoriene var ordnet som a) skulptur, b) maleri og c) Haandtegning, Kobberstikk og Lithografi.<sup>214</sup> Dette reflekterer nok den svake tradisjonen for egne arkitekturavdelinger på norske industri- og håndverksutstillinger. Et unntak var Tegneskolens (lite dokumenterte) utstillinger av elevarbeider siden 1820. Disse inkluderte arkitekturtegninger og ornamentstudier. Kunstavdelingen på hovedstadens industriutstilling i Ridehuset på Akershus i 1871 viste kun malerier, ingen arkitekturarbeider nevnes.<sup>215</sup> Industriutstillingen i Drammen i 1873 hadde ingen kunstavdeling. De norske kunstavdelingene ved de skandinaviske industriutstillingene hadde ikke arkitekturseksjon. Arkitektur oppført i Norge, av svenske og danske arkitekter ble stilt ut på Københavnerutstillingen i 1872, der E. V. Langlet viste fotografier av Stortingsbygningen i Kristiania i den svenske seksjonen ”Bygningskunst”, mens den danske seksjonen viste J. H. Nebelung (1817–1871) utkast ”til en Museumsbygning i Bergen” og ”Perspektiviske Udkast til forskjellige landstede”, deriblant muligens Oscarshall.

Også sammenlignet med presentasjoner av norsk samtidsarkitektur på kunstavdelingene på senere (skandinaviske) industriutstillinger var arkitekturutstillingen i Slottsparken i 1883 relativt omfattende. Til Stockholmsutstillingen i 1897 var kun to arkitekter representert: H. Sinding-Larsen (arkitekt for utstillingsbygningene) stilte ut et ”Udkast til en Landeiendom” og Henrik Thrap-Meyer viste en ”Norsk Villa i Trækonstruktioner”.<sup>216</sup> Stadskonduktør Høeg (Bergen) ble også nevnt for ”flere offentlige og private Bygninger”.<sup>217</sup> Mest typisk ble norsk arkitekturproduksjon på de skandinaviske utstillingene presentert som en riss av de siste tiårs mest sentrale bygninger. Kunstavde-

211 Høstutstillingen fikk fra 1884 statlig støtte til å styrke og videreføre arbeidet med utstillinger i kunstnerens egen regi, som til da kun har vært arrangert som ”smaa Forsøg” ved de to foregående årene; 1882 og 1883 i følge Budsjettkomiteen. Trolig er det kun høstutstillingene det refereres til i denne sammenheng.

212 Erik Rudeng, ”Fremskrittets fester,” 7.

213 Programmet for kunstutstillingen ble først klart i februar 1883. Foss, *Beretning om den norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania Sommeren 1883*, 14.

214 *Ibid.*, billag 4 (udatert), 163.

215 ”Gjennem 150 udelukkende norske arbeider gav denne udstilling en fortløbende historisk skildring af vor malerkunsts udviklingsgang fra Dahl og Fearnley ligetil de yngste dages kunstnere.” *Teknisk Ugeblad I*, no. 10 (22. juni, 1883): 34.

216 *Norsk Special-Katalog over de norske Afdelinger ved Den almindelige Kunst- og Industriutstilling i Stockholm 1897* (Christiania: Hovedkomiteen for Norges Deltagelse i Stockholmsudstillingen 1897, 1897),

217 *Særlig kunst-katalog over den Danske, Svenske og Norske Kunst paa den Nordiske Industri og Kunstudstilling i København 1872* (København: C. Ferslew & co, 1872), 92-93.

lingen i København er typisk. Her innledes arkitekturutstillingen med en stadfestelse om at ”I Norges Arkitektur, der – ligesom dets øvrige Kunst – først i sidste halve Aarhundrede tog nyt Liv”. Linstows slottsbygning, C. H. Grosch’s Universitet, Banken, Børsen, Rigshospitalet, Observatoriet og Slagterbodene med Brandvakten ble nevnt. Peter Holtermann ble berømmet for Ås landbrukshøyskole, Seilduksfabrikken, Kristiania Sparebank, Kirker, villaer og fabrikker, som viste hans ”Styrke [...] væsentligst i en sund og klar praktisk Sans og viste sig navnlig med Hensyn til det Konstruktive”. Altså skiller utstillingen i Slottsparken i den norske hovedstaden seg ut fra ved mengden innsendte bidrag fra samtidige arkitekter. Snarere enn å bli presentert for en norsk kanon, kunne en besøkende vente seg å møte relativt ukjente, også urealiserte prosjekter i kunstpaviljongen i Slottsparken.

Arkitekturutstillingen i 1883 besto for det meste av tegningsmateriale og fotografi. I tråd med akademiens kunstutstillinger fulgte arkitekturarbeidene maleri, tegning og grafikk, listet alfabetisk fra nummer 142–156 i katalogen. Innsenderne ble presentert med etternavn og adresser. Hermann Major Backer stilte med åtte fotografier og en tegning ”til forskjellige arkitektoniske Arbeider”.<sup>218</sup> I følge Udstillings Tidende var fotografiens motiver et utkast til en villa og av diverse møbler; skap, sofaer og spisebord.<sup>219</sup> Gustav Berg viste ”Udkast til et Landsted, 2 blad.” Byggmester for domkirkerestaureringen i Trondheim, W. S. Berstrøm, stilte ut 20 blader under tittelen ”Ornamenter for norsk træskjærerkunst”.<sup>220</sup> Paul E. Bilenberg, bosatt i Berlin, viste sitt utkast til Uranienborg kirke, innsendt til konkurransen i 1879. Stadskonduktør (og jury medlem sammen med Paul Due) Georg Bull stilte ut syv blader med tegninger til utkast for departementsbygningen på hospitaltomta. Christian Fürst, også bosatt i Berlin, stilte ut fire blader med tegninger av en stasjonsbygning. Balthazar Lange viste to tegninger av et romersk bad i Arendal og 17 fotografier og en tegning av ”diverse Architektoniske arbeider”. Arkitekt Fredrik von der Lippe viste tegninger av Sandviken kirke i Bergen over seks blader. Harald Olsen viste to tegninger av utkast til møbler for det Kongelige Slott; A. Ottesen, fire blader med utkast til en kirke og tre fotografier av ”Architektoniske arbeider.” Arkitekt og gullsmed Torolf Prytz stilte også ut på arkitekturutstillingen med to tegninger av et landsted og fire blader med tegninger av møbler, mens Adolph Schirmer viste et prosjekt for ”et samlet

218 Alle arkitekter og deres bidrag var listet i Christiania Industri- og Haandverkförening, *Katalog over den norske Industri- og Kunstudstilling i Christiania sommeren 1883. Katalog for kunstafdelingen* (Christiania: Mallingske bogtrykkeri, 1883), 13–14..

219 Udstillings Tidende gir en annen framstilling av hva arkitektene stilte ut, enn katalogen. *Udstillings Tidende*, 28. august, 1883, 166.

220 Katalogen fører Bergstrøms tegninger også under Gruppe II, Industriavdelingen, men i følge Udstillings Tidende ble de vist i arkitekturavdelingen.

Bank og Banketrom” i Trondheim over seks blader, og tre fotografier av Sparebanken i Trondheim.

Oversikten reflekterer samtidens profesjons- og arkitekturdefinisjoner. Typisk er også vektleggingen av tegninger. Bestemmelsene for innsending spesifiserte at det til utstillingen kun ble mottatt ”originale arbeider,” i klassen for arkitektur ble dette angitt til ”architektoniske Tegninger”.<sup>221</sup> I følge Wallis Miller vektla akademiene ”authorship as a way to guarantee an artwork’s authenticity”.<sup>222</sup> De identifiserte opphav etter håndverk snarere enn motiv, noe som kompliserte bedømmelsen av arkitekturarbeid. Det kan forklare at modeller, som ofte var bygget av andre enn arkitekten selv, ikke var inkludert. Slik sett er det interessant at det også ble stilt ut fotografier, selv om også dette var vanlig ellers på Industriutstillingenes bygningskunst eller arkitekturseksjoner. Utstillerne har ikke skilt mellom tegninger og fotografier i forhold til realiserte og urealiserte bygg, men man kan anta at fotografiene har vært vektlagt fra arkitektenes side som dokumentasjon, og som også viste bygget i sin sammenheng.

Beskrivelser av utstillingen, slik den framsto inne i paviljongen, tyder på at den ble møtt med en forventning om en helhetlig ”anordning”. I male- risalen, under overlystaket, var ”det opstillet en aflag Gruppe af store Vifte- og Dadelpalmer. Rundt Foden af denne Gruppe strækker der sig et mageligt Sæde, betrukket med det mat brundt Stof, Væggene er rødmaalede, og paa hver Langvæg er der to brune Portierer.” Interiøret fikk rommet og malerier til å fremstå som en helhet: ”Stoffer, Farver og Billeder falder udmærket smukt; det hele er anordnet med megen Smag.”<sup>223</sup> Denne beskrivelsen av Slottsparkens kunstpaviljong tyder på at interiøret, med planter og tepper og malerier flettet visuelt sammen, ligner den første høstutstillingen i 1882, beskrevet av Christian Krogh som et arrangement der ”persiske Tæpper, Gobeliner, Messingfade og tørrede Siv og maleriske Stoffer, gjorde allerede Totalindtrykket af Rummet til en Kunstnydelse og mindede meget om de franske Cercles artistiques”. Her presenteres utstillingen som et totalintrykk av rom og møbler, med byen som nytt motiv for maleriet.

221 Foss, *Beretning om Den Norske Industri- og Kunstudstilling i Christiania Sommeren 1883*, 141.

222 Om akademiutstillingene, se Wallis Miller, ”Cultures of Display: Exhibiting Architecture in Berlin, 1880–1931,” i *Architecture and Authorship*, red. Tim Anstey, Katja Grillner, og Rolf Hughes (London: Black Dog Publishing, 2007); Miller, ”Collecting and Displaying Architecture in Berlin, 1844–1933”, i *Museums and Biographies*, red. Kate Hill (London: Boydell and Brewer, 2012) 123.

223 ”Kunstutstillingen,” *Aftenposten*, 20. juni, 1883, 1.

## Maleri og arkitektur i Fritzners paviljong (1885 og -91)

### *Skredsvig, Werenskiold og Kroghs separatutstillinger*

I det pulserende hverdagslivet var kafépaviljongen i Studenterlunden helt konkret scene for nye tanker i tiden festet til lerret. Kort tid etter at paviljongen stengte for sommeren og for godt i 1891 valgte Christian Skredsvig seg ut paviljongen som utstillingslokale for det det over tre meter høye og fire og en halv meter brede ”Menneskenes sønn.” Maleriet hadde vært vist i Paris samme sommeren og ble fraktet direkte fra havnen til paviljongen i lunden. Paviljongen kan ha vært valgt for billig leie, saneringsdømt som den var. Det blir spekulasjoner. Men den dannet også et passelig rom for maleriet på grunn av sin takhøyde. Men tross stor høyde under taket, var paviljongen tross alt et lite rom for en utstilling. Rommet fikk derfor en spesiell effekt på opplevelsen av Skredsvigs maleri. Rommet omsluttet maleriet som møtte den besøkende rett innenfor døren. I paviljongen kom man rett på det store maleriet, ”et mægtigt Lærred” i følge en kritiker.<sup>224</sup>

Også før Fritzners paviljong stengte, ble bygningen ved en anledning også nyttet som utstillingsrom i vintersesongen for malerier med byen som motiv. I 1885 åpnet Erik Werenskiold og Christian Krogh dørene i den vinterstengte paviljongen i mars måned for en utstilling av impresjonistisk maleri. Utstillingen var organisert året før Kroghs lansering av romanen *Albertine* (1886) og Hans Jægers *Fra Kristianiabohemen* (publisert i desember 1885). Werenskiolds malerier var ført i katalogen med numrene 1–20, og Kroghs arbeider med numrene 21–40, og ga ”en Fremstilling af de to Maleres Udvikling, Begyndelsen, Omslaget og nuværende Trin”.<sup>225</sup> Da Krogh og Werenskiold åpnet dørene i den vinterstengte paviljongen var det altså ikke bare for å vise sin egen produksjon, men også å propagandere en ny retning innen kunsten, et ”omslag.” Utstillingen føyer seg inn blant utstillinger og utgivelser av de to kunstnerne sammen med andre medlemmer av en radikal kunstnerkrets i Kristiania.<sup>226</sup>

Kafépaviljongen var like før omplassert i forbindelse med de omfattende grunnarbeidene for å heve terrenget omkring øverste del av Karl Johansgate. Paviljongen ble noe tilpasset innvendig i forbindelse med utstillingen. Et varmeapparat ble anbragt bak disken. Krogh og Werenskiold fikk satt opp to løsvegger som stengte for vinduene og lyset, fra alle sidene utenom de

224 ”Chr. Skredsvig ”Menneskens Søn,” *Aftenposten*, 20. september, 1891, 1.

225 Ibid.

226 Om Kristianiabohemen og Krogh og Werenskiolds øvrige utstillinger, se Øystein Sørensen, *1880-årene: Ti-året som rystet Norge* (Oslo: Press forlag, 1987); Halvor Fosli, *Kristianiabohemen – byen, miljøet, menneska* (Oslo: Samlaget, 1997).

som vendte ut mot Karl Johansgate. Selv i gråvær var lyset i paviljongen godt egnet for kunstfremvisning.<sup>227</sup>

I følge en samtidig kritiker var den som format en sjeldenhet. At en separatutstilling kom i stand hadde direkte sammenheng med lokalitetene: ”Forsøgene paa at bringe saadanne Udstillinger istand hos os er strandet, fordi man ikke har troet at kunne finde et passende Lokale. Fritzners pavillion, som nu benyttes, har den Fordel, at den har en udmærket Beliggenhed og er i det hele taget ganske godt egnet.”<sup>228</sup> Maleriene hadde hverdagsmotiver funnet i utstillingslokalets direkte omgivelser, eller, når det gjaldt portrettene, blant publikum. I følge en omtale i tre deler i Dagbladet signert Olaf Hansson (hvis portrett hang i paviljongen) var utstillingen i sin helhet den ”ubetinget mest instruktive, vi har havt i Kristiania (...) den i disse Dage aabnede Udstilling i Fritzners Pavillion [indeholder] de mest slaaende Exempler paa, hvad en Kunsters skabende Evne formaar at vinde ud af Scener, vi daglig har for Øje”.<sup>229</sup>

Ved sin plassering og innhold, ”tvang” ustillingen publikum til å interessere sig for at selv ”det hverdagslige omkring os er rigt på Skjønheder,” skrev Hansson. Publikum fikk ”se Naturen som den er, men gjennom en Malers Øie.” Han appellerte til publikum om å omfavne denne nye retningen. Utstillingen i paviljongen ville kunne få publikum til å ”vænne sig til at bruge sine Øjne” og ”lægge Mærke til” sine omgivelser. Da ville de se at denne ”meget omdisputerede ’nye Retning’”, kun var en berettiget ”Stræben efter Sandhed og Virkelighed i Farve og Form”. Især ble maleriet *Karl Johans Gade*; ”en liden lystig Impression,” trukket fram som liten sensasjon, og nøye beskrevet: ”saavidt jeg ved det eneste af den Slags Billeder, som norske Malere har udstillet herhjemme.”

Gaar man lige indpaa, virker det som en sindsforvirrende Mængde Klatter; men set paa Aftand er der liv i Folkemassen, Sporvognene er i Fart, og Flagene blaffer for Vinden. Riktignok holder Husene paa at stupe overende, – det er kanskje lidt for livligt.

Med impresjonistenes malerier av storbyen ble det urbane rommet til åsteder der publikum ble stilt overfor sitt eget sanseapparat ved fargenes bearbeidelse på lerretet. Slik omtalen av Kroghs maleri illustrerer, fordret det en bevegelse omkring maleriet, tett inn på det, og med avstand til det. I dette tilfellet kunne den ”kanskje lidt for livlige” bearbeidelsen av motivet Karl Johansgate innenfor bilderammen, beskues i denne vandringen rett overfor vinduet ut

227 *Dagbladet*, 10. mars, 1885, 2.

228 *Dagbladet*, 17. mars, 1885, 1.

229 *Dagbladet*, 21. mars, 1885, 1.

mot promenaden.<sup>230</sup> Paviljongen muliggjorde slik en utstilling av impresjonisme, midt i byen, som virkelighet direkte opp mot anskueliggjørelsen av beskerens fysiske, optiske forståelsesmåter av virkeligheten. Rommet og trærne brøt opp paradegatens ettpunktperspektiv og dannet rundskuer der byen kunne oppleves, sett innenfra.

### Nationaltheaterbygningen på utstilling (1891)

Under oppførelsen av Nationalteatret ble bygningen og dens nye omgivelser presentert for publikum i Fritzners paviljong. Da var serveringen stengt for godt, og den ble benyttet som byggebrakke under arbeidet med Nationalteaterbygningen.<sup>231</sup> 1. januar 1894 presenterte ”Selskabet for Opførelse af et nyt Theater i Christiania” modeller og tegninger av den prosjekterte teaterbygningen. To modeller var utstilt. En viste bygningen utført etter tegninger av Henrik Bull, den andre en situasjonsmodell utført av Bull selv. Rundt modellene var Bulls bygningstegninger hengt opp. Utstillingen var åpen hver dag fra klokken tolv til tre på ettermiddagen med entré til 25 øre.<sup>232</sup> Valget av utstillingssted må ha falt naturlig da paviljongen allerede var brukt som anleggsbrakke under arbeidet med oppførelsen av teateret.

Presentasjonen av Nationalteaterbygningen innenfor anleggsområdet ga offentligheten en forestilling om bygningen nærmest mulig stedet der bygningen skulle reises. Dette ble lite betont i pressen, selv om teaterets plassering og fremtoning sammenheng ble sterkt kritisert ved forslagsstillelsen (og også straks etter oppførelsen) av kommunens og departementenes saksbehandlere. Teknisk Ugeblad var mest opptatt av modellens egnethet til å formidle teaterbygningens svar på programmets og tidens fordringer. ”Til et theater, hvor mange mennesker kommer sammen udelukkende for at nyde kunsten, at glemme alt uskjønt og ubehageligt, stilles fordringerne nu for tiden høit.”<sup>233</sup> Som ”et av landets betydeligste og mest omfangsrige bygverker,” var det også stilt krav til utstillingen:

230 Om Christian Krogh og impresjonismen, se Magne Malmanger, ”Impresjonismen” og Impresjonisten. Christian Krogh og det moderne gjennombrudd i 1880-årene”, i *Christian Krogh*, red. Oscar Thue og Ingeborg Wikborg (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987).

231 Stephan Sinding skal ha benyttet Fritzners paviljong som atelier da han modellerte statuen av Henrik Ibsen i 1895–96, senere plassert utenfor teaterets inngang ved siden av statuen av Bjørnstjerne Bjørnson.

232 Annonse, ”Udstilling af gibsmode til det nye theater i Pavillonen i Studenterlunden,” *Dagbladet*, 13. januar, 1894, 3.

233 NN, ”Modellen til det nye theater,” *Teknisk Ugeblad* 12, no. 1 (1894): 9–10.

Folk i sin almindelighed gjør sig neppe ordentlig rede for, hvilket arbejde og hvilken skabende evne der tiltrænges for udarbejdelsen af projekter, planer og tegninger til alle detaljer ved et sådant bygværk, der skal svare til nutidens ovennævnte fordringer og desuden være monumentalt i ordets skarpeste forstand. Og så kommer udførelsen, krav, vel ikke lenger beroer på geniets høie flugt, men på nøiagtighed, indsigt og fremfor alt vedholdende kjærlighed til værket.

Teknisk Ugeblad mente utstillingen ga inntrykk av ”at et teknisk storværk er under udførelse i vort land.” Den var likevel ikke egnet til en studie i byggets tekniske kompleksitet og arkitektoniske detaljer. Når det gjaldt tegningene foreslo anmelderen syrlig at komiteen bak utstillingen måtte ha hatt som misjon å ”opmuntre almenheden til ytteligere offer i retning af aktietegning”. Enda mer skuffende var modellen, utstillingens ”Væsentligste gjenstand.» «Man må forlange, at alle dele af bygningen gjengives nøiaktig, så at modellen er et tro billede af det bygværk, som senere kommer til at fremstå færdigt.” Ekstra beklagelig var det derfor at den var slett utført. ”På modellen findes der knæk i linjerne både her og der, de er ude af led og ude af vater, mange indfateringer er skjæve og detaljeringen er som oftest mangelfuld. Ja, der findes til og med dårlig modelleret skulptur.” Mer enn tegningene kunne modellen ”gjennem sin plastiske form” vekke allmenhetens interesse og ”sympathi” med det arkitektoniske arbeidet. Dette formålet fylte den ikke.

Etterlysningen etter en fremstilling av arkitekturen som kunne vekke sympati med planene, reflekterer kan hende en mer generell skepsis til utbyggingen av Studenterlunden overhodet. Dette kommer fram i en omtale i Dagbladet et par dager etter åpningen. ”Man er jo uenig i Beliggenheden; men vakkert blir Partiet alligevel.”<sup>234</sup> Når det gjaldt utstillingen var de egnet til å gi et inntrykk av ”strøget”, mer enn arkitekturen. ”De udstillede Arbejder gir et anskueligt Billede af Strøgets vordende Udseende.” Han anbefalte publikum å se modellen ”saa har man atter noget nyt at passiare om”.

Også Teknisk Ugeblads omtale tyder på at det var sammenhengen utstillingen var stilt ut i, som ga en opplevelse av, og en mulig innsikt i arkitekturen som var under planlegging. Tegningene og modellen skuffet ved sin slette utførelse. Den større sammenhengen utstillingen kunne oppleves i, innenfor den forhenværende kafeen og utenfor den på byggeplassen var den virkelige muligheten til å forestille seg endringen som var i ferd med å skje i byen. Da kunne en besøkende kan hende danne seg en formening hvilke komplekse krav som samtidens fordringer stilte til arkitekturen, ikke som én arkitekts verk, men som et komplekst teknisk samarbeid. Som vi skal se,

234 ”Det nye theater,” *Dagbladet*, 4. januar, 1894.

sporer lesningen av den ubehjelpelige modellen og de slett utførte tegningene mot tanker om arkitektur presentert som et helhetsvirkende samarbeid presentert i full skala i et sommerteater tvers over gaten på Tivoli to tiår senere.

## PLANKEVERK OG FORSKJØNNELSE

I polemikkene omkring arbeidene med et fundament for Schweigaardsmonumentet sommeren 1883 ble, kommer en motstand mot måten utstillingen opptok plass i byen til syne, som plankeverk. Plankegjerdet var reist til utstillingen ved universitets vest-ende og omsluttet parken langs den ene siden av promenaden. Plankegjerdet var både et visuelt og fysisk stengsel til parken. På samme tid ble det satt opp et skur av planker midt på universitetsplassen. Foranledningen var at avdukningen av Schweigaard måtte utsettes til høsten i påvente av at kantaten bestilt til avdukingsseremonien skulle ferdigkomponeres. At skuret så ut til å bli stående under utstillingsperioden forårsaket en mengde rasende leserbrev, og førte til at skuret ble tatt ned. Før det rakk man å se plankeskuret og plankegjerdet i sammenheng. Under tittelen ”Skjønhedsans” hevdet en provosert Aftenposten-leser at gjerdet var ugjennomtrengelig ”for ethvert dødeligt Øie” og så høyt at man skulle tro ”at man var bange for, at Trærne skulde spadseres afsted”.<sup>235</sup>

Adressat for innlegget var tydelig professor Marcus Jacob Monrad, som var medlem i anleggskomiteen for Schweigaardsmonumentet. Leserinnleggets tittel kan leses som et pek mot forelesningene professoren holdt samme vår om samtidens kunstformer i Studentersamfunnet.<sup>236</sup> Her argumenterte den eldre filosofen mot den nye ”Nutidslære” innen kunst og litteratur der ”Alt er relativt og omskiftelig,” til fordel for kunstens varige ideelle grunnlag. Også en satiriker i Dagbladet visste å sette pris på anledningen til å sette den ”raserede” universitetsplassen og skuret i forbindelse med Monrads estetikk, og døpte skuret ”Hr. Monrads Værk” (”-ja jeg mener Plankeværk”).<sup>237</sup> ”Øyeblikksfotografiers” satiriker i Dagbladet kommenterte aktuelle nyhetssaker i satiriske ordelag under en horisontalt løpende sort strek på første side ( gjerne med spark til rapportene trykket ”over streken”). Øyeblikksfotografiers skribent utdypet: ”Hr. Professor Monrad har som bekjendt en aldeles udpræget Afinitet til ’det skjønne;’ desto mærkeligere er det derfor, hvor lidet heldig

235 Her er inngjerdingen av utstillingsområdet tatt til inntekt for ”samme fine Skjønhedsans, der for Sommertiden har prydet Universitetspladsen med et stort Skafof”. ”Skjønhedsans,” *Aftenposten*, 4. juni, 1883, 1.

236 Forelesningene ble trykket som *Kunstreninger. Sex forelæsninger af M. J. Monrad* (Christiania: J. W. Cappelens Forlag, 1883).

237 ”Øyeblikksfotografier”, *Dagbladet*, 28. juli, 1883, 2.



han er med Skjønheden, naar han skal praktisere sine Theorier paa Universitetets Enemærker.<sup>238</sup> Samme signatur skulle snart få glede seg over å finne professorens portrett stilt ut ”som arkitektonisk Prydelse” blant tegningene i Industri- og kunstutstillingens arkitekturseksjon, noe han antok å være ”en Witz”.<sup>239</sup> Monrads forsvar for den utskjelte og såkalte medianfiguren som kronet gavlen på Domus Media ble referert til i plankeskur-tiraden. Mens meridianfiguren var blitt stående tross mange protester, var skuret av ”en mere efemer Beskaffenhed,” så svakt at det ”næsten bogstavelig talt blev trykket bort af den offentlige Opinion” og revet vek da ”Skriget mod det blev for stærkt”.<sup>240</sup> Slik avstedkom modifikasjoner av byen polemikker som knyttet diskusjoner om estetikk ført innenfor i universitetets lokaler og i den trykkede pressen, direkte til dette konkrete byrommet.

I Studenterlunden virket Fritzners kafépaviljong og musikkpaviljongen inn på stedets endring fra lund på løkkeland til park og byrom. Dette kommer til syne i behandlingen av spørsmålet om å bygge Nationaltheatret, etter at det kom opp på nytt i 1888, etter at det var forkastet første gangen i 1880. Adolf Schirmer fikk saken til behandling som statens bygningsinspektør i Finansdepartementet.<sup>241</sup> Nationaltheatret ble endelig realisert etter en forhandling om forskjønnelse av parken, med kafépaviljongens drift som økonomisk forhandlingskort. For å beholde Studenterlunden ble teateret plassert langs Stortingsgaten, i stedet for å være orientert mot Universitetet, slik eksempelvis Linstow hadde forestilt seg det.

Mot tidligere innvendinger mot å legge bygninger i et område som var forbeholdt offentlighetens adspredelser, og argumentet mot at teateret kunne forstyrre universitetet, begrunnet han sitt syn med referanser til europeiske storbypromenader. I Berlin fant man omkring Museumsplassen og den tilgrensende delen av Unter den Linden samlet ”Det kgl. Slot, Berlins Domkirke, Det gamle og det nye Museum, Nasjonalmuseet, Keiserens Palee, Kronprindsens Palee, Universitetet, Sangakademiet m. Fl. og Nationaloperaen”. Han viste også til ”Nationalteateret” (trolig Schauspielhaus) i Berlin som var plassert i sammenheng med andre offentlige bygninger (kirker). Videre trakk han fram Ringstrasse som relevant forelegg: ”I Wien er der i Løbet af de sidste Decennier ligeledes gennemført et Anlæg, hvor der ved en sammenhængende Plads findes forenet Det Keiserlige Slot, Nationaloperaen, Nationalmuseerne Parlamentsbygningen, Wiens Raadhus, Universitetet,

238 *Dagbladet*, 9. juni, 1883, 1.

239 ”Øyeblikksfotografier”, *Dagbladet*, 28. juli, 1883, 2.

240 *Dagbladet*, 9. juni, 1883, 1.

241 Adolf Schirmer, brev datert 2.6. 1888. ”Fritzners Pavilon i Studenterlunden (1889–1891)” *Slottet og øvrige eiendommer som disponeres av kongen*, Finansdepartementet Ekspedisjonskontoret E, Riksarkivet.

Votivkirken og Nationaltheateret.” Viktig i argumentet om disse stedene som relevante forelegg for den norske hovedstaden, var ikke måtene disse bygningenes kompositoriske sammenheng, slik hans far hadde argumentert. Snarere så Adolf Schirmer bygningene nøklet sammen av parker eller plasser, tenkt for det promenerende borgerskap. Som premiss for approbasjonen av teateret stilte Adolf Schirmer som forutsetning at ”Kristiania By overtager Vedlikeholdelsen av Studenterlunden”. Betingelsen reflekterer uoverenskommelser



Fig. 2.33. Fritzners paviljong på rivningsdagen. Foto: Gustav Jensen, 18. mai 1899. Oslo Museum.

omkring forvaltning og vedlikehold av musikkpaviljongen som ble bygget i lunden åtte år tidligere. Som følge av Schirmers anmodning, ble ansvaret for vedlikehold av Studenterlunden overtatt av kommunen, selv om den formelt sett fremdeles var statens eiendom. Det kongelige hoff ble beholdt som høringsinstans. Videre forvaltning av lunden og bygningene i den fortsatte i kryss-korrespondanse mellom hoffsjefen, Finansdepartementet og Magistraten i Christiania kommune.

I brevkorrespondansen mellom staten, kommunen og hoffet omkring vedlikeholdskostnadene, kom spørsmålet om videre drift av kafeen i paviljongen opp. Julius Fritzners virksomheter var overtatt av sønnen etter Julius' død i 1882, og paviljongen sto delvis for fall. Samtidig som arkitektkonkurransen til det nye teaterbygget ble utlyst våren 1889 satte Magistraten opp et overslag over samlede kostnader for å sette lunden i stand som park.

Arbeidet ble estimert til å koste kommunen 1800 kroner.<sup>242</sup> I denne sammenheng grep magistraten tilbake til tidligere klausuler rundt tillatelsen til paviljongens oppførelse og videre drift i lunden. Som konsekvens av kostnadene med en parkmessig bearbeidelse av lunden, åpnet han for å avkreve en avgift fra hotelleier Fritzner som ”Bidrag til Parkanlæggets Forskjønnelse og Vedligeholdelse”.<sup>243</sup>

Kort tid etter ble det forfattet et notat til en henvendelse til hotelleier Fritzner som sirkulerte mellom departementet, hoffsjefen og magistraten. Departementet foreslo at Fritzner skulle underrettes om at han fra årsskiftet 1890 ville bli avkrevd en årlig avgift på 200 kroner ”for videre tilståelse på forøvrigt uforandrede vilkår af ret til at have en restaurantpavilion stående i Studenterlunden”.<sup>244</sup> Avgiften skulle innbetales til byråsjefen i departementet innen 1. juli hvert år. Skulle Fritzner unnlate å betale, måtte han fjerne paviljongen. Dette så departementets saksbehandler på som et både ønskelig og sannsynlig utfall. Han hadde i samtale med Fritzner fått inntrykk av at han ”holder lidt på denne pavillion” og siterte hotelleieren som følgende: ”Både politiet og slotsforvalteren har gjort alt for at hæmme søgningen deroppe”. Han anså det som lite trolig at hotelleieren ville se seg i stand til å beholde paviljongen når han også måtte ”svare en afgift af den nuværende størrelse,” en mistanke som var forsterket etter samtale med ”nogle sagkyndige”. Derfor konkluderte han, noe ambivalent, at ”Under disse omst. er det vel bedst at faa hele stellet væk så beklageligt det end på den anden side må siges at være”.

Magistraten var imot å sette en forhøyet avgift for å presse Fritzner til å legge ned virksomheten. Det var snarere ønskelig at man fant muligheter for å sette friluftskaféen mer i stand. Han medgikk at det var den ”almindelige mening, at stellet der nu er tarveligt”.<sup>245</sup> Magistraten ytret en viss forståelse for at det var vanskelig å få driften til å lønne seg under restriksjonene den var underlagt. Magistraten tok derfor til orde for en moderat avgift; halvparten av Gravesens friluftskafé i Stortingsgaten 8.<sup>246</sup> ”Om man på denne

242 Brev fra Christiania Magistrat 1ste Afdeling til Det Kongelige Finantsdepartement, datert 26. April 1889. Ibid.

243 Ibid.

244 Notat ”Til hotelejer Fritzner,” datert 25. mai 1889. I følge henvisninger i brev fra magistraten er notatet forfattet av Stadsingeniøren. Ibid.

245 Brev datert 15. mai 1889. Ibid.

246 Gravesens kafé lå i Stortingsgaten 8, stiftet i 1880-årene. Innehaveren var Grave Gravesen, som også drev Hotel du Boulevard i samme gård. Kaféen og hotellet var mye besøkt av byens kunstnere og politikere. Kaféen ble drevet under navnet Cecil til omkring 1960. Gården brant til grunden i 1986. Gravesen åpnet friluftskafeen Saras telt rundt 1900 på Eidsvolds plass, oppkalt etter hans kone Sarah Gravesen. Saras telt holdt åpen til 2013. Saras telt ble innarbeidet i Kjell Lund og Nils Slaattos plan for parkmessige bearbeidelser av Eidsvolds plass i 1978. Knut Tvedt, *Oslo Byleksikon*, 162; 116.

måde kunde opnå at få en skikkelig friluftskafé i St.lunden og byen således, indtil det nye teater kommer istand, have noget igjen for, at dette anlæg skjæmmes af den alt andet end vakre og delvis slet vedligeholdte 'pagode,' vi nu har der". Hoffsjefen hadde ingen innvendinger mot å ilegge Fritzner en avgift, under betingelse om at det "fremdeles forbeholdes, at Pavillionen kan forlanges borttagen."<sup>247</sup> Hotelleier Fritzner ble meddelt om avgiften i mai og senere igjen i oktober 1889, og godtok kravet i brev til departementet den 23.



Fig. 2.33. "Vinter på Abelhaugen." Foto: Hans Renner Bruun, 1900. Oslo Museum.

oktober.<sup>248</sup>

Sommeren 1891 måtte likevel departementet purre på innbetalingen, som ikke var betalt som avtalt.<sup>249</sup> Etter sommeren kom en henvendelse til departementet fra Selskabet for Opførelse af et nyt Theater i Christiania, som selv hadde hatt kontakt med Fritzner. Fritzner hadde sagt seg villig til

247 "Brev fra Chefen for det Kongelige Hof,» datert 10. mai 1889. "Fritzners Pavilon i Studentertunden (1889–1891)" *Slottet og øvrige eiendommer som disponeres av kongen*, Finansdepartementet Ekspedisjonskontoret E, Riksarkivet.

248 Brev fra hotelleier Fritzner, 23. oktober 1889. Ibid.

249 Notat til brev til hotelleier Fritzner datert 10. juli 1891. På brevnotatet er det skrevet i marginen at avgiften var blitt innbetalt den 15. juli og satt inn på kontoen "Studentertundens forskjønnelse" i Christiania Sparebank den 16. juli. Ibid.

å overdra paviljongen til selskapet, som trengte et sted håndverkerne kunne ty til under arbeidene med teaterbygningen. ”Den såkaldte Fritzners paviljon, der for en del ligger på det areal der er tilladt indgjærdet, vil i særegen grad være skikket hertil,” skrev de i en henvendelse til finansdepartementet i oktober 1891.<sup>250</sup> Selskapet ba om at paviljongen kunne bli stående uten avgift innenfor teaterets byggeområde, i perioden teateret var under oppførelse. Dette samtykket både departementet og magistraten til, men departementet anbefalte magistraten kun å gi midlertidig tillatelse til å beholde og bruke paviljongen.<sup>251</sup> Departementet stilte som betingelse for en videre bruk av paviljongen at Selskabet for Opførelse af et nyt Theater i Christiania så til at paviljongen ble tilfredsstillende vedlikeholdt, i det minste ytre sett. Byggearbeidene ville med største sannsynlighet trekke ut i tid, dermed ville også paviljongen få ”tid til at blive helt forfalden at se til,” antok departementet i sitt svar til selskapet, og la til med ironisk undertone: ”en yddeligere midlertidig forskjønnelse af Studenterlunden! [...] Naar pavillionen etter nogen tid forfalder, vil vel publikum lade høre fra sig!”<sup>252</sup>

Fritzners kafépaviljong ble tatt ned den 18. mai 1899 mens oppsettingen av Henrik Ibsens *En Folkefiende* ble innstudert til åpningen av teateret den første september 1899. I 1917 ble også ”paddehatten,” Welhavens musikkpaviljong, erstattet med en mer permanent tegnet av arkitektene Christian Morgenstjerne og Arne Eide, og under ledelse av en byggekomité bestående av byarkitekt Harald Aars og ingeniør P. Egede Nissen.<sup>253</sup> Ved tillatelsen ble det gamle forbeholdet mot konserteringen i universitetets forelesningstider, opphevet.<sup>254</sup> Departementet fant det ”noget antikveret,” og dermed var også rammen for promenadetiden løst opp. Musikkpaviljongen fikk endelig plassering, ble løst fra dens betydning for den daglige rutinen i parken, og det flyktige ble permanent.

På Tullinløkka sto paviljongen til 1883-utstillingen i relieff til omgivelsene fram som plankeverksbygning i en mer bestandig sammenheng. Plankebygningen i skulle over sommeren bli et poeng, og få fatale følger for måten bygningen ble sett, som et fremmedelement, både i parken og mellom monumentalbygningene i stein og mur. Grunnen til dette var ideen om å installere gasbelysning inne i hovedpaviljongen. Tiltaket var ment for å øke besøkstallet og inntektene over sommeren, men fikk motsatt virkning. Det

250 Brev fra Selskabet for Opførelse af et nyt Theater i Christiania, signert Ernst Rygh, datert 26. oktober 1891, til Den kongelige norske regjeringens finants- og tolddepartement. Ibid.

251 Brev fra Christiania Magistrat, datert 14. november 1891. Ibid.

252 Notat datert 19. november 1891. Ibid.

253 Brev fra Kristiania Magistrat/Stadsarkitekten til Det kgl. Finansdepartement, datert 17. august 1917. ”Musikkpaviljongen i Studenterlunden,” *10 Reguleringer i Oslo sentrum 1855–1939*, Finansdepartementet Administrasjonskontoret E og F (og W), Riksarkivet.

254 Brev fra Det kgl. Finansdepartement, datert 28. august til Kristiania Magistrat. Ibid.

førte i stedet til arrangementets største kontrovers, og ikke minst, økonomiske underskudd. ”Den stakkels Udstilling, der har kokoteret baade med Gas og elektrisk Lys, [fikk] et beklageligt Udfald,” måtte Udstillings Tidende konkludere.<sup>255</sup>

Organisatorene hadde tatt utgangspunkt i at inntektene fra salg av utstillingsplass og billetter skulle bære utgiftene. Bare en uke etter åpningen protesterte publikum mot de høye billettprisene for å komme inn i utstillingsområdet. I det minste for restaurantens skyld burde adkomstprisene reduseres, ble det foreslått.<sup>256</sup> Parken var avstengt og folketom. ”Ingen er der!” beklaget en journalist. Selv ikke den eksklusive menyen i restauranten, konsertene eller konditorvarene tiltrakk gjester. Sent i juni noterte ”Øyeblikksfotografiers” journalist i *Dagbladet*, med sin sedvanlige satiriske undertone, at ”dersom man vedbliver at opretholde de ublu Priser i Restaurationen, vil dette være et af de sikreste Midler til at holde publikum borte”.<sup>257</sup> Da det ble forsøkt å senke billettprisene, vekket tilsynelatende heller ikke det publikums sympati. ”Når man paa Forhaand bekjendtgjør, at fra et bestemt, nærliggende Datum vil Kontingenten blive nedsat til det Halve, saa maatte man have med et Publikum at bestille, der mindre forstaar Penges Værd end Kristianias, om man skulde vente at trække Hus i Begyndelsen”, ble det kommentert i *Dagbladet*, på samme side som og rett under annonsen om senkede billettpriser.<sup>258</sup> Tivoli fristet mer enn utstillingen; her var det gratis adgang til hagen. ”Adgangen til Udstillingsparken [gjordes] saa kostbar, at man ogsaa paa faa Aftener nær kunde glæde sig her ved den mest romantiske Ensomhed,” oppsummerte Udstillings Tidenes journalist i siste nummer.<sup>259</sup>

Inngjerdingen av parken ble også kritisert av estetiske grunner: ”Høie, tætte, norske Plankeværker møder Øiet, hvor man vender sig; hvor smukt tager ikke disse Brædder sig du, hvor de strækker sine skinnende Palisaderækker mellem Trær og Buske,” klaget et leserbrev i *Aftenposten*.<sup>260</sup> Et ”Staaltraadgærder eller et lettere og mindre synlig Hegn,” hadde vært tilstrekkelig for å markere utstillingsområdet. Uansett utforming, synes utstillingens plankegjerdje å virke provoserende. Det tyder på at publikum anså parkene og hagene på den tidligere Ruseløkken – i Slottsparken, Tullinløkka og Studentertlundne, i sammenheng med forlystelsesområdet på Klengenberget som et åpent tilgjengelig område.

255 *Udstillings Tidende*, 10. oktober, 1883, 276.

256 *Udstillings Tidende*, 30. juni, 1883, 34.

257 *Dagbladet*, 30. juni, 1883, 2.

258 *Dagbladet*, 30. juni, 1883, 2.

259 *Udstillings Tidende*, 10. oktober, 1883, 276.

260 *Aftenposten*, 4. juni, 1883, 2.

Koketteringen overfor publikum med belysning i utstillingsområdet skulle bli nådestøtet for den temporære arkitekturens omdømme. I løpet av sommeren, i påvente av kortere dager med dagslys og i håp om å lokke Kristianiaenserne til å besøke utstillingen i kveldstimmene, besluttet Centralkomiteen å legge inn gassbelysning i hovedbygningen.<sup>261</sup> I hovedstadsavisene ble det trykket annonser som lovet ”Brilliant Gasbelysning hver Kveld.”<sup>262</sup> Wilhelm Krogh sto bak tiltaket: ”Udstillingsbygningerne [vil] blive oplyst med Gas, hvilket vil tage sig brilliant ud. Belysningen er arrangeret af Hr. Theatermaler Krogh, der her igjen har indlagt sig ydeligere Fortjeneste af Udstillingen.”<sup>263</sup> Udstillings Tidende rapporterte ”Gadebelysningen i Udstillingsbygningen udvikles Dag for Dag, og det vestre Gaardsrum er især nu udmærket smukt oplyst, ikke blot over Vandspringet i Midten, men også over Græsplerne straale nu kulørte Lamper i rige Guirlander og Festons”.<sup>264</sup>

Kildene avdekker ingen innvendinger fra departementet på installeringen av gassbelysning. De kom i stedet fra det skrivende kristianiapublikumet, i form av leserbrev i dagspressen. Like etter at planene om belysning var gjort kjent, påpekte en av Dagbladets lesere at plasseringen av denne store, lette trebygningen var et altfor risikabelt foretagende overfor museumsgjenstandene innenfor skur og bygninger omkring den: ”At opføre den store Træbygning paa Tullinløkken er blevet sammenlignet med at lægge en Brandfakkel ved Foden af Statens Samlinger.”<sup>265</sup> Det er grunn til å spekulere om paviljongen ville blitt tillatt oppført i utgangspunktet, dersom søknaden var gått til kommunen, der Magistraten ved Stadskonduktør Bull stadig behandlet dispensasjonssøknader fra bygningsloven som regulerte blant annet trehusbebyggelsen i indre by.<sup>266</sup> Tomtens eiendomsforhold og et forvaltningsansvar som vekslet mellom stat, kommune og hoffet, kan ha virket inn på at slike vurderinger ikke ble gjort innledningsvis. Tullinløkka var fremdeles etter statens oppkjøp av Ruseløkken i 1837, statens eiendom. Industriforeningen, ved Adolf Schirmer, sendte derfor søknad med vedlagte tegninger til

261 Belysningen skulle legges inn “under Forudsætning af at der herimod ikke reises nogen Indvending fra vedkommende Departements Side.” *Aftenposten*, 13. august, 1883.

262 *Aftenposten*, 21. september, 1883, 3.

263 *Udstillings Tidende*, 15. september, 1883, 218.

264 *Udstillings Tidende*, 23. september, 1883, 218.

265 W., ”Om Industri-Udstillingsbygningens Gasbelysning,” *Dagbladet*, 23 juli, 1883, 2.

266 Den eneste søknaden til kommunen i forbindelse med utstillingen var spørsmålet om kommunen ville stille gratis vann og avløp for anledningen via anlagte rør til hovedbygningen gjennom Kristian IVs gate, noe som ble avslått av kommunen, som heller ville støtte utstillingen med en bestemt fastsatt sum, om nødvendig i etterkant. Kristiania/Christiania kommune, *Aktstykker vedkommende Kristiania kommune* (Kristiania: J. Chr. Gundersens bogtrykkeri, 1883).

Finansdepartementets eiendomskontor, ikke Christiania kommune.<sup>267</sup> Hoffmester, Slottsintendanten og Slottsgartneren ble underrettet og gitt anledning for innspill til planene, men i siste instans lå til beslutning hos departementet.<sup>268</sup> Da Industriforeningen fikk svar fra departementet 4. oktober 1882 var eneste betingelse at bygningene ble lagt minst 40 meter fra omkringliggende bebyggelse.<sup>269</sup> Det er ikke kjent om denne reguleringen fra departementets eiendomskontor ble gitt i overensstemmelse med kommunens magistrat, eller om denne ble underrettet.

Innsenderen til Dagbladet mente uansett at gasbelysningen var ”rentuduforsvarlig, naar hensees til Udstillingsbygningenes Beliggenhed midt imellem de offentlige monumentale Bygninger, der indeslutter Statens samtlige, betydelige og uerstatelige, videnskabelige og kunstneriske Skatte”. I tillegg var bygningen full av ”letfægelige Stoffe”. Belysningen var lik ”et uvittigt Barns Svingen med den brændende Lunte over Krudttønden, idet det tænker, at falder der en Gnist i Krudtet, saa bliver Ilden nok slukket af Brandvæsenet eller ved et Mirakel”. Kritikken skulle få etterspill. Bygningene fikk økenavnet ”Fakkelen”. Over sommeren besluttet kommunen å pålegge utstillingsarrangørene forhøyet forsikring på grunn av den økte brannfaren. Pålegget førte til at arrangementet gikk med underskudd.

Da bygningen endelig ble demontert ble det gjort noen siste anstrengelser for å dekke underskuddet forårsaket av dens potensielle skade på omgivelsene ved brann. Eiendomsretten til materialene brukt i paviljongene var kontraktfestet med entreprenørene.<sup>270</sup> I følge *Beretningen* var vindusglassene til hovedpaviljongen på utlån fra Glassmagasinet. I ukene etter utstillingen lukket dørene, ble det rykket inn annonser i hovedstadsavisene om auksjonering av byggematerialer på utstillingstomten. Det gir grunn til å anta at de enkelte leverandørene eller entreprenørene sto for auksjonering av bygningsmaterialer og elementer, som antageligvis siden ble brukt igjen på ukjente måter. Kildene oppgir ikke klart hvordan regnskap ble ført for oppjøret, heller ikke detaljene i nedmonteringen, sorteringen og borttransporteringen av glass, plank, søyler og stolper. Man kan tenke seg livlige scener med auk-

267 “Kunst- og Industriudstillingsbygningen paa Tullinløkken (1882-83),” “Statens Eiendommer, Tullinløkken, diverse andragender om oppføring av provisoriske bygninger 1880-95,” *Reguleringer i Oslo sentrum, Tullinløkken, Frederiksgate, Rådhusreguleringen*, Finansdepartementet Ekspedisjonskontoret E og F (og W), Riksarkivet.

268 Etersom Industriforeningen ikke søkte staten om midler, men helt og holdent belaget seg på billettinntekter fra publikum og plassavgifter fra utstillere, var lån av tomt alt Industriforeningen søkte fra myndighetene.

269 “Gjenpart av Skrivelse til Bestyrelsen for Den Norske Haandverks og Industriforening i Kristiania” Datert. 4. oktober 1882. *Da - Korrespondanse: Slottsforvalter O.C. F. Hagemann (til 1882) og Slottsforvalter Hjalmar Welhaven*, Slottsforvaltningen, Riksarkivet.

270 Foss, *Beretning om Den Norske Industri- og Kunstutstilling*, 15.



sjonariusser, kjøpere og tilskuere i norsk novembervær.

Etter Kunst- og Industriutstillingen sørget Industriforeningen for at Tullinløkka ble planet ut. Som et tydelig strategisk grep, og samtidig med den refererte diskusjonen om Tullinløkkas videre bebyggelse, ble løkken overført fra staten til kommunen i 1885. En forutsetning var at Tullinløkka skulle være lekeplass for barn og unge.<sup>271</sup> Da Kristiania kommune fikk overdratt tomten, bevilget de 1000 kroner til å ferdiggjøre utplaningen.<sup>272</sup> Programfestingen av



Fig. 2.35. Skøytebane, Tullinløkka. Foto: Anders Beer Wilse, 1907. Oslo Museum.

Tullinløkka som plass til ballspill og andre parkaktige aktiviteter var midlertidig, men heftet lenge ved tomten som en klausul.

Da Historisk Museum skulle bygges, hevdet pseudonymet Medikus i Aftenposten i 1894 at Tullinløkken opprinnelig var gitt byens barn som lekeplass. ”Tanken paa at en børnekjær Mand i sin Tid har skjænket sin gamle Løkke til Tumbleplass for Kristianias Ungdom, har ladet Byens Fædre slaa sig til Ro med, at hermed var givet noget for evige Tider.”<sup>273</sup> Påstanden drev Byantikvaren ved Truls Aslaksrud i 1993 til å undersøke nærmere om det lå en

271 Kgl. Resolusjon, Stortingsproposisjon nr. 1 1885, hovedpost VII, s. 11–16.

272 Kristiania kommunes formannskap bevilget samme år 1000 kroner til planering av plassen. *Femtiårs-Beretning om Christiania Kommune 1837–1886*.

273 Lesebrevet er gjengitt i “Medicus,” *St Hallvard* 1–2 (1979): 30–34.

slik juridisk heftelse på tomten, noe han avviste.<sup>274</sup> Med den terrengmessige bearbeidelsen i etterkant av utstillingen, tilrettela utstillingen for ballspill. De påfølgende tiårene var Tullinløkka skøytebane om vinteren, velocipedbane og ballplass om sommeren – etter hvert til Jens Thiis' ergrelse og bekymring for det opphvirvlede støvet og Nasjonalgalleriets vinduer mot plassen.<sup>275</sup> Lekeplassen ble ikke avviklet før en ny utstillingsbegivenhet skulle sette sitt preg på Tullinløkka. I 1938 gikk kommunen med på å avgi plassen til parkering for besøkende til Vi Kan-utstillingen på Frognerstranda.

Til tross for Adolf Schirmers tidligere nevnte bestrebelse på en samlet utbygging også på baksiden av Universitetet, både i forbindelse med Skulpturmuseets planlegging og som Statskonduktør i siste tiåret av 1800-tallet, er det er kun i sommermånedene 1883 at Tullinløkka har stått fram med en fullt utbygget kvartal. Sporene av oppryddingen etter den provisoriske arkitekturen er til skrivende stund den eneste varige modifikasjonen av terrenget mellom de to museumsbyggene på hver side. Som vaiende flagg, glassets reflekser, trekonstruksjonens lyse farge i spill med trærnes løvverk, dens potensielle brannfare for sine permanente omgivelser, eller tilstrømmingen av mennesker til hovedstaden, manifesterte utstillingen seg i byen som flyktige realiteter.

## K O N K L U S J O N

Som del av 1800-tallets urbane fysiognomi antyder paviljongene hvordan monumentalbygg sto i forlengelsen av en byerfaring preget nettopp av provisorier i en parker med sterk naturkarakter på den gamle Ruseløkken langs Bislettbekken. Dette kapittelet har vist hvordan eiendomsforhold og forvaltningsansvar av reminisenser av løkkene over dette sumplandet, var en betingelse for oppføringen av provisorier. Samtidig bidro de til å befeste offentlighetens rett til dette sentrale området gjennom å etablere steder for vandring. Dette satte varige spor. Paviljongene økte lundens popularitet, og synliggjorde en motstand mot permanent utbygging. De tydeliggjorde spørsmålet om om lunden var å betrakte som senter eller periferi, og behovet for åpne landskapsrom i byen for å danne en harmonisk ramme mellom bygningene. Samtidig omformet de Studenterlunden og Tullinløkka fra skogvokst

274 Truls Aslaksby, "Notat. Tullinløka – trekk av dens historie utifra diverse kilder som supplement til Plan- og bygningsetatens fremstilling i forslag til endret reguleringsplan, utlagt til offentlig ettersyn 06.10.93," Byantikvaren i Oslo.

275 Jens Thiis beklager seg over ballspillet og støvet fra Tullinløkka bak Nationalmuseet i en rekke brev og dokumenter. *Tullinløkka (1913–1953)*, Kirke- og undervisningsdepartementet, I. skolekontor D, Riksarkivet.

sump til representativ promenade og plass. Særlig vesentlig er erkjennelsen av at disse hendelsene, utstillingene og objektene ble sett samtidig og i sekvenser, og dannet kryssreferanser ute i byen som ikke så lett å få øye på dersom man studerer dem som enkeltstående kulturhistoriske hendelser. Av dette trer en urbanitet fram preget av omskiftninger og endring, men også minner og borgerskapets forhold til den forhenværende sumpmarken og de gjenværende lundene.

1883-utstillingens intervensjon i byen er eksempel på dette. Det er en påfallende sammenheng mellom denne temporære utbyggingen, de samtidig løpende diskusjonene om kvartalets permanente ferdigstilling, minnene om den tradisjonelle bruken av tomten og området omkring bekken som lekeplass og almenning, og denne programmeringen som resultat. Viktig her er hvordan disse intervensjonene blir gjenfortalt, hvordan de ble sett, hvilke blikk på omgivelsene som trer fram av dokumentene. Sammenlignet med de langt større utstillingsbygningene i Europeiske metropoler, ble ikke denne bygningens tilblivelse fremhevet som bemerkelsesverdig. 1867-utstillingen i Paris, ble til sammenligning fyldig dokumentert da den var under konstruksjon,

Når Dagbladet i 1887 beskrev de feirende og protesterende kunstneres harselas med de etablerte institusjonene som et maskespill og ”potempkins bye,” ble en typisk arkitekturteoretisk samtidskritikk podet ned i den uferdige og provinsielle norske hovedstaden. Referansen, som henspiller på Grigory Potemkins kulissearkitektur langs elva Dnieper, er særlig berømt gjennom Adolf Loos’ utskjelling av arkitekturen som hadde reist seg de siste tiårene av 1800-tallet langs Ringstraße i hans eget Wien som et maskespill. Moderniteten er forbundet med masken, påpeker Beatriz Colomina med henvisning til Loos’ Wien, og viser til bygningenes «The mask produces what it hides».<sup>276</sup> De provisoriske paviljongene kan sees som det omvendte av en slik tilsløring, slik også kunstneres satire antyder. Kunstnerfesten avslørte, og protesterte mot byens mangler, musikkpaviljongen i Studenterlunden avslørte en fragmentert offentlighet gjennom den daglige konserteringen. Også de fragile plankeverksveggene i de ulike utstillingspaviljongenene i dette konkrete bylandskapet synliggjør glidende grenseganger mellom byens parker og gater, store og små utstillinger, og de mer permanente museenes utstillingshaller, samt andre offentlige institusjoner i det sumpvåte i terrenget omkring Bislettbekkens gamle leie.

Ringstraße var ikke bare typisk for den nære samtiden Adolf Loos ønsket å markere en avstandtagen til som en maskerade, men også fordi det var

276 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994), 23.

en arkitektur som var ment å oppleves i bevegelse.<sup>277</sup> Der Mari Hvattum viser hvordan denne arkitekturforståelsen er å spore i kongens park på Bygdøy, har vi i dette kapitlet sett hvordan bevegelse også er konstituerende i Kristiania rund århundreskiftet, også i form av definerte utsikter og hyperlokale steder som ble markerte av provisoriske paviljonger. Møbleringen av byen med provisorier aksentuerte byens rom og flyktige opplevelser av helhet og sammenheng i en fragmentert by i forvandling. Paviljongene forbandt byen, og byens og byvandrerens kropp som intens virkelighetserfaring, der og da. Utsikter og forbindelser synliggjøres i byrommet og i avisene og tidsskriftenes spalter. Plankeverkspaviljongene trer fram som en form for utstillingsteknologi. Stavkirkeportalen i Slottsparken, satt opp med tanke på de kongelige gjestenes promenade fra slottet, gjennom byen til oppslagsverkene danner et fortettet eksempel. Samtidsteknologi (maskinelt lafteverk), stavkirkereferanser, utstillingen i byen og den pågående forflytningen av Gol stavkirke langs nye jernbanetrasseer til landskapsparken på Bygdøy ble viklet sammen gjennom vandringer i parken og gatelangs som dagsaktuelle hendelser, med like sterk nærvær i byen og som i dagspressen.

Rammet inn av byens mer varige arkitektur og omkringliggende utstillingsbygg, interiører og fornøylessteder, gir de provisoriske utstillingsbyggene og arkitekturen som ble stilt ut et blikk inn i samtidens tenkning om arkitekturs formidling av tradisjon og samtid. Erkjennelsen av hvordan disse flyktige romlige intervensjonene ble sett eller erindret i sammenheng danner spørsmålet om byrommet som en virksom bakgrunn for en arkitektonisk samtidserfaring, og er utgangspunktet for utsmykningsarkitekturen i neste kapittel.

277 Mari Hvattum, "The garden and the City: Fragmented Dreams of Totality," 135.



Fig. 3.1. "Illuminationen ved Universitetet under Indtogsfestlighederne." Xylografi. Waldemar Olsen, 1882. Oslo Museum.

### Kapittel 3: Portaler omkring Bislettbekken (1882–1929)

”Se, der har De et Stykke af den glimrende Begyndelse af vor første Festdags Herlighed, og dermed lader jeg min Pens Lys slukkes ud,” avsluttet Fredrikshalds Tilskuers korrespondent sin beretning fra mottagelsen av det nygifte svenske kronprinsparet i Kristiania i 1882.<sup>1</sup> Festkomiteen til Ære, Deres uværdige Korrespondent til Skam,” hadde han forsøkt i avisens kolonner – ”i Lyset og Glansen af de illuminerede Beskrivelser af den overvættedes lykke” – å ”tage Ordet med, for igjennom det Lys som en fattig Pen kan give at stille Dem og Deres Publikum vor Oplevelses Herliged for Øie.” Hendelsene lot seg bedre ”tænke end beskrive,” og leseren ble anmodet om å tenke seg hovedstaden forvandlet og fortryllet: ”Som fremtryllet af Jorden stod Arbejderrækker langs den lange Karl Johans Gade og snart laa den glat som en Reklebane. Flagstænger steg op som Lys, Isblokke steg op i Søjler – Triumfbuen rejstes, Huse dekoreredes (...) Illuminasijsantydninger lod sig tilsyne.” Byen var ”en blomstrende Pragt af Flag og Kranse og skinnende Issøjler, Æreporte og Vindusdekorationer”. ”[S]mykkede med Gasblusdekorationer i alle tenkelige og utenkelige Faconer,” trådte bygningene ”frem i dette Lyshav,” som også skinte over den tette folkeskaren og fakkeltøget med ”Ryttere og de kongelige vogne” som ”arbejdede sig ud fra Slottet gjennem den tæt pressede Menneskemasse.” Det fremmedartede lyset skilte seg nok ut fra gassfaklene i gatene og på bygningene i byen nedenfor. Med

<sup>1</sup> ”Brevsending til Fredrikshalds Tilskuer, Kristiania, 11. februar 1881,” *Fredrikshalds Tilskuer*, 13. februar, 1882, 1–2. [Brevet har feil årstall i originalen.]

byen i mørke, sto Slottsbygningen alene – i byen, og i teksten. Før skribenten endelig ”slukker sin penn” føyer han til med et linjeskifts kunstpause en siste observasjon av illuminasjonens avsluttende klimaks. ”Jeg skal kun nevne, at Slottet, der havde ligget i Skygge, til Slutning belystes af et straalende elektrisk Lys og Illuminationen slukkedes.” Med det var ”Første Akt [...] til ende. Tæppet faldt.”

I tiårene omkring 1900 dokumenteres drømmene om arkitektur artikulert som atmosfærer og rom erfart i øyeblikket og i bevegelse. Med ”lyspenn” som trykksverte tenkte korrespondenten å direkteoverføre spektakulære lysspill i hovedstaden til indre forestillingsverdener hos lesere i grensebyen ved Iddefjorden. Halden-korrespondenten må ha forutsatt at scenene – som altså lot seg bedre tenke enn beskrive – ikke var helt ukjent for hans publikum.<sup>2</sup> Som bykulturelle fenomener var utsmykningene i den norske hovedstaden en del av nasjonsbyggingen gjennom hele 1800-tallet. Denne underliggende betoningen av gjentakelse og erindring fra beretningen fra mottagelsen av det svenske-norske kronprinsparet, er verd å merke seg. Hendelsen veves inn i en større kontekst, en pågående og stadig mer presserende offentlig polemikk der byens rom og bygninger var virksomme felles referanser.

Byarkitekt Harald Aars’ utsmykningsarkitektur til kronprins Olav og kronprinsesse Märthas bryllup i 1929 som en repetisjon av Gustavs og kronprinsesse Victorias inntog i Oslo i 1882, er illustrativ. ”Like fra barneårene av” beretter han i rapporten til kommuneadministrasjonen, ”har jeg hatt et uforglemmelig inntrykk av den virkning som isfaklene gjorde” ved den forrige kronprinsbryllupsfeiringen.<sup>3</sup> Som byarkitekt fant han anledningen han ”alltid [hadde] hatt for øie”: å gjenskape ”det fantastiske samspil mellom isen og flammene” langs Karl Johan som et ”glimrende motiv for byens utsmykning ved en festlig leilighet”. Aars’ anekdote griper godt det man kan kalle Kristianiaborgernes kollektive hukommelse i perioden jeg skriver om, og hvordan provisoriske eksperimenter i strøket langs Bislettbekken ble utført av byens beste arkitekter. I dalen besto randsonen som byrom med bekkens

2 Betoningen av reiseskildring tenkt forevige via en avspeiling i hukommelsen er typisk. Beretningene fra den danske kong Christian VIs norgesreise vel 150 år tidligere i 1733 kan danne en norsk parallell. Forsiden til den trykkede beretningen av det kongelige reisefølgets vandring fra Fredrikshald til Trondhjem, viser allegoriene Historia, Memoria og Fama. Fama trekker glemselens slør til side slik at scenen for de minneverdige hendelsene kommer til syne. Landskapet speiles i speilet som Memoria holder opp mot landskapet, og danner motiv for Historia som risser inn beretningens tittel på en marmorobelisk. Om dansk kongens reise og avbildningene av den, se Brita Brenna, ”King of the Road: Describing Norwegian Landscapes in the Eighteenth century,” i *Routes, Roads and Landscapes*, red. Mari Hvattum, Brita Brenna, Beate Elvebakk og Janike Kampevold Larsen (Farnham: Ashgate, 2011), 13–26.

3 Harald Aars, ”Byens utsmykning ved Kronprins Olav og kronprinsesse Märthas bryllup den 21de mars 1929,” *St Hallvard* 7, no. 4 (1929): 227–37.

gamle piletrær og med nytt gateliv. I korte tidsrom oppsto landskapets topografiske terrasseringer og rom som kurraterte landskap.

Mottagelser og fester i den norske hovedstaden, er foreslått som var urbane masseopplevelser. Dette er et utgangspunkt også for dette studiet av hvordan disse festene opptok plass i den trykkede pressen og etter hvert film. I dette kapittelet bringer jeg videre antagelsen om at provisoriske bygninger stilte arkitektur til skue for en offentlighet med byen som scene. Her undersøker jeg mottagelsene i tiårene før og etter 1900 som som serielle, snarere enn som enkelthendelser. Jeg ser på hvordan ankomstfestlighetene ble kjedet sammen gjennom minner og beskrivelser flettet inn i politisk polemikk i pressen i årene før og etter unionsoppløsningen. Især ser jeg på hvordan de på stedet og i gjengivelsene teatraliserte det nasjonale, stedegne og klimatiske i samtiden flyktige romlige helhetsforestillinger.

I første del undersøker jeg portalene og utsmykningene som del av et urbant landskap. Jeg ser på hvordan de bidro til å grense av rom og skape forbindelser inne i byen. Især undersøker jeg måtene festene, i byen og i tekster skapte retning, både innad i byen og ved omkringliggende landskapsformer. Her spør jeg om hendelsene og beskrivelsene synliggjør en lesning, og forventning til arkitekturen som virksom visuell retorikk, både som bygninger og som rom. Med dette som bakgrunn ser jeg i andre del ser jeg på hvordan de temporære utsmykningene ble sett mot landskapet og som varig bakgrunn. Her spør jeg om det naturlige, ukunstlede og uforfalskede som idealer for en nasjonal stil er å spore i utsmykningsarkitekturen og byen, sett som ekstrem virkelighet i skiftende atmosfærer, årstider og lys. I siste del undersøker jeg nærmere om disse skiftende forholdene, og synene på arkitekturen som fortolkninger av sted, materialer og klima ble gjengitt på trykk og film, som opptak av øyeblikket. Her spør jeg om disse opptakene kan ha virket inn på betoningen av romlig dybde som essensielt i utsmykningsarkitekturen.

## K R I S T I A N I A T O P O G R A F I O G B Y E N I E N D R I N G

Feiringene mot slutten av århundret iscenesatte byen mot et politisk bakteppe. Åstedet, Karl Johans gate var også stedet som ved midten av 1800-tallet var en randzone mellom Pipervikas fattige slum, kongehus, parlament og universitet, i en tid der samfunnets grunnleggende strukturer sto under press og var i omveltning, i Norge og i Europa. Landsforvisningen av radikaleren Harro Paul Harring, det påfølgende folkemøtet på Klingsberg med Marcus Thrane i spissen, og arrestasjonene som reaksjon i 1850 er skjellsettende hendelser som skjedde med denne delen av byen som bakteppe. Reaksjonen mot



Thrane skulle strupe offentlig kritikk av konge- og elitestyrt folkemakt, og er sett som markør en lukket offentlighet og en mangel på reell ytringsfrihet ved midten av århundret.<sup>4</sup> Dette trekket ved en norsk offentlighet var endret bare tre-fire tiår senere. I 1884 utspilte det seg en annen hendelse som umiddelbart (og i ettertid) ble historisert som epokegjørende i landets parlamentariske historie som den reelle overgangen til folkestyre.<sup>5</sup>

Den 29. juni 1884 samlet organiserte hovedstadborgere seg under sine foreningers faner på Tullinløkka til ”folketog” med rute langs byens promenade Karl Johans gate mellom Slottet på Bellevuehøyden og Stortinget. Initiativet til folketog var tatt av Den liberale Forening og anledningen å feire kong Oscar IIs beslutning om å avsette regjeringen Selmer og den påfølgende og umiddelbare innsettelsen av Stortingspresident Sverdrups regjering tre dager tidligere; Både i forkant og under regjeringsskiftet ble byrommet og arkitekturen ble spilt opp som aktører i polemikken omkring nasjonens styresett.

Parallelt med sitater langs avisens kolonner fra flere av landets aviser som ga uttrykk for en ”stormende Glæde” over ”almennviljens Seier,” ble størrelsen og oppslutningen om folketogets hilsningsferd til Konge og Statsminister på hver ende av det sentrale åpne byrommet langs paradegaten beskrevet via referanser til byens rom og bygninger. Et lite knippe hovedstadsforeninger, deriblant Haandværker- og Industrieforeningen, hadde valgt å avslå innbydelsen. Av den Sverdrup-sympatiserende hovedstadsavisen *Dagbladet* ble de uteblitte beskyldt for å fornærme både Konge- og folkemakt og derved ”sette seg selv i gapestokken,” understreket ved avisens brede og detaljerte dekning av tilslutningen ”af alle Samfundsklasser” omkring hyllest og lykkeønskninger til det nye ministeriet, uttrykket i ord og tilstedeværelsen under festen. Deltagelsen, og den oppstemte stemningen ble beskrevet

4 Om norsk offentlighet omkring midten av 1800-tallet og embedsmannsstaten, se eksempelvis Sejersted, Francis. *Den vanskelige frihet, Norge 1814-1851* (Oslo: Pax Forlag, 2001).

5 Ved avviklingen av det ”spidsborgerlige Kontorstyre” var Grundloven endelig forstått og anvendt i ”Aand og Ord” slik Eidsvoldsmennene hadde tenkt og skrevet den, og ”Vort Land er rykket op i de politisk civiliserede Nationers Række”, i følge *Bergens Tidende*, i følge *Dagbladet* den 30. juni etter innsettelsen av Johan Sverdrup i 1884. Johan Sverdrup ble utnevnt til statsminister 26. juni 1884, og riksrettssaken fikk slik sin endelige konklusjon. Om denne feiringen i byen, se Øystein Sørensen, *1880-årene: Ti år som rystet Norge* (Oslo: Universitetsforlaget, 1984), 68.

i atmosfæriske vendinger.<sup>6</sup> ”Massene” flokket seg om ”Korporationene” satt i bevegelse så støvet sto høyt i sommervarmen og ”6 Musikkorps friskede på Marchen op igjennom Slotsbakken, saaat Toget gled frem med stor Præcisjon og Orden.”

I Spidsen bares et norsk Flag, og under dette var samlet Medlemmer af alle Samfundsklasser i Hovedstaden. Professorer, Haandværkere, Studenter, Sømænd, Turnere, Handelsmænd, Kunstnere dannet et Følge, som strakte sig fra Tverveien i Slotsbakken helt op til Slottet. Disse alene var flere Tusinde, og da deres Spidse naaede Slottets østre Fløj, intonerede Musikken Kongesangen. Under Marchen opover spillede *Ja vi elsker dette Landet*. Procesjonen gik rundt Slottet, og da den første Fane viste sig ved Slottets vestre Fløj, var endnu ikke Togets sidste Fane kommet frem fra Universitetsgaden, gjennom hvilken Vejen gik fra Tullinløkken

Feiringen demonstrer en sammenveving av byens topografi og et polemisk ordskifte i dagspressen som også er tydelig i mottagelsene av kongelige og andre prominente gjester i tiårene fram mot unionsoppløsningen i 1905. Som vi skal se pekte utsmykningsarkitektur og omtalene av dem avstander og høydeforskjeller i byen, retninger, utstrekninger og størrelsesforhold. Slik Caroline van Eck har studert arkitektur som «statecraft» innenfor engelsk kongeheredømme på 16- og 1700-tallet som «construction of visual domain», kom også her topografi og utsikter i spill som retoriske muligheter, – altså typisk og stadig tilbakevendende trekk ved festiv arkitektur. Dette var altså verken nytt under solen, eller særegent brukt for å overbevise og motbevise meningsmotstanderes påstander og gi egne forståelser av sammenhenger og saksforhold legitimitet og støtte.

Portalene og mottagelsene av gjester som ankom sjøveien eller til Jernbanestasjonen, aksentuerte byens indre topografi, men også nasjonens orienteringer for publikum. De romlige modifikasjonene tydeliggjorde overganger, men skapte også forbindelser som visket ut historiske grenseganger mellom indre by og omlandet. Ankomststedene, togets perrong, eller Porta-

6 Innsettelsen av Sverdrup vakte ”en stormende Glæde over det hele Land” skrev Dagbladet den 30. juni. Hovedstadsavisen siterte fra *Kristianssands Stiftsavis*, *Tunsbergere*, *Oplandenes Avis*, *Bergens Tidende*, *Halden*, *Bergensposten* og *Vestlandsposten* på forsiden; ved avviklingen av det ”spidsborgerlige Kontorstyre” var Grundloven endelig forstått og anvendt i ”Aand og Ord” slik Eidsvoldsmennene hadde tenkt og skrevet den, og ”Vort Land er rykket op i de politisk civiliserede Nationers Række” kunne man lese fra *Bergens Tidende*. Halden hyllet Sverdrup som ”Folkets Mand” og ”Frihetskæmpe” ”Spørgsmaalene, om Hs. Maj. Skal være et lidet Partis konge, om et stort Flertals Interesser skal være prisgivet et herskesygt Mindretals, har funnet sin Løsning.”

lene som ble satt opp på Egertorget som en overgang mellom Jernbanestasjonen og Slottet rammet inn gaten, aksentuerte stigningen i topografien og rammet inn sikten til Slottet som byportfantasier.

Byportfantasiene ved paradegatens midte hadde sine forløpere fra tidligere mottagelser til byen, men da satt opp ved eller nærmere den faktiske bygrensen der den kongelige gjestens følge ankom. Da Oscar I var ventet til Christiania i 1848 ble en portal i form av en middelaldersk byportpastisj reist ved Nybroen. Portalen forårsaket adskillig polemikk omkring arkitekturen forstått som scenisk kulisse eller som byggverk, og dermed, dens egnethet til å presentere hovedstaden, som by og som by i endring.

H. E. Schirmer var portalens arkitekt og formga den som en gammel-tysk byport. Den ble både kritisert og bejublet av byens borgere, som diskuterte portalens autentisitet som arkitektur og motiv. Maleren Johannes Flintoe fant Schirmers portal som et regulært flaut arrangement, en ”Pakhus-tegning” uten arkitektonisk troverdighet; ”udvendig en Cassino og indvendig unyttet Rum.”<sup>7</sup> Johan Sebastian Welhaven sto i bresjen for valget av Schirmers portal framfor et konsept av Grosch, som han avskrev som en ”Fille-Obelisk af Vimpler og Flag og udklippede Løver” og ”Fattigmandsstads”.<sup>8</sup> Welhaven argumenterte for Schirmers konsept som hensiktssvarende sett i sammenheng med omgivelsene, noe som gjorde den til noe mer enn en tilfeldig dekorasjon, ifølge Mari Hvattum.<sup>9</sup> Kongen hadde nemlig uttrykkelig frabedt seg kostelige æresbevisninger, men Welhaven fant at portalen ”aldeles ikke er nogen Æresport,” men en bygning: Den ”er en Stadsport! (Stor Sensasjon). Vi have ingen i Virkeligheden, (...) Schirmers Tegning vil altsaa fuldkommen svare til Øiemedet, især naar den bringes til Udførelse i Alleen ved den nye Broe, hvor Kongen kommer kjørende”.<sup>10</sup> Motvillig måtte også Flintoe medgi at synet av byport-pastisjen hadde gjort suksess, nettopp ved å fremstille byen i ny form: ”en gammeltysk Stadsport i Enden af Alleen ved den nye Bro [...] var noget Nyt som vi ikke havde seet før.”

Heinrich Ernst Schirmers sceniske portal fremhevet ved plassering og utforming en av byens nyeste og moderne investeringer i en tid preget av vekst og endring, og presenterte den nye hovedstaden med referanser til en ikke-eksisterende byhistorie. Når prominente personer ankom byen i mot slutten av århundret, ble ankomsten markert ikke ved bygrensen, som nå var flytt ut over omlandet, men, tett mot bykjernen, i havnen eller ved jernbane-

7 Mari Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer: Kosmopolittenes Arkitekt* (Oslo: Pax, 2014), 70.

8 Johan Sebastian Welhaven, brev til Hjalmar Kjerulf, 3.2.1845. *Samlede Verker*, bd. 5, 212. Se også Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 69.

9 *Ibid.*, 69.

10 *Ibid.*

stasjonen. Når gjester ankom Kristiania med tog, Egertorget, Karl Johansgates midtre toppunkt på Akershusryggen med utsikten mot slottet. Her endte Østre gate i renessansebyens kvadratur. Egertorget oppsto ved utsettelsen av bebyggelsen omkring dette punktet der paradegaten knekker, både i plan og snitt. Her ble det satt opp fantasier over byporter, som både illuderte historiske grense- eller ankomstpunkter til byen, og de fungerte som innramninger av byrom og bygninger. Dette endepunktet var derimot, som tidligere beskrevet,

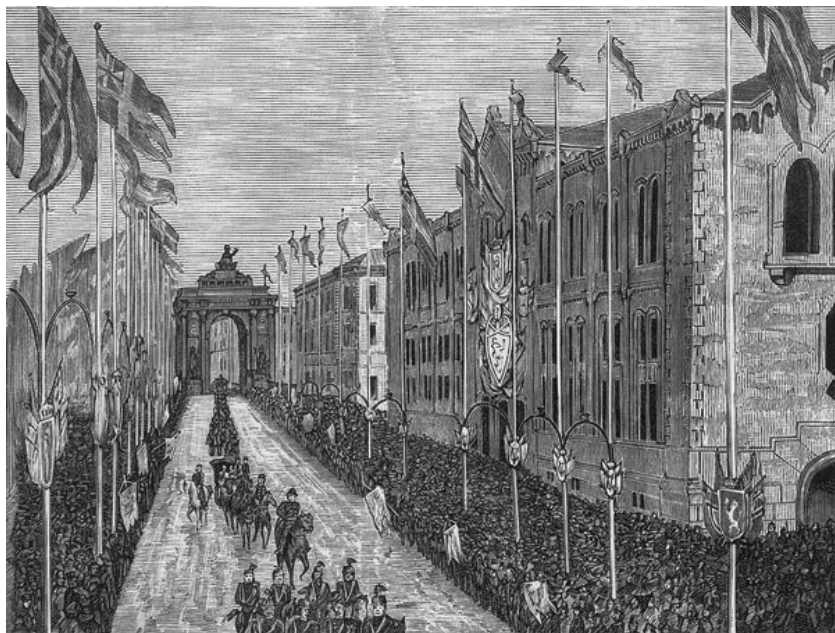


Fig. 3.2. "Indtoget gjennom Triumfbuen." Xylografi. Waldemar Olsen, 1882. Oslo Museum.

ikke en tydelig markert grense, og verken voller eller porter hadde stått der tidligere. Det var først ved realiseringen av Linstows forbindelsesvei som skar over Bislettbecken og gjennom dette kvartalet på Akershusryggen at Østre Strede ble rettet ut. Karl Johansgate har på dette punktet en liten knekk ettersom linjen til Slottet og gatenettet i kvadraturen ikke lot seg forene i en helt rettlinjet geometri. Før anleggelsen av paradegaten, var dette snarere et lite kvartal som til forskjell fra den øvrige av Christian IVs rutenettby, besto av småhus og streder som snodde seg mellom dem i en mer selvokst, oppløst struktur.

Portalene på Egertorget ble altså reist ved byens gamle grense, men i en gatestruktur anlagt for å binde nye kvartaler til den gamle byen som følge av byens ekspansjon. Byportpastisjen reist i forbindelse med mottagelsen av det svenske nygifte kronprinsparet i 1882, ble, i et stadig mer tilspisset po-

litisk klima som ledet til riksrettsaken året etter, i likhet med Schirmers germanske byportportal, kritisert og ansett som lite troverdige kulisser. I følge en kritisk stemme som figurerte i en av hovedstadsavisene under navnet «Spectator» økte feiringen avstanden mellom hovedstaden og resten av nasjonen.

Da det nygifte svenske brudeparet kronprins Gustav (sønn av Oscar II) og kronprinsesse Victoria ankom Kristiania med tog til Østbanehallen 11. februar 1882 kunne man høre hurrarop og jubel stige opp fra folkemengden helt til Slottet. Til mottagelsen var det forberedt en feiring som markerte byens nyere bygninger og byrom langs paradegaten Karl Johans gate med portaler, blomster og lys. For anledningen ble byens paradegate gitt navnet ”Via Triumfalis,” en referanse til Linstows planer for forbindelseslinje til Slottet.<sup>11</sup> Byens utsmykninger var delvis foranstaltet av en festkomité bestående av kjøpmenn, arkitekter og billedhuggere.<sup>12</sup> Det ble arrangert inntog på ankomstdagen, et fakkeltog langs Karl Johans gate til Slottet og Tullinløkka den 13. februar, og ball i Gamle Logen tre dager senere. Festlighetene og utsmykningene endret byen med forunderlige atmosfærer – blomsterflor om vinteren og brennende is om natten: Når vognen passerte gjennom gaten, ble den overøst med ”et Regn af præktige Buketter,” et blomsterflor som ”forøge[t] det festlige Indtryk som Indtoget frembragte [...] ved Siden af Fanerne, Æreportene, Vaabnene, Kransene og Girlanderne”. ”Der var ikke et Hus, hvor der ikke næsten i hvert Vindu saaes smukke Damer i festlige Toiletter, der kastede glimrende og smagfulde Buketter.” Vognen var overfylt av blomster, ”og hvor Toget havde passeret var Gaden forelig oversaaet af Buketter. (...) Vi havde ikke tænkt os Muligheden af at Kristiania kunde have præsenteret en saadan pragtfuld Blomsterflor Vinterdag”.

På ankomstperrongen i Østbanehallen var det reist en tribune og en baldakin som rammet inn stasjonsbygningens inngangsparti. Bygningene omkring Jernbanetorget var dekorert med flagg, bannere og blomster. Inngangen til Karl Johans gate var markert av en portal, reist på privat initiativ av enkelte av byens borgere.<sup>13</sup> Portalen var enkelt konstruert av to par flaggstenger forbundet øverst av et banner, og den innledet på denne måten utsmykningen videre langs nederste del av Karl Johans gate av forretningsgårdene, pyntet med kranser og flagg, og promenaden med flaggstenger. På den siden av velkomstportalens banner som vendte mot Jernbanetorget var det skrevet

11 “Program for Kristiania Bys Festligheder,” *Aftenposten*, 10. februar, 1882, 1.

12 Festkomiteen besto av forretningsmann Richard Andvord, kommandant Peter Sofus Marius Elias *Beichmann*, billedhugger Brynjulf Bergslien, teolog Frederik Wilhelm Bugge, overlege Edvard Bull, forretningsmann Christian Christophersen, kaptein Thorvald Dannevig, professor Lorentz Dietrichson, forretningsmann Thomas Johannesen Heftye, arkitekt Jacob Wilhelm Nordan, borgermester i Kristiania Evald Rygh, forretningsmann Emil Steen og Jacob Tostrup. “Program for Kristiania Bys Festligheder,” *Aftenposten*, 10. februar, 1882), 1.

13 *Aftenposten* oppgir ikke navn. *Aftenposten*, 11. februar, 1882, 2.

”Velkommen, Velkommen,” på den andre; ”Eders Lykke vor Glæde.” Avstanden mellom stengene markerte felt langs gateløpet til prosesjonen i midten og tilskuere på hver side.

Forretningsgårdene i Kvadraturen var dekorert både med tanke på feiringen om dagen og om natten. Ved nederste del av Karl Johans gate fra Jernbanetorget til Dronningens gate var det satt opp rekker av hvitmalt flaggstenger der det var heist norske, svenske og badenske flagg. Flaggsten-



Fig. 3.3 “Fra Indtogsfestlighederne. I. Jernbanetorget og den nedre Del af Karl Johans Gade.” Xylografi. Antatt opphav: Carl Nilsen, 1882. Oslo Museum.

gene var forbundet, og omslynget, av grønne kranser. Langs promenadens øverste del var det satt opp to rekker med flaggstenger som var forbundet med vekselvis norske, svenske og badenske flagg og skjold bemalt med kronprinsparets initialer, sammen med det norske og svenske riksvåpen. Men fremfor alt, skrev Aftenposten, “en Række af hørirøde Bannere, dels med forskjellige norske Byers Vaaben, dels med den gyldne løve med Øks. Alle disse røde Bannere i Forening med de lyse Norske Flag gav hele denne Stækning af Gaden et pragtfuldt Udseende”.

Også bygningene langsmed ruten var pyntet med flagg og blomster til prosesjonen om dagen. Om ettermiddagen, når den korte februar dagen mørknet, ble de samme forretningsgårdene opplyst av fakler. Forretningsgårdens utsmykninger ble detaljert beskrevet mottagelsesdagen. Ved Karl Johans nedre del utmerket Hoppes gård seg (arkitekt H. E. Schirmer og von Hanno, 1859) med en ”sjelden smagfuld Dekoration af Flag og Vaabenskiold,” men også forretningsgårdene Brandvaktens (C. H. Grosch, 1848), Stadshauptmand

Richard Andvords hus (Emil Victor Langlet, 1860), var særlig vakkert pyntet i følge *Aftenposten*. I forretningenes butikkvinduer var det også arrangert spesielle utstillinger for anledningen, med kranser, flagg, vimpler, våpenskjold og kronprinsparets initialer, og ”af Butikernes Forraad af dekorative Stoffe tilveiebragt en farverig og pragtfuld Udsmykning” – ”ofte” med ”overraskende god Virkning”. Især Peter Petersens gård, (H. E. Schirmer, 1859) vakte ”almindelig Beundring.” Utsmykningen av Petersens gård var utført av arkitekt von Hanno, og utmerket seg ved å være utført med ”nobel smag og Rigdom uden Overlæsselse i Udsmykningen.” Von Hannos arbeide ble detaljert gjengitt:

Fra Loftsgluggerne under Gesimsen var der langs hele Façaden til Karl Johans Gade stukket ud store norske Flag, meden Kranse af Blomster og Grønt, knyttet i Rosetter og Festons, hang i Buer fra Vinduespilaster til Vinduespilaster; i Bygningens første Etage havde Kjøbmændene arrangeret finde Udstillinger med megen Smag til en emblematisk Dekoration af stor Virkning.<sup>14</sup>

Gjennom velkomstportalen på Jernbanetorget og langs prosesjonens rute opp Karl Johansgate, kunne man se portalen reist på Egertorget. Den var utformet som en nyklassisistisk triumfbue på høyde med de omkringliggende tre-etasjes bygningene, og altså også Stortingsbygningen. Portalens lysåpning rammet inn slottsbygningen som kunne sees gjennom den i utsikten fra Egertorget mot Bellevuehøyden og øvre del av Karl Johansgate.

Triumfbueportalen var tegnet av stadskonduktør Henrik Bull med figurer av Brunjulf Bergslien.<sup>15</sup> Den var konstruert i tre og trukket i lerret som var farget lyst brunt, slik at den illuderte sten. Fra ”Afstand [tager den sig] ud som en solid Portal, reist af Granitt eller Sandsten og ikke som en midlertidig Bygning, opført for Tilfældet”. Omkring portalens to baser var det plassert fire 2,5 meter høye ”bronsefargede” figurer, satt inn i nisjer. Figurene forestilte de fire sagakongene. Vendt mot Egertorget og retningen prosesjonen var ventet å komme fra, sto Kong Harald Hårfagre og Olaf den Hellige, og på siden som vendte mot Slottet; Håkon den Gamle og Kong Sverre. På gesimsen overfor var ”de norske Stridsfedres” våpenskjold påmalt. Over disse var det malt en hilsen til de kongelige gjestene: Mot Karl Johansgates nedre del ”Velkommen Kongesøn med Din unge Brud,” mot den øvre og Slottet ”Vor Konge, og hans Hus, beskytte Gud.” Helt øverst var det plassert en 2,5 meter høy bronsefarget figur som i følge *Aftenposten* var en ”Fantasifigur” og fore-

14 *Aftenposten*, 11. februar, 1882, 2.

15 Boye, *Christiania 1814–1905*, 112.



Fig. 3.4. Velkomstportal for kronprins Gustav og kronprinsesse Victoria på Egertorget. Foto: Ukjent, 1882. Oslo Museum.



stilte ”Norvegia”.

Fra og med portalen på Egertorget var utsmykningene utført i første rekke med tanke på nattens illuminasjoner. Utenfor Universitetet var det i anledning årstiden satt opp 3 til 5 meter høye søyler (Aftenposten oppgir 2 til 3 favner) av isbre-farget is. Om kvelden ble det tent fakler på toppen av is-søylene, så isen lyste opp. Et par steder var det satt opp ”bredere og høyere Pyramider,” også de av is. På Universitetsplassen, midt foran Universitetsbygningen og vis-à-vis den på den andre siden av Karl Johan i Studenterlunden var det i tillegg bygget ”to Flere Favne høie Istempler”. Disse besto av en ”bred Grundvold”. På den var det reist fire smale søyler som bar et tak, også det av is. På taket var det satt fem mindre is-pyramider. Mellom disse var det reist ”4 kolossale Issøyler” som om kvelden ble opplyst av lamper. På Slottsplassen var det også oppstilt en rekke figurer: En avskåret pyramide av jern, omgitt av mindre pyramider og seks store is-søyler, også av blålig bre-is, bar en utstoppet isbjørn og fire utstoppede setterhunder. Dette ”smagfulde Arrangement,” meldte Aftenposten, var det fremste tegn kronprinsparet fikk på at de var ankommet ”Sneenes, Isens og Bjørnens Land,” på den ellers milde februar dagen der ”en mild vaarlig Regn” falt både før og etter inntoget over byens snefrie gater. Borgernes oppstilling langs ruten på adkomstdagen reflekterte topografien og de tilstøtende bygningene, i en stor teatral oppvisning av både by og borgere, kongens undersåtter, klassifisert etter yrker og stand. Nederst ved Jernbanetorget og havnen var sjømennene oppstilt etter artilleriet som tok imot kronprinsparet ved stasjonsbygningen. Utenfor Brandvaktens Kirkeristen var brandmennene oppstilt. Derfra, langs kvadraturens forretningsgårder opp til Nedre Slottsgate sto handelsstanden. Derfra, over Egertorget til midten av Stortingsbygningen var arbeiderne og turnerne oppstilt. Langs med flaggrekken i øvre del av Karl Johan sto byens foreninger; ”Ynglingeforeningen,” og ”derefter Industriforeningen og Haandværkerforeningerne med sine respective Faner”. Utenfor universitetet sto studentene og elevene ved Nissens pikeskole. Elever fra byens andre barneskoler sto oppstilt langs slottsbakken til Slottet.

Oscar II ankom Kristina med tog til feiring av kroningsjubileet den 26. september 1897. Mottagelsesarrangementet hadde mange likhetstrekk med de foregående organisert til ære for en gjest til Jernbanestasjonen. Forretningsgårdene i kvadraturen ble pyntet og det ble arrangert illuminasjon om kvelden. En portal ble nok engang reist på Egertorget, og langs Karl Johan ble det satt opp flagg- og blomsterdekorasjoner. Vis-à-vis universitetet var det satt opp serier av enkle gotiske buer som rammet inn sikten mot slottet. Om kvelden ble disse og alle dekorasjonene langs øverste del av Karl Johansgate, fra Akersgaten til Fredriksgate opplyst; denne gangen med elektrisk belysning.

Som i 1882 var portalen på Egertorget i sin helhet på høyde med de omkringliggende bygningene, men nå var selve bueåpningen senket, og i høyde med første etasje i de omkringliggende forretningsbyggene. Portalen var delt inn i tre buer; en sentral og to mindre på hver side. Over hver av basene for sentralbuen, var det reist høye spir med kvadratisk tverrsnitt, begge avsluttet med forgylte løkformede knapper. Spirene lignet de som var på portalen i forbindelse med mottagelsen av Keiser Wilhelm II i 1890 reist



Fig. 3.5. Portalen på Egertorget til Oscar II's regjeringjubileum. Foto: Ludwik Szacinski, 1897. Oslo Museum.

vis-à-vis universitetet på Karl Johan. Denne portalens plassering på Egertorget, med sin innskrenkede og nedsenkede bueåpning fremhevet byens rom og omkringliggende bebyggelse, snarere enn utsikten til slottet.

I forkant av opptoget ble eiere av bygninger som vendte ut mot eller som kunne sees fra gatene og plassene der det kongelige inntoget ”finder Sted”, anmodet av kommunens formanskaps oppnevnte utsmykningskomité om å dekorere sine gårder ”saa fyldigt som mulig”.<sup>16</sup> Dette gjaldt bygningene omkring Jernbanetorvet, Lille Strandgade, Toldbogaden, Kirkegaden, Stortorvet og Karl Johansgate. Det ble også bedt om at huseierne langs Karl Johansgates øverste del, der dekorasjonene besørget av kommunen skulle opplyses

16 Utsmykningskomiteens anmodning ble trykket i hovedstadsavisene, undertegnet E. Christie, Vollerst H. Bøgh, Henrik Nissen og Ant. Pettersen. *Dagbladet*, 13. september, 1897, 1.

om kvelden, besørget at bygningene ”samtidig blev illuminerede”. Illuminasjonen om kvelden lyste også opp den uferdige nationalteaterbygningen. I en serie xylografer av Frantz Maria Sedivy fra 1897 figurerer Nationalteateret som sentralt motiv. To år før den offisielle åpningen av teateret, framstår bygningen i disse illustrasjonene som ferdig, omgitt av menneskemasser.

I likhet med tidligere anledninger foranstaltet dekorasjonene protester. Den Socialdemokratiske Forening arrangerte protestmøte mot ”Kongestasen”



Fig. 3.6. Illuminasjonen ved regjeringjubileet. Xylografi. Frantz Maria Sedivy, 1897. Oslo Museum.

dagen etter inntoget.<sup>17</sup> Møtet hadde ikke som mål å avverge arrangementet, men mer overordnet å protestere mot praksisen. Dagbladet ytret avsky mot bruken av unionsmerket på kommunens dekorasjoner, som etter avisens mening var skjemmende. ”Rigsvaabenet paa Æreporten i Karl-Johan er omgivet af det Flag, som det norske Folks store Flertal ikke kan kjendes ved som sit. Hvor ligger Skylden?”<sup>18</sup>

I mottagelsene av Nansen og Keiser Wilhelm til hovedstaden i 1889 og 1890 ble landskapsprofilene omkring byen og byrommenes topografi del

17 “Døgnet rundt,” *Dagbladet*, 26. september, 1897, 1.

18 Ibid.

av den teatrale mottagelsen (keiserens begeistring for naturen ble sågar framhevet som et poeng). Nansens tilbakekomst i 1896 og Oscar IIs jubileumsfeiring markerte en dreining fra slottet som fondmotiv, til Studenterlunden.

Nansens ferd mot Kristiania etter den første Grønlandsekspedisjonen i 1889 ble rapportert i dagene før ankomsten fra alle steder Fram la til havn underveis. I påvente av Nansens innseiling opp Kristianiafjorden, ble det rykket inn annonser i hovedstadsavisene om muligheten for å kjøpe seg en plass

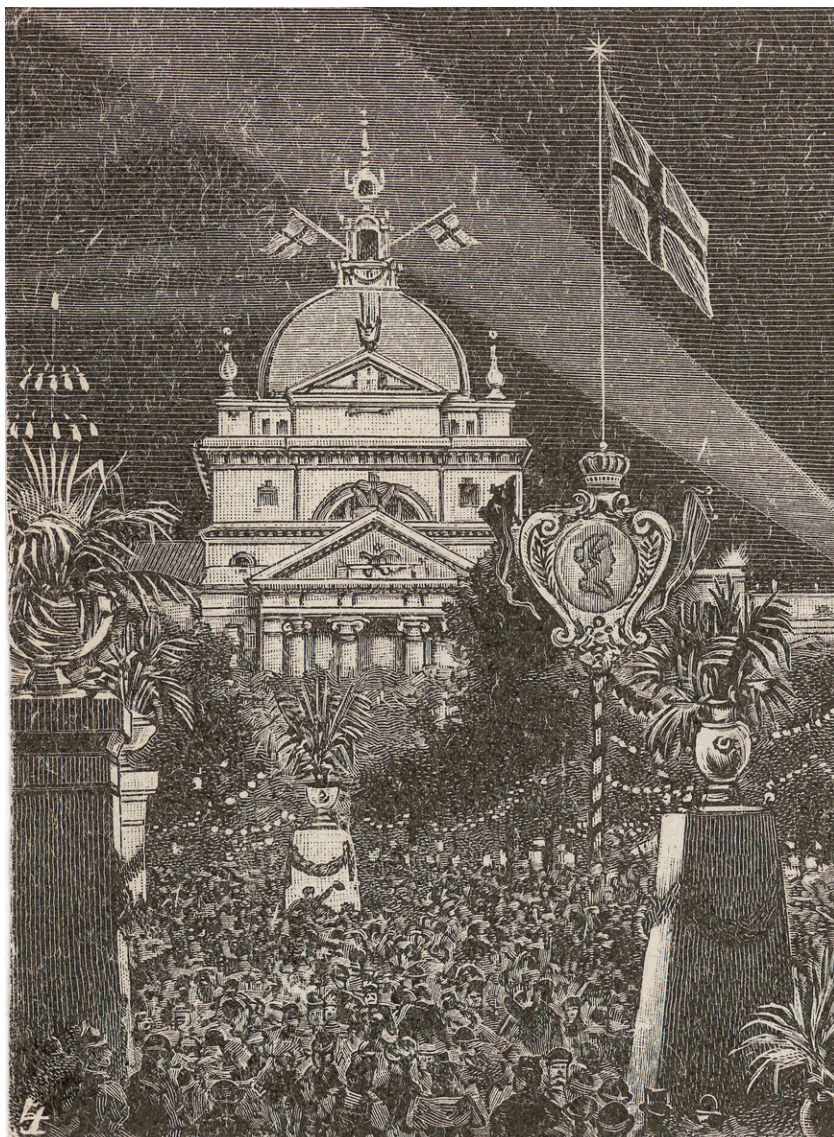


Fig. 3.7. Illuminasjonen ved regjeringsjubileet. Xylografi. Frantz Maria Sedivy, 1897. Oslo Museum.

på en båt og følge innseilingen. Foruten dette var innseilingen til Kristiania lite organisert. Av mangel på en plan oppsto et kaos. Da Fram ankom munningen av fjorden, ble hun møtt av en hel flåte lystbåter og dampskip. I følge *Ny Illustreret Tidende* besto eskorten av 20 dekorerte dampskip. Det var en ”ære ingen før var vist i byen”.<sup>19</sup> Bladet trykket to illustrasjoner fra mottagelsen, begge av scener fra sjøen. Illustrasjonene skildrer småbåtene som krysser tett omkring dampbåtens baug som et flettverk av flagg som står i



Fig. 3.8. “Kongeindtoget.” Foto: Ludwig Szacinski, 1897. Oslo Museum.

sjø og vind. Også byen fremsto kaotisk, som *Morgenbladet* ga inntrykk av: “Yrende Fuldt var det af Mennesker paa Vippetangen og Bryggerne rundt Bunden av Bjørvigen. Paa hustagene havde en hel Del taget Plads, Trærne i Nærheden maatte ogsaa holde for, og paa Bryggekrannerne havde Gutterne klatret op lige til Tops. Alt, som paa nogen Maade kunde benyttes til at give Pladse, var besat.”<sup>20</sup> Fram la til ved Pælebryggen i Bjørvika. På bryggen var det satt ut pedestaller dekorert med blomstergirlandere som ledet Nansen med mannskap til vognene som ventet dem. Da vognen satte seg i bevegelse for å kjøre mannskapet til hotellet brøt det løs et ytterligere kaos i folkemengden. ”Nu blev det imidlertid Mængder for meget. Den stærke politirække blev sprængt. Og i en fart var det afspærrede Rum opfyldt af menneskemengden.

19 “Dr. Nansens Hjemkomst”, *Ny Illustreret Tidende*, 1. juni, 1889, tillegg.

20 “Grønlandsfarernes Hjemkomst”, *Morgenbladet*, 31. mai, 1889, 1.

Den flokkede sig om Vognerne og raabte endnu mer en før.”<sup>21</sup> Kaoset av menneskemasser ble sett som uttrykk for en åndelig samhörighet som forbant oppdagerne med folket. Morgenbladet forklarte det som uttrykk for nasjonal- og samtidsånd.

“Deres eventyrlige Færd (...), er ligetil et Stykke norsk Vikingesaga udført af vore egne Samtidige, men i fuld Samklang med vore



Fig. 3.9. “Keiser Wilhelm IIs besøk,” mottagelsespaviljongen.  
Foto: H. Abel, 1890. Oslo Museum.

gjæveste Forfædres Aand fra Oldtiden. Den Mandomsdaad, som blev hædret og hyldet ved Nansens og Følges Hjemkomst, er ligesaa ægte norsk, som de Hurra og den jubel, hvormed deres landsmænd hilsende dem alle velkommen.”<sup>22</sup>

Da den tyske keiseren Keiser Wilhelm II var ventet til samme havn året etter ble mottagelsen annerledes organisert. Om det var med erfaringene fra Nansens innseiling i minnet, blir spekulasjoner, men da keiserskipet seilte inn Kristianiafjorden om ettermiddagen 1. juli, var mottagelsen denne gangen organisert i en streng regi ”For at være sikker paa fuld Orden og Præcision under Modtagelsen paa Fjorden”.<sup>23</sup> Denne ordenen, fra Drøbaksundet til

21 *Morgenbladet*, Fredag Aften, 31. mai, 1889, 2.

22 ”Dr. Nansens Hjemkomst”, *Ny Illustreret Tidende*, 1. juni, 1889, tillegg.

23 ”Modtagelseseskadren”, *Morgenbladet*, aftennummeret, 23. juni, 1890, 2.

Slottet, ble i etterkant av mottagelsen også presisert som noe Keiseren hadde merket seg, og som byen kunne smykke seg med. På samme måte som Nansenmottagelsens kaos, men denne gangen med motsatt fortegn, var denne etablerte ordenen tenkt inn i en større politisk sammenheng av den konservative Aftenposten. I følge dette bladet. Wilhelm II var ventet til Kristiania i rollen som ”fører” for det germanske folk og som ”Bæreren af Verdensordenen og Verdensudviklingen.” Germanerne hadde styrtet Romerriket og reformert

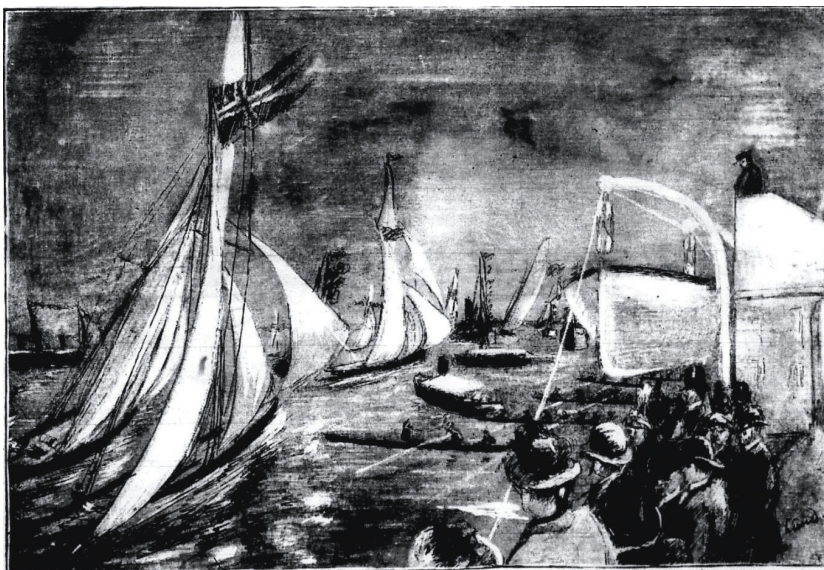


Fig. 3.10. ”Ved Kristiania.” *Ny Illustreret Tidende*, 22. juni, 1889, tillegg.

kirken ”udformet på Rommerrikets Grund.” I det siste århundret, hadde de påtatt seg den ”Misjon (...) at bringe Orden i dette Kaos” som den franske revolusjonen hadde ført med seg. Den franske nasjonen var kun i stand til å ”kuldkafe Statsforfatninger, omstyrte Throner, dræbe Prester og ødelægge Kirker,” men formådde ikke bygge nytt. Germanerne derimot var i stand til å ”optage den nye Tids gode Ideer” og lede utviklingen på nye veier som ikke førte ”gjennem Anarki og Vantro, men gjennem Monarki og Guds frygt, ikke gjennem Revolusjon, men gjennem Evolution”. Den norske hovedstaden hilste Wilhelm II i kraft av hans stilling og person; som ”en stor videnskabeligfindet Nations ophøiede Hersker” men også som ”en ædel Personlighed, de aandelige Interessers Støtte og Befordrer, de Lidendes og Undertryktes varme Talsmand, Arbeidernes Ven, Forkjæmperen for store sociale Reformere”.

Innseglingen av den tyske gjesten Kristianiafjorden, førte også med seg en geografisk forflytning av politisk tyngdepunkt, til en nærhet til kontinentet, kan hende i motsetning til orienteringen mot den svenske kronen i

Stockholm:<sup>24</sup>

Det forestaaende Keiserbesøg er [...] for det første et Vidnesbyrd om vort Aarhundredes Fremskridt i Almindelighed, om hvorledes de storartede moderne Opfindelser have lettet Samfærdselen, brudt Distancerne mellem Landene og bragt Fyrsterne og Folkene nærmere hverandre. Dernæst er det et Vidnesbyrd om, at specielt vort Land og



Fig. 3.11. "Keiser Wilhelms ankomst til Christiania." Blyanttegning. Theodor Kielland-Torkhildsen, 1890. Oslo Museum.

ganskje i Særdeleshed vor By har fulgt godt med i Civilisationenens Udvikling og paa en aabenbar Maade er rykket Civiltiasationens Brændpunkt nær.

Forbindelsen med kontinentet, og Tyskland i særdeleshed, var knyttet sammen historisk, av ny infrastruktur, som moderne stater og som folk "ifølge race og udspring". Samhørigheten som "Frendefolk" kom til uttrykk "i Sprog, i Folkedrakter, i Aandsretning, i Sæder og Skikke i Kunst og Videnskab, i Udviklingen i Stat og Kirke". Både dette åndsfellesskapet, men også det sær-egne norske ble stadig poengtert i omtalene fra besøket. Besøket viste ikke bare Norge for Wilhelm II, men fikk hovedstaden og nasjonen til å fremstå på nye måter for innbyggerne. Forventningen om og forberedelsene til å motta gjesten fra det tyske riket, orienterte og rykket byen nærmere kontinentet, i følge Aftenposten, noe som underforstått fikk unionsforbundet med Sverige



til å tre i bakgrunnen.

I morgenutgaven før besøket uttrykket *Aftenposten* sin henrykkelse i en poetisk prosa der hovedstadens gateliv ble skildret som kosmopolitisk i korte avsnitt mellom de gjentatte utbruddene “Keiseren kommer!”. “Keiseren kommer! Kristiania bereder sig til at modtage ham paa en værdig Maade. Den smykker sig med Blomster og Farver, med Faner og Flag, med Girljan-der og Statuer, med Triumfbuer og Æreporte. Og medens den pynter sig, voxer og trives den”.<sup>25</sup> Besøket førte “Store Skarer af Fremmede” til byen. “Hotellene var overfylte.” Byen var forandret ved alle sanseintrykkene folkelivet utgjorde, slik at “Vor By har faaet et formelig kosmopolitisk Præg”. “Hvor man staar og gaar, ser man fremmede Ansigter, og Øret opfanger lyden af uvante Tungemaal, ikke blot Skandinaviske i alle mulige Tonearter og Variationer, men ogsaa udenlandske (...) Gaderne summe av uvant og broget Liv.”<sup>26</sup>

Kristiania kommune hadde engasjert arkitekt Harald Olsen (1851–1910) og Balthazar Lange (1854–1937) som arkitekter for mottagelsesdekorasjonene. En paviljong var satt opp til landsstigningen. Den var bygget opp som et telt med en kuppel trukket i et tekstil med røde og sorte striper.<sup>27</sup> Øverst var det satt en gylden Keiserkrone som lå på en fløyelspute med hengende frynser. Ytterst på bryggekanterne sto to flaggstenger på hver side. Den ene stangen var malt i det norske flaggs farger, de andre i de tyske. Rundt om Piberviksbryggen, som dannet et naturlig amfi omkring landstigningen, hadde kommunen besørget tribuner; en ”Festtribune,” ”Tyskernes tribune” og en ”publikumstribune”.<sup>28</sup> I tillegg hadde privatpersoner på eget initiativ snekret opp flere tribuner rundt om i Pipervika. ”Den private Spekulation (har) kastet seg over nogle Tribuneprosjekter, der ikke alle se lige lovende ud”, meldte *Morgenbladet* noen dager før ankomsten.<sup>29</sup> Slike var satt opp i Rosenkrantz-gaten, på uthustak, ved Brødrene Hals’ musikkhandel og ovenfor Julius Petersens Gård i Pibervikbakken, den siste ved siden av ”et lidet, tarveligt ”Slot”. Mange av de som bodde eller hadde butikker tett ved ”Landingsplassen” benyttet også muligheten å leie ut vindusplasser til ”til dels Sterke Priser”. Man kunne leie seg plass i ett vindu, to, hele etasjer og på altaner. Enkelte tok opp til 100 kroner pr vindusplass, ”vistnok den dyreste Tilskuerp-lads, der nogensinde har været Tale om her i Christiania”.<sup>30</sup>

Det var satt opp flaggstenger langs hele prosesjonens rute langs Ro-

25 ”Keiseren kommer,” *Aftenposten*, 30. juni, 1890, 1.

26 Ibid.

27 ”Ved Landingsstedet,” *Morgenbladet*, aftennummer, 23. juni, 1890, 2.

28 ”Tribuner,” *Morgenbladet*, aftennummer, 24. juni, 1890, 2.

29 Ibid.

30 Ibid.

senkrantzgaten og Karl Johans gate til Fredriksgate. I Rosenkrantzgaten sto de tett.<sup>31</sup> Stengene var på henholdsvis tolv, ni og seks meter, var malt lyserøde og hadde gullknapp. På de høyeste stengene var det hengt syv meter lange vimpler og en ”Skjolddekoration” med halvannen meter store skjold ”i Guld og Farver, omgivet af Fladderaperier”. De ni meter høye stengene hadde fem meter lange vimpler, og de på seks meter hadde ”Birkebuskedekorationer” og flagrende silkebånd. Flaggstengene var bundet sammen med ”fortløbende Dekorationer” som strakk seg langs gatenes hele lengder, fra begge sider. Mellom flaggstengene var byens ulike foreninger og lag arrangert på hver side av prosesjonen.<sup>32</sup>

Øverst i Rosenkrantzgate mot Eidsvolds plass var det reist en ærsportal som forestilte en noe forenklet triumfbue av to pilastre med korintiske kapiteler. Øverst var det hengt opp bannere med de tyske og norske riksvåpnene. Plassert på toppen var det en kule som forestilte jordkloden. På den sto en figur av den tyske ørnen. Rett ved portalen, ved Gravesens restaurant, var det satt opp en dekorasjon med det norske og tyske riksvåpen, ”med en stor gylden Krone over det Hele”.<sup>33</sup> På Karl Johansgate ved Universitetsplassen var det reist en enklere portal av to pilarer forbundet på midten av en blomsterranke. En illustrasjon i *Skilling-Magazin* viser hvordan de høye pilarene markerte sikten mot den øverste delen av Karl Johansgate til Slottplassen.<sup>34</sup> Ved portalens føtter, på siden som vendte mot Stortingsbygningen var det plassert to løvefigurer.

Keiseren ankom Kristianiafjorden klokken 14, 1. juli 1890. Som ved Nansens hjemkomst ett år tidligere hadde en avisleser kunnet følge gjestens reiserute nærmest i sanntid i hovedstadsavisenes rapporter. Da reisefølget nærmet seg, ble lystbåter gitt muligheten til å eskortere keiserens skip opp fjorden. *Morgenbladet* gjenga 23. juni hovedpunktene i programmet som den kommunale komité ved D. A. Halvorsen og Thomas Fearnley (1841–1927) hadde besørget.<sup>35</sup> Kun dampskip fikk delta. Alle skip måtte melde seg for komiteen innen 26. juni. De ville så få tildelt et nummer som måtte festes synlig ved skilt eller flagg på skipet. Klokken ett på ankomstdagen, skulle alle skip innfinne seg utenfor Ildjernet, en øy vest for Nesodlandet. Her ville de møte kommandoskipet, isbryteren ”Mjølner” og Drammens isbryter ”Thor”. Kommandoskipene ville sette langsom fart sørover. Alle skip med like nummer skulle følge ”Mjølner” i en kolonne til styrbord, mens ulike nummer dannet

31 ”Keiserbesøget,” *Morgenbladet*, aftennummer, 26. juni, 1890, 1.

32 De påmeldte foreningene ble listet i *Morgenbladet*, aftennummer, 24. juni, 1890, 2.

33 ”Keiserbesøget,” *Morgenbladet*, aftennummer, 26. juni 1890, 1.

34 ”Fra den Tydske Keisers Indtog i Christiania. Æreporten ved Universitetet.”

Litografi av Wilhelm Peters, 1890. *Skilling-Magazin*, 26. juli, 1890, 469.

35 ”Modtagelseseskadren,” *Morgenbladet*, aftennummer, 23. juni, 1890, 2.

en babord kolonne etter ”Thor”. Kolonnene skulle holde to kabellengders avstand, og hvert skip skulle følge hverandres kjølvann med en kabellengde. I denne formasjonen skulle skipene følge hverandre ned den indre Kristianiafjorden til de var på høyde med Spro/Langåren.

Drøbaksundets trange farvann dannet en naturlig portal for keiserens ankomst. Ved Spro sto rekkene med skip og tok imot Keiserskipet da det seilte inn gjennom sundet. ”Thor” og ”Mjølner” salutterte og senket nasjonalflagget idet skipet var på deres høyde, og hvert skip fulgte samme prosedyre ettersom keiseren seilte forbi. Salutteringen skjedde kun med hurrarop og musikk. Saluttering med kanoner var ikke tillatt.<sup>36</sup> Dampskipskortesjen med kommandoskipene i front fulgte keiserskipet opp langs Nesoddlandet. Da keiserens skip rundet Nesoddtangen, øket ”Mjølner” og ”Thor” fart og kom opp på keiserens side der de salutterte igjen og seilte ut til hver sin side.<sup>37</sup> Hvert skip i rekken fulgte etter på samme måte, slik at keiseren skip ankom havnebassenget i ensom majestet.

Også byens gater tegnet prosesjonen seg som en linje i folkemengden. Foran slottet samlet tilskuerne seg: ”tætpakket, Hoved ved Hoved” sto menneskemengden på slottsplassen og nedover slottsbakken og som et ”Mylder nede i Gaderne. (...) Mennesker, Mennesker, Mennesker, saa langt Øiet kunde naa. Saadan havde vist aldrig Christiania Gader seet ud”.<sup>38</sup>

Ikke mindst eiendommeligt var det at se, hvordan Gaden i et Øieblik lukkedes bag den sidste Vogn af en umaadelig Menneskemasse, der strømmede op mod Slottet, og hvorigjennem de bortbragende Korporationer med sine Faner næsten forsvandt; de eneste, der hævdede sin Plads, var Turnerne, der saaes oppe fra Slotsbakken som en skinnende hvid Strime midt i Mængden.<sup>39</sup>

I tillegg til ankomsten til Piperviksbryggen og prosesjonen gjennom Rosenkrantzgaten og Karl Johansgate til Slottet, var også utsikten og utflukter fra keiserens residens på slottet i dagene han gjestet hovedstaden nøye gjennomtenkt. Hans værelses innredning ble også rapportert for offentligheten. Keiseren hadde residens i kronprinsens leilighet i andre etasje i slottets nordlige del. Herfra ville han ha ”en udmerket Udsigt over Byen”.<sup>40</sup> Under salongens lysekrone var det anbragt et bord med flere plansjeverk. Her lå et plansjeverk over Bygdø Kongsgård, Waldemar Hansteens *Bygninger fra Nor-*

36 Ibid.

37 Ibid.

38 *Morgenbladet*, 2. juli, 1890, 2.

39 Ibid.

40 ”Keiserens Besøg,” *Aftenposten*, 30. juni, 1890, 1.

ges Middelalader hvilke Hans Maj. Kong Oscar den Anden har ladet flytte til Bygdø Kongsgaard, ”Fotografimappen fra Norsk Nationalgalleri og Pragtverket ”Holzbaukunst in ‘Norwegen.’”<sup>41</sup> Ettersom Holm Munthe/ Lorentz Dietrichsons *Die Holzbaukunst Norwegens in Vergangenheit und Gegenwart* først utkom i 1893, kan det være snakk om J. C. Dahls *Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den früheren Jahrhunderten in den innern Landschaften Norwegens* (Dresden, 1836–37).



Fig. 3.12. “Æresportal ved Keiser Wilhelm IIs besøk i 1890,” Rosenkrantzgate. Foto: Ukjent, 1890. Oslo Museum.

Blikket mot byen, fra slottet forbant det samtidige og historisk byggetradisjon. Det samme gjorde utflukter til andre severdigheter og utsiktspunkter i hovedstadens indre og ytre bydeler under keiserens opphold. Den 2. juli gikk Wilhelm II med følge fra slottet ned til Universitetet der han ble vist omkring i hagens utstillinger, vikingskipene spesielt. Samme dag gikk følget til St. Hanshaugen og Frognerseieren restaurant, nettopp oppført etter Holm Hansen Munthe tegninger og et stykke helt ny norsk samtidsarkitektur.<sup>42</sup> Samtidsarkitekturen ble framhevet med spektakulære provisorier: Ved Frognerseieren hadde Glassmagasinet reist to ”elegante” portaler av glass.<sup>43</sup> De skal ha blitt utført etter tegning av to arkitekter, skriver Morgenbladet, uten å nevne ikke navn. Ettersom portalene var besørget av Glassmagasinet, er det ikke utenkelig at Harald Olsen og Balthazar Lange, arkitektene for de offentlige utsmykningene, hadde utført arbeidet. Portalene var satt opp foran bordet der keiserfølget skulle spise utenfor restauranten. I glasset var keiserens monogram, det tyske riksvåpen, Kong Oscar II’s navnetrekk og det norske riksvåpen inngravert samt inskripsjonen ”Frognerseieren 2den Juli 1890.”<sup>44</sup> Glassportalene rammet inn og framhevet restauranten. Dette skal ha vakt keiserens særlige interesse for norsk byggeskikk og ledet til at keiseren engasjerte Munthe til byggeoppdrag i Rominten og Potsdam. Keiserens begeistring for Frognerseieren var også bakgrunnen for Munthe og professor Lorentz Dietrichson utgivelse av publikasjonen *Die Holzbaukunst Norwegens in Vergangenheit und Gegenwart* i Berlin 1893.<sup>45</sup>

Portaler og prosesjoner antyder også noen forbindelser mellom historiske samtidige og framtidige strukturer i byen. Mottagelsene sjøveien iscenesatte havnen i det forslummede Pipervika som et område også for fest og skrud. De fordret også forbindelser fra havnen til promenaden langs Karl Johan. Især ved mottagelsen av Wilhelm II ble det å etablere forbindelser med portaler, flagg og girlandere gjennom Vika et poeng. Det førte med seg en indirekte tydeliggjøring av havnen og promenadegatens adskillelse ved bebyggelsen i Vika, med Tivoli på Klingenberg. I tiårene som fulgte skulle romlige forbindelser mellom Studenterlunden, langs promenaden og mot havnen bli tema i utarbeidelsen av Rådhusreguleringen. Vikabebyggelsen og Tivoli ble i sin helhet revet under hovedstadens største sanering.

Som i 1889 seilte Nansen opp Kristianiafjorden 9. september 1896. Da han ankom med Fram i Kristiania havnebasseng var mottagelsen planlagt i

42 Anette Walmann, “Det begynte med St. Hanshaugen,” *Tobias* 15, no. 2/3 (2006): 13.

43 ”Keiserbesøget,” *Morgenbladet*, aftennummer, 26. juni, 1890, 1.

44 ”Paa Frognerseieren,” *Morgenbladet* aftennummer, 2. juli, 1890, 2.

45 [https://nbl.snl.no/Holm\\_Munthe](https://nbl.snl.no/Holm_Munthe) (2.6. 2019).



Fig. 3.13. "Fra den Tydske Keisers Indtog i Christiania. Æreporten ved Universitetet." Litografi. Wilhelm Peters, 1890. *Skilling-Magazin*, 26, juli, 1890, 469.

sterkere grad. Denne gangen ble Nansen tatt imot som en leder, like mye som en oppdager. Nå fulgte feiringen en mer gjennomtenkt koreografi, som ved keiserinnseilingen, i fjorden, havnen og byens gater. Dette danner en viktig bakgrunn til den forventede mottagelsen av Kong Oscar II i forbindelse med markeringen av hans 25 årsjubileum som regent året etter. Der Nansen ble tatt imot som en av folket i 1896, ble kongefamilien sensommeren 1897, især av liberale stemmer i *Dagbladet*, tatt for å være tilreisende, fremmede.

Mottagelsen ble fulgt av utilsørt propaganda mot kongehuset og unionen, som foregikk i byen like for kongefamiliens øyne. *Dagbladet* trykket en lengre beretning av Nansens mottagelse i Kristiania under tittelen ”Nansendagen”. Den løp parallelt med andre kolonner som manet dette ”fattigfolk heroppe paa Europas Kvistkammer” til å ”tenke stort”, og sammen med Nansen flytte ”Grænserne for den personlige Vilje, for det personlige Mod længre ud”.<sup>46</sup> Mottagelsen av Nansen var ”En national Fest,” som alle nordmenn var samlet om og der alle ”Meningsstrider” vek. ”Alle samles i en fælles Følelse – i taknemlig Hyldning af de Mænd, som ved sin storslagne Bedrift har vist, hva Nordmænds Kraft, Indsigt og Vilje evner.” Som opptakt til endepunktet for denne «bedriften» i Kristiania hadde man kunnet lese om hvordan følget var blitt tatt imot i langs kysten. Seilasen mot hovedstaden ble organisert av en festkomité delt i flere spesialkomiteer. I byene Fram anløp møtte ”Menneskemasser” fram, byene var ”illuminerede,” det ble skutt opp fyrverkeri, og fra Tromsø til Kristiania ble Fram hilst med salutteringer på 13 skudd fra alle ”norske Fæstninger og Orlogsfartøyer.”<sup>47</sup> Avisene berettet om feiringer langs hele innseilingen opp ytre fjord på mottagelsesdagen. Nansen og hans følge på Fram ble denne gangen som syv år tidligere mottatt av båter i fjorden. På Oscarsborg og fra flere av følgebåtene spiltes nasjonalsangen ”Ja, vi elsker”. ”Mottagelseskaren” av båter fra Kristiania fulgte Fram fra Spro/Langåren, som ved Wilhelm IIs innseiling, i ordnet følge. Statsminister Sverdrup sto på broen på isbryteren Mjølner, som hadde kommando over eskapaden, og Nansen og Sverdrup hilste fra hver sin bro da de nådde Nesoddtangen og følgebåtene seilte forbi og svingte av. Her steg representanter fra kommune og stat ombord i Fram: Borgermester Birch-Reichenwald, Advokat Dehli og Bygningsinspektør Adolf Schirmer.<sup>48</sup> I Pipervika Kristiania, var det, tilsvarende som for den tyske keiseren seks år tidligere, reist en mottagelsespaviljong. Sidene av kaien var bekledd med rødt stoff, og samme stoffet dannet rød løper fra Honnørbyggen til mottagelsespaviljongen. Omkring havnens var det satt opp tribuner. Da Fram ankret opp ved honnørbyggen i Pipervika begynte

46 ”Tænke stort,” *Dagbladet*, 9. september, 1896, 1.

47 Dette er fra mottagelsen av Fram i Harstad, rapportert i *Dagbladet*, 27. august, 1896, 1–2.

48 ”Nansendagen,” *Dagbladet*, 9. september, 1896, 2.

”Jubelen at rulle” fra ytterst ute ”i den flagsmykkede Seilbaadspalieren, der dannede ligesom en Fortsættelse af Tribunerne.”<sup>49</sup> Utsmykningene med stoffer og provisorier kledte altså inn hele det naturlige amfiet, som markerte endepunkt for reisen, som med rullende jubelrop på stedet, og som gjennom avisenes beretninger i forkant bandt hovedstaden til hele nasjonens lange kystlinje. Fra havnen i Pipervika og gjennom turner-portalen gikk Nansens følge i prosesjon opp til Slottet til tonene fra Edvard Griegs ”Ved Mandjæv-



Fig. 3.14. “Æreporten med Turnerne.” Foto: Worm-Petersen, 1896. Oslo Museum.

ningen” fra *Sigurd Jordsalfar*. Paviljongen var et telt delt inn i tre avdelinger, laget av med søyler av slanke grantrær og tak av rødt og hvitt stoff, innvendig foret av ensfarget rødt.<sup>50</sup> På Tordenskiolds plass for enden av Rosenkranzgate var det satt opp en portal formgitt av teatermaler Jens Wang. Portalen var bygget opp som et stillas som fungerte som en tribune for byens unge mannlige turnere. Turnerne, som i følge *Christiania Intelligenssedler* symboliserte den “norske folkesjelen” holdt oppe en samling ”fortuner” som igjen holdt en kule som skulle forestille jordkloden.<sup>51</sup> Det norske flagget var godt plassert på

49 “Nansens Ankomst Paa Fjorden,” *Norsk Sjøfarts Tidende*, 10. september 1886, 2.

50 Ibid.

51 *Christiania Intelligenssedler*, 31 august 1896. Se også Rune Johansen, *Teatermaler Jens Wang: dekorasjonskunst og sceneteknikk 1890–1926* (Tromsø: Angelica forlag, 1996).



kulens topp-punkt: Nordpolspunktet. ”Nederst var triumfbuen omkranset av (...) unge Damer, de smukkeste man kan finde.”<sup>52</sup> Det var en teatralisk montasje av symboler for å hylle nasjonalhelten.

Propagandaen som preget mottagelsen av Nansen, førte med seg en omdreining av prosesjonens momentum, fra det egentlige endepunktet ved slottet, til byen, bekranset med denne norske og sterke grankvistarkitekturen. I det hele tatt at prosesjonen skulle gå til slottet der Nansen skulle tas imot

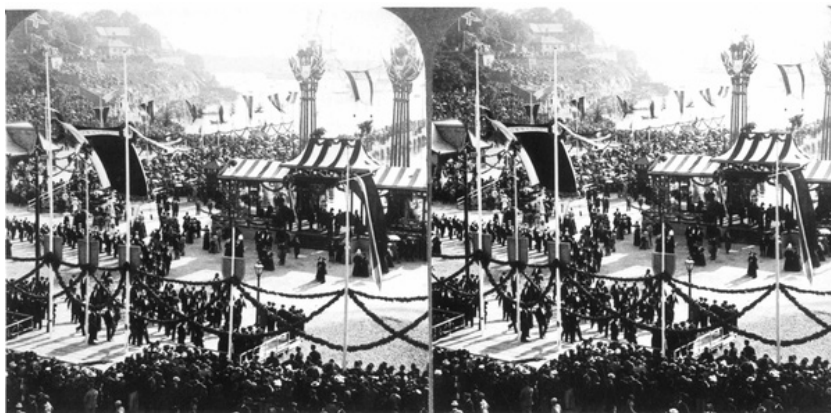


Fig. 3.15. Piperviken ved Nansens ankomst. Sterioskopi. Foto: Ukjent, 1896. Oslo Museum.

av unionskongen, møtte protester. *Christiania Intelligentsedler* fant ”Triumffærden” til slottet som ”fremmedartet og konstruert”, og *Dagbladet* at kongens tilstedeværelse over hodet både var unaturlig og uheldig.<sup>53</sup> ”Kongehusets Nærvær” førte til at ”Festens nationale Karakter ikke fremhæves, men fordunkles”.<sup>54</sup> ”Dobbeltkongedømmet” sto ikke fram som noe som hadde ”Del i det norske Folks nationale Eje,” skrev *Dagbladet*, som de mente ga uttrykk for ”en meget utbredt Følelse”.

Festen var et nasjonalt anliggende, og derfor ikke kongens. ”Dynastiets Repræsentanter ved de nationale Fester, [vil ikke] bænkes som Hjemmets egne Barn, men kommer rejsende hertil som fremmede Gjæster.” Denne voksende motstanden mot kongehuset hadde i følge samme avis å gjøre med kongemaktens ”Kampstilling mod norske Folkekrav og norsk Nationalforsamling” med underliggende referanse til kong Oscars forsøk på å avverge Selmerregjeringens avgang tolv år tidligere i 1884.

Ved Nansens mottagelse var høydepunktet ikke Slottet, men Studenterlunden og universitetsplassen i dalen nedenfor. Ved Karl Johan utenfor

52 *Christiania Intelligentsedler*, 31. august 1896.

53 Sitert i *Dagbladet*, 27. august 1896, 2.

54 ”En national fest,” *Dagbladet*, 27. august 1896, 2.

Universitetet var det også satt opp tribuner. Med Domus Medias portiko som bakgrunn var det reist en portal bygget opp av to søyler av grantrær og grankvister med en fane utspent mellom. Dagbladet omtaler portalen som en ”triumfbue.” Sikten gjennom den forbandt universitetsbygningen med Nationaltheateret. Her steg Nansen ut av vognen og hilste og ble hilst av sine landsmenn for sin oppdagelsesferd i vitenskapens tjeneste. I sin beretning om Nansens ferd opp slottsbakken, snur Dagbladets reporter mentalt blikket og



Fig. 3.16. “Gruppe af Polarfareerne afventer [...]” Foto: Worm Petersen, 1896. Oslo Museum.

forestiller seg hvordan byen, der det ble flagget fra ”alle” hus på mottagelsesdagen, fortonet seg for de ”galakledte Personer” på altanen: ”Mylderet nedenfor maa ha git et uovertruffeligt Billede af potenseret Livsfylde.”<sup>55</sup> Scenen er snudd. Kongen er publikum.

## BYATMOSFÆRER OG VARIG LANDSKAP

Ulike atmosfærer omsluttet feiringene. Tåke, nattemørke og dagslys spilte med i hva som ble videreformidlet som fantastisk og virkelig, eller stilt i skyggen. Vannspeilet i havnebasenget og åssidene omkring byen skapte romlig helhet og sammenheng for en ellers broket fremstilling. Like mye som gjengivelser av opptoget gjennom portalene om dagen, ble nattens illumina-

sjoner – der portalene gled i ett med byen som bleke skygger, mens gate og menneskemasser fylte rommet – illustrert og fremhevet.

Ved mottagelsene sjøveien opp Kristianiafjorden, ble fjordlandskapet, havnen, gaterommene, bebyggelse og omkringliggende landskap del av festene som bakteppe og bilde på nasjonens bestandige grunnlag. Kristiania, var, slik Aftenposten så det ved keisermottagelsen i 1890, først og fremst representant for vakre natur. Besøket var en hyllest til landets naturskjønnhet, konkluderte avisen, som næret håp om at det ville føre med seg en forøket interesse ”rundt om i Verden” for ”vort lille, men alvorlig fremadstræbende Samfund,” og for hovedstadens omgivelser:

Som den ligger her ved Bunden af den fagre Fjord, der bugter sig i uendfulde Svingninger, hist og her bestrøget med de mest henrivende Øer, medens en Rad af maleriske Fjelde hæver sig bagom, danner Kristiania et Billede af tiltalende Skjønhed.

Portaler og utsmykninger forandret byen og dannet nye perspektiver og panoramaer, ikke bare for keiseren og hans følge, og ikke bare i prosesjonens retning, men også for en som vandret og eller befant seg på et egnet utkikkspunkt. Aftenposten ga en slående rapport neste dag:

Baade naar man fra Rosenkrantzgaden kom nedover Pladsen med Tribunerne paa begge Sider og med den prægtige Modtagelsespavillion ret foran, gjennem hvis Aabning, man som i et Panorama saa den livlige og broget utseende Fjord med dens Skibe, Lystfartøyer og Masser af tetpakkede Baade, eller man fra et af Vinduerne i de øverste Etager i Husene som i et Slags Fugleperspektiv oversaa Pladsen og Kaierne med Pavillionen og Flagstengerne og Fjorden paa en gang, var Synet like virkningsfuldt og henrivende.<sup>56</sup>

Utsmykningene framhevet landskap og atmosfære – sollys og sommervær, som samlet fragmenter av bevegelige menneskemasser og blomsterflor til et hele:

I klart og deilig Sommerveir uden nettopp stikkende Solstraaler, fordi det lette Skydeække afdæmpede Solens skin, laa Fjorden smuk og rolig, kun hist og her truffet af en vindstribbe og dannende det samlede Element for alt det brogede Liv og det brogede Syn af Kranse,

### Vimpler og Flag rundt omkring.<sup>57</sup>

I denne observasjonen fremheves åpningen på mottagelsespaviljongen eller vinduene i Pipervikabebyggelsen som optiske teknologier for ulike panoramaer, enten båtene på fjorden, eller byrommene fulle av fremmed liv. Her fremheves arkitekturens muligheter for stadig forandrede impresjoner av en varig landskapsform, eller en forbigående hendelse, stilt til skue som erfart virkelighet. Observasjonen står i kontrast til kritikken av den temporære mot-



Fig. 3.17. Piperviken ved Keiser Wilhelm IIs ankomst. Foto: Ukjent, 1890. Oslo Museum.

tagelsespaviljongen på Egertorget i 1882, som vekket avsky som kulisse som ikke maktet å kastet av seg mer varige spor, økonomisk eller arkitektonisk. Utsmykningene ble også avvist som en fremheving av området foran slottsbygningen, fremfor hele landet. I journalistens impresjon fra dagen den tyske keiseren ankom, er det landskapet og vrømmelen som innrammes. Fjorden, med panoramaet av båter, og vannet dannet et «samlende Element» av et broket skue, som noe ukunstlet, veldig reelt og nasjonalt:

I forbindelse med Nansens mottagelse i 1896 kom et lignende nasjonalt element til uttrykk i betraktninger over portalene som byggede strukturer, sett i sollyset. Gjennomgangstema for utformingen av mottagelsespaviljongen og øvrige utsmykninger var som nevnt grantrær og grankvister, sammen

med rekvisitter som symboliserte polfarernes erobring av polpunktet. I følge Norsk Sjøfarts Tidendes journalist, var paviljongen ”let og elegant i Bygningen». <sup>58</sup> Materialer og atmosfærer imponerte også Dagbladets reporter ved Universitetet: Portalen ved universitetet virket på ham som ”norsk og sterkt. ” <sup>59</sup> I dette synet på granbararkitekturen kommer en arkitekturtenkning til syne i en tidstypisk autentisitetsdiskurs. Autentisiteten knyttes til forestillingen om en «Nasjonalarkitektur» som «fremholdes som genuin og original, umiddelbar og ureflektert» - en arkitektur med en utforming som springer direkte av sted, klima og materialenes egenskaper og karakter. <sup>60</sup> I den politiske sammenhengen kom dette også til uttrykk ved landskapets betydning som det varige grunnlaget for nasjonen, med utsagnet om at kongehuset – som altså var til stede på slottet for å motta Nansen – ikke hadde satt ”rødder i den nationale Jordbunn”. Metaforen kjennetegner en ’antiklassisistisk retorikk befestet ved tenkningen om en arkitektur som uttrykk for det nasjonale, slik Herman Major Schirmer betegnet det, springer av «norsk Grund». Like slående er sammenfallet av den feirede granbararkitekturen med Schirmers konstruksjonsbaserte forståelse av norsk stil, publisert i august samme året i en artikkel under tittelen «Materialets indflydelse i stilistisk henseende». <sup>61</sup> Her formulerer han det Lending ser som forfatterens mest dypsindige setning, der han påkaller en norsk byggeskikk «ikke kun i klæderne båret, men af kjødet skåret.» Seks år tidligere hadde Schirmer satt opp Slottet som eksempel på en forloren klassisme og «kalkens overherredeømme» som «har lagt seg hindrende i Veien for enhver selvstendig Udvikling.» <sup>62</sup> På dagen for mottagelsen av Nansen, i byen, rammet granbararkitekturen i en annen samtidig beretning, inn en annen av samtidens mer permanente bygg; Nationalteateret under oppførelse. Denne innrammingen understreket feiringens gestiske bortvending fra slottet. Her er det likevel ikke bygningen som fremheves, men dens refleksjon i sollyset og bruk som tribune for de skuelystne: «Ligeoverfor Tribunen, – midt under den mørkegrønne Portal og mod Nationaltheaterets lyse Langfaçade, hvor Gavtaget var tæt befolket af vistende Tilskuere under Kupelens store solfyldte Flag». <sup>63</sup> Her vikles to naturlighetsmarkører sammen, som fremhever arkitekturen slik den fremstår i lyset og i øyeblikket som bygg sprunget ut av materialer og klima i samme bevegelse.

I en beskrivelse av portalen og byen under utsmykningen av Oscar IIs

58 «Nansens Ankomst Paa Fjorden,” *Norsk Sjøfarts Tidende*, 10. september, 1886, 2.

59 «Nansendagen; Foran Universitetet,” *Dagbladet*, 9. september 1896, 2.

60 Mari Lending, *Omkring 1900*, 166.

61 Herman Major Schirmer, «Materialets indflydelse i stilistisk henseende», *Teknisk Ugeblad*, 20. august, 1896, 270.

62 Hermann Major Schirmer, «Hvad er national Stil i for Bygningskunst og hvorledes fremkommer den», *Den Norske Ingeniør- og Arkitektforenings Organ* 19 (1880): 108.

63 “Nansendagen; Foran Universitetet,” *Dagbladet*, 9. september, 1896, 2.

kroningsjubileum året etter fikk utsmykningene i byatmosfæren en ny gestisk manøver bort fra den jubilerende kongen. I den unionskritiske avisen *Dagbladet* ble et annet tidspunkt og en annen atmosfære, enn den offisielle feiringen framhevet som den virkelig bemerkelsesverdige. Snarere enn de kongelige gjestenes inntog og arrangementene omkring de offisielle tidspunktene, berettet avisens korrespondent under tittelen ”Aftenen før” om byen sett i månelys og tussmørket kvelden i forveien.<sup>64</sup> Ikke ulikt opptakten til Keiser Wilhelm



Fig. 3.18. “Karl Johansgate pyntet ved Nansens hjemkomst 1896.” Sterioskopi. Foto: Ukjent, 1896. Oslo Museum.

IIs mottagelse kunne man oppleve byen forandret av gjestene som ankom. Denne gangen var det opplevelsen av måten byggenes fasader oppløstes i intens virksomhet ettersom utsmykningene ble heist på plass og belysningen testet ut. Allerede kvelden før var gatene ufremkommelige, der folk ”bølgede og strømmende [...til] langt paa Nat.” De hastige, hasardiøse forberedelsene ble beskrevet i detalj. Det måtte arbeides hardt natten gjennom for å bli ferdige ”til Solen rinder”.

Over alle Bygninger kravlede Dekoratorer ad tauge og Stiger, Flag og Vimpler vajede, Kranse og Vaabenskjolde – ofte rent spikende gale – spigrede fast med nervøs Hast, – det var de sidste Timers manøvrer. (...) tætttest sameldes Menneskemassen paa Egertorvet og Storthingspladsen. Langsom og forsiktig maatte Sporvogne og Drosjer arbejde sig frem gjennom Mængden, der rummede alle Lag i Broget Blanding, – det finfineste Aristokrati [de kongelige gjestene ankom før Oscar II’s følge] der med Fryd lod sine Øjne hvile paa alle gule Nuancer, busserulklædte Arbejdere, Tjenestepiger, der bar Dekora-

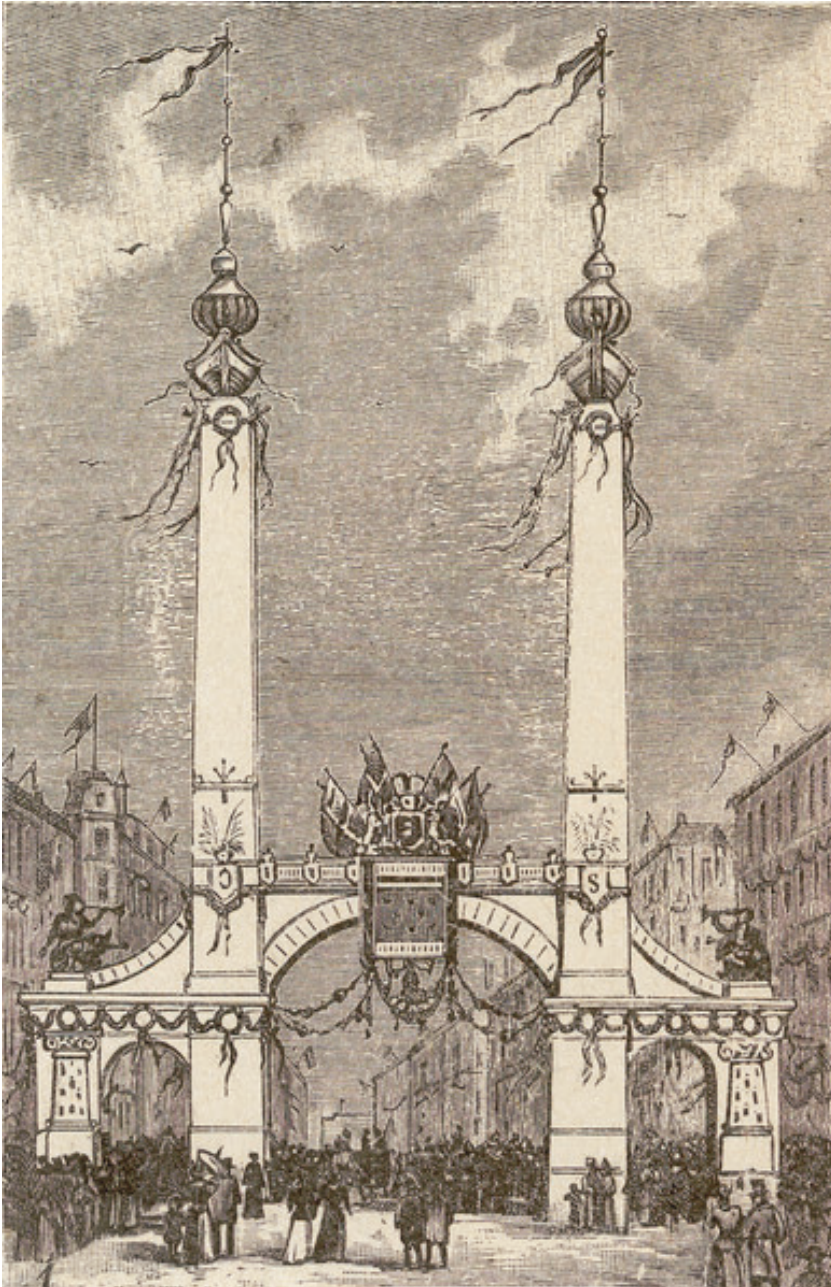
tionspalmer og havde Favnen saa fuld af Grønt og gebræklige Potter, at de modstandsløst lod sig omfavne og knibe i Siden af 'sjømilitære Korps'-Gaster, der igaar Eftermiddag kom hid for at pynte op ved Jubilæet. Ja, man vandrer ikke ustraffet med Viftepalmer i Favn.

Ud over den bølgende Mængde sendte saa det elektriske Lys fra Elktrisk Bureau i Lille Grænsen sine Straaler i skiftende Farver, – helt eventyrligt virkede stundom Billedet, Mennesker, Flag, Kranse og gyldne Vaabenskjolde, alt badet i rødt og gult og tindrende hvidt Lys, – som en Serpenterdanserindes Klædebon. Og op over al denne Tummel løftede Æresporten sine slanke Støtter, mod Nathimlen tegnede de ballonlastede Baade paa Toppen sin mærkværdige Siluet, (...)

Ved 10-tiden holdtes en meget heldig Illuminationsprøve nede paa Karl Johan: Lamperne glødede mellem Buernes Løv og i de høie Blomsterkurve, – som i sig selv er en udmærkt Idé, – og fra Stortingets Tag flød en elektrisk Lyststrøm, der lod Slottet staa og skinne, som var det af karrarisk Marmor.

Skildringen fremstiller byen omvandlet til en fantasmagori av virksomheten med å bygge om byen med de temporære utsmykningene: « – Hele Karl Johansgade minnende om en Sommernat i Venedig – ialfald kan man tænke sig en venetiansk Nat paa den Vis.» Fasadenes faste flater oppløstes av virksomheten og av opplysningen til sjikt av dekoratører som kravlet, ”tauge og Stiger, Flag og Vimpler vajede, Kranse og Vaabenskjolde”. Byen fremsto som en annen, som Venezia, eller kanskje heller som en fantasi over en venetiansk sommernatt. Beretningen forskyver det teatraliske momentet, og scenen for det, utenfor det oppsatte programmet. Det som skjedde ”aftenen før,” i forberedelsenes travelhet, før ”solen rant” ble umistelige øyeblikk som reporteren brakte videre på trykk. Dermed skyves også blikket bort fra de sceniske objektene slik de kunne fremstå under prosesjonen. Kristiania blir Venedig, slottet av Carrara Marmor, og portalen syntes bare som en silhuett mot nathimmelen. Det var byen som ble fordreid til noe fantastisk, mens portalen ble sett mot en virkelig bakgrunn. Disse fantasiene fremstilles som en felles opplevelse av tummelen av mennesker på tvers av oppdrag og bakgrunn samlet seg om. Beretningen trykket i den radikale avisen kan også leses som sosialt og politisk ladet. Den festprydede byen var et sted der medlemmer fra alle klasser møttes på samme flate og i samme ærende. Den nattlige atmosfæren ble en felles virkelighet der tjenestepiker, kongelige og dekoratører på stiger i ulike ærender, var del av det samme. Der feiringen omkring prosesjonen var egnet til å vekke splid, var den nattlige travelheten, der selv de kongelige gjestene ble del av vrimmelen, samlende.

I feiringen av den tidligere danske prinsefamilien i Pipervika som



3.19. Æresporten på Egertorget i forbindelse med Oscar II's regeringsjubileum.  
Xylografi. Frantz Maria Sedivy, 1897. Oslo Museum



norsk konge, dronning og kronprins forenes blikket for de temporære strukturene som bygg, og som akkompagnement til øyeblikket av vær og atmosfæriske forhold, der solskinn og vinterdis, virket som politisk ladede markører for det stedegne og nasjonale. Også portalens uttrykk for egen forgjengelig-  
het betonet. Det samme ble de partikulære, praktiske forholdene i byen, som virket inn på dens plassering.

Stadsarkitekt Balthazar Conrad Lange hadde i samarbeide med arkitekt og bystyre- og formannskapsmedlem i Kristiania Victor Nordan kun ti dager fra den danske Prins Carl ble utnevnt til norsk konge til å planlegge, tegne og bygge dekorasjonene til mottagelsen i Kristiania i november 1905.<sup>65</sup> Fra Kong Haakon VIIIs ilandstigning 25. november 1905 gir arkitekt Victor Nordans arkiver innblikk i hvordan podier, portaler med forgyllte løver, flagg, blomster og elektrisk belysning av sentrale bygg i byen ble laget og arrangert, kostnadsberegnet og organisert tross kort tid, små budsjetter, et oppbud av aktører, novembervær og andre uberegnelige forhold.<sup>66</sup> Teknisk Ugeblad åpnet sin 1906 årgang med en artikkel om utsmykningene i forbindelse med Kong Haakons landstigning. Tidsskriftet var seg bevisst oppgaven da de valgte å bruke flere sider av første nummer i 1906 til en fotografisk reportasje fra utsmykningene i byen, og begrunnet det for sine lesere. Nødvendigheten av å vie utsmykningene av byen særlig oppmerksomhet, og ”indlemme de mest fremtredende partier derfra, i bladets billedstof,” var at disse arrangementene for fremtiden alltid ville være ”nøye knyttet til denne historiske begivenhed”.<sup>67</sup> Artikkelen omfattet omtale av ”Modtagelsespaviljongen,” ”Den Danske Pavillion,” ”Æreporten ved Grand Hotel,” ”Stortingsbygningens Udsmykninger” og ”illuminationen.” Utsmykningene utmerket seg, i følge tidsskriftet, ikke bare ved sin historiske betydning, men også ved de særlige vanskelige forholdene. Tidligere hadde også byen vært smykket ut for å ”udtrykke sin jubel og sin hyllest”, og Nansens og keiser Wilhelm IIs mottagelser trekkes fram som særlig minneverdige. Når utsmykningene denne gangen

65 Betegnende nok oppgis adressen for festkomiteen i denne forbindelsen ikke i rådhuset eller andre av kommunens lokaler, men i Rosenkrantzgate 7, adressen til Christiania Haandverk- og industriforening, der planleggingen må ha vært nærmest mulig det beste tilfanget av håndverkere, scenografer og andre evnet å iverksette planene umiddelbart ettersom de kom i stand i det som må antas å ha vært en prosess preget av improvisasjon og samarbeide. *Aftenposten*, 18. november, 1905.

66 Byarkitektens arkiv, *De – Fester og mottagelser*, Byarkivet. Ola Myhre Hansen belyser planleggingen av utsmykningene, omfang og kostnader. Ola Myhre Hansen, ”Byen pynter seg: Kongens inntog i 1905,” *Tobias* 9, no. 1 (2000): 11–15.

67 ”Udsmykningen ved kongeindtoget i Kristiania,” *Teknisk Ugeblad* 23, no. 1 (4. januar, 1906): 1. ”Den danske portalen” alluderte til samtidige historistiske verk fra Kongens hjemby København, spekulerer Ulf Grønvold. Grønvold, ”1905, Byen hilser kongen,” *Arkitektur i Norge, Norsk arkitekturårbook* (Oslo: Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, 2004), 60-9.

fortjente særlig omtale, og å huskes ved hjelp av dokumentasjon i tekst og bilde, var det for arrangements tilsvar på særlig vanskelige omstendigheter, som var ulik tidligere anledninger. ”Med det aller korteste varsel, i den mørke og tågefuldeste årstid og under ændringer i indtogsruten lige til det yderste øieblik, skulde der træffes vidløftige arrangemets over et vidstragt og delvis ufærdigt terræn.” Her unngår tidsskriftet å ta med andre lignende feiringer i vinter og duskregn. Vær og mørke, gjøres til et poeng som knyttet utsmyk-



3.20. “Kongeindtoget 1905, Modtagelsespavillonen.” Foto: Elis Nilsson, 1905. Oslo Museum.

ningene, og hendelsen til de stedlige og politiske forholdene; det kalde klima, den uferdige byen, og det omskiftelige historiske politiske bakteppet. De stedlige forholdene var gjennomgripende: En feiring arrangert ”i vort klima” og med ”vor bebyggelse, vore belyningsforhold og vort terræn” ga andre forutsetninger enn ved ”lignende tilstelninger i de europæiske hovedsteder, hvor der har været arbeidet med rigelige midler under et gunstigt klima og i pragtfulde arkitektoniske omgivelser”.

Byen opplyst ved illuminasjonen om kvelden var derfor glansnummeret. Også her var det disse ”oppfinnsomme” lysdekorasjoner på bygningene som endret hovedstaden til en fantasi over en hovedstad blant europeiske hovedsteder. Resultatet var, i følge denne kritikeren, på høyde med det man kunne overvære ”under langt større og rigere forhold end vore”. Men igjen var det de lokale atmosfæriske forholdene som skapte magien. Lysets skinn i

novemberkveldens disige luft ble fremhevet som særlig virkningsfullt. Disen dempet lysene da de ble tent og ”lagde et fint, diskret slør over de sterke lyseffekter og lod det hele skinne i en – på samme tid – dæmpet og rig glans, der spredte et fint, eventyrligt skjær over den stemningsfulde vinteraften”.<sup>68</sup> Tåken visket ut kontrastene, kanskje også uferdige og tilfeldige, og omsluttet byen til et hele.

Den provisoriske arkitekturen ble også sett med sine virkelige omsten-



3.21. Kongeinntoget. Foto: Ukjent, 1905. Oslo Museum.

digheter som bakgrunn. Helst hadde man sett at en portal ble reist på Egertorget, som ved mottagelsen av kronprinsparet Gustav og Victoria i 1882, og ved Oscar IIs jubileum i 1897. Dette var ikke lenger mulig. I mellomtiden var det anlagt elektrisk trikk i byen (1897). Trikkelinjene som spente over Egertorget, svingte inn i Akersgaten og de som gikk videre nedover Karl Johansgate, hadde ført til ”et intrikat nettverk av ledninger” og forhindret en slik portal. Derfor ble det i stedet satt opp en portal i krysset Rosenkrantzgate/ Karl Johansgate, der trikkelinjen svingte av. De enkelte utsmykningene ble bedømt etter måten de uttrykket sine strukturelle og programmatiske betingelser, som provisoriske festdekorasjoner, gjennom farge- og materialbruk. Mottagelses-paviljongen ble berømmet for å uttrykke sin bestemmelse både i fargebruk og utforming: ”De harmoniske former og forhold, friske, rige farver og det lette, elegante præg, der så vel udtrykte bygverkets provisoriske karakter, forenede

<sup>68</sup> ”Udsmykningen ved kongeinntoget i Kristiania,” *Teknisk Ugeblad* 23, no. 1 (4. januar, 1906): 3



3.22. Kongeportalen ved Grand Hotel. Foto: Elis Nilsson, 1905.  
Byarkitektens arkiv, Oslo Byarkiv.

sig til et harmonisk og stemningsfuldt hele af den festligste virkning.” Også utformingen av ”Den danske pavillion” ble berømmet for å være enkelt og ”blødt i farverne og med gode, vel afveide former”. Den rundbuede hvelvingen foran Stortinget var derimot stiv og tung: ”Det tynde stof vilde antagelig have dannet en naturligere og stilfullere dekoration, om det havde været arrangeret efter lettere, hængende motiver, mer i overensstemmelse med stoffets

egen natur.”<sup>69</sup> Derfor fant denne kritikeren Æreporten ved Grand Hotel best utført. Den var, som byggverk, komponert ”i forholdsvis streng arkitektonisk ånd” og sto på denne måten i heldig kontrast til paviljongene.<sup>70</sup> Som ”enkel og ukunstlet festdecoration” var dens utforming i sterkere grad ”præget af” å være provisorisk. Gjennom vektingen av provisorienes tilsvar på sine temporære eksistenser, ”ukunstlet” formgitt etter ”streng arkitektonisk ånd” spiller kritikken også hen mot det tidløse lovmessige, det romantisk nasjona-



3.23. Illuminasjonen 25. november. Foto: Anders Beer Wilse, 1905. Oslo Museum.

les motsetning.

Modtagelsesarrangementene i Pipervika var noble og elegante, men ble ikke ydt rettferdighet av værforholdene, i følge denne beretningen. ”De vidtstrakte, amfiteatralsk anordnede tribuner, rundt det lukkede vandbassin, den stadselige potonbro og i midtpunktet den noble og elegante modtagelsespavillon – skinnende i rige, friske farver – vilde i klar soskinsbelysning visselig fremvist et bilde fuldt af liv og skjønhed.” Denne antagelsen peker mot en mulig erindring av mottagelsene av Wilhelm II og Nansen, da sikten mot sjøen i havnebassenget forente folkemasser, flagg paviljonger og tribuner. I 1905 var det atmosfæren som bandt det hele sammen, med tåke, dis og

69 Ibid.

70 Ibid., 2.

snø. Et hvitt ”ensformig” dekke av snø lå over det hele. Tåken hindret sikten ”over fjord og strand”. Disse forholdene var heldige for dekorasjonene langs ruten gjennom byen, fant kritikeren. Snøen og den matte belysningen dempet og gjorde dekorasjonenes uensartede og tidvis i grelle, kraftfulle farger med ”krasse mønster i flag og vimpler” mer diskret.

## TRYKTE OG BEVEGELIGE ØYEBLIKKS BILDER

Mottagelsesfeiringene foregikk altså typisk om dagen omkring prosesjonens ferd gjennom byen, og om natten der byen ble opplyst av fakler, fyrverkeri og elektriske lyskastere. Bevisstheten om at gjengivelsene ikke kunne erstatte opplevelsen på stedet, var en del av sensasjonen. ”Stunden er over, men Mindet, et uforglemmelig Minde staar tilbage,” skrev *Gøteborgsposten* etter keiser Wilhelm II mottagelse i Kristiania juli 1890.<sup>71</sup> Reporteren hadde observert ”talrige udenlandske” kollegaer med notatblokker og skissebøker ”i livlig Bevægelse.” ”Himmelen havde behaget med sit sollyseste Smil at belyse de trufne Arrangements, den storslagne Scene” og ”Tegnerne have i Sandhed værdige Billeder for sine Blyanter i de ubeskrivelig Skjønne Strande langs Fjorden (...) Men hvorledes Skal man ogsaa kunne beskrive det ubeskrivelige? — —”. Hvilke deler av feiringene og hvilken arkitektur som ble framhevet i omtalene, kan ha hatt å gjøre med hvilke teknologier som var best egnet til å fremstille og gjengi virkningen i øyeblikket, enten ferden gjennom byen, eller byen i et opplyst flimmer og atmosfærer.

I 1882 trykket den illustrerte pressen flere oppslag med xylografer med motiver fra mottagelsen av Kronprinsparet. I 1882 ble især tillegg til de fakkelopplyste forretningsbygningene i kvadraturen og is-illuminasjonen langs Karl Johansgate vektlagt. ”En stor Stad i Festskrud er altid et smukt Syn,” innledet *Aftenposten* sin omtale av kveldens illuminasjon.<sup>72</sup> ”Kristiania afgav under Illuminationen igaar Aftes et saadant skue i en sjelden blændene Pragt.” Farger, blomster, ild og lys bragte til veie ”et Billede af hovedstadens indre Bydele, som med Rette vakte udelt og begeistret Beundring hos den Menneskemasse, som bølgede gjennom Gaderne i et Antal, om hvis Størrelse vi ikke vove at give et endog blot tilnærmelsesvist Overslag.” *Skillings Magazin* fremhevet også illuminasjonen, som med sikkerhet var et skue for de kongelige gjestene fra slottet, og i prosesjonen gjennom byen om kvelden. Opplevelsen virket sterkest fra gaten, i følge en kritiker: ”En Festdag er nu

71 ”Indtogsdagen,” *Morgenbladet*, 3. juli, 1890, 1.

72 *Aftenposten*, 11. februar, 1882, 2.

forbi: men Mindet om den, baaret af Befolkningens Stemning, som det har båret, vil ikke saa let udviskes hos dem, der har havt den lykke at opleve den. En Fest, som denne, hvor alle føler en Trang til at deltage, knytter Foket nærmere til dets Kongehus.<sup>73</sup>

Skilling-Magazins bildereportasje dekket besøket med fem illustrasjoner trykket over flere nummere. Illustrasjonene ved S. H. Lundhs og Peter Petersens viste utsmykningene med flagg og girlandere og fakler på taket.

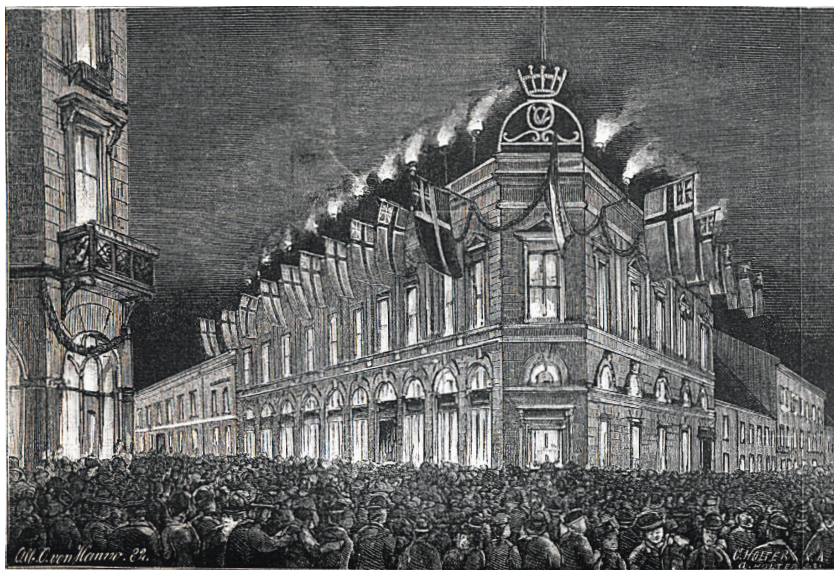


Fig. 3.24. Petersengården ved illuminasjonen i 1882. Xylografi. W. Waldor. *Skilling-Magazin*, 4. mars, 1882.

Illustrasjonen dramatiserer opplyst innenfra. Én illustrasjon over fullt oppslag viste en montasje av motiver fra flere av bygningene langs Karl Johans gate.<sup>74</sup> Gaten er fylt av mennesker og fakler, arrangert innenfor en ornamental omramming som delvis gjenga velkomstportalen på Jernbanetorget. Nederst til høyre i montasjen et motiv av brannvakten, til venstre Karl Johans gate fra Kirkeveien opp mot Egertorget med Peter Pettersens gård. Over disse er en illustrasjon av Slottet plassert under en illustrasjon av Stortingsbygningen. På alle bildene er gatene fulle av folk og viser byen i nattlig stemning, opplyst av fakkellys og butikkenes vinduer.

Blant illustrasjonene trykket i *Skilling-Magazin*, ble hverken triumfbuen på Egertorget eller skulptur- og dyremontasjen på Slottsplassen gjengitt. Triumfbuen vises bare delvis og skimtes svakt grå bakenfor en av de dobbelt-

73 Ibid.

74 Xylografiene er signert W. Waldor. *Skilling-Magazin*, 11. februar; 25. februar; 4. mars; 15. april, 1882.

sidige illustrasjonene, i bakgrunnen for forretningsgårdene og den ornamentale innrammingen. Byen, portrettert slik den framsto i lys og med blomster for anledningen, er i forgrunnen. Gitt portalens monumentale plassering og utforming, og den ellers utførlige gjengivelsen av festens spektakulære virkninger på bybildet, virker uteblivelsen av de offisielle utsmykningene som et poeng i seg selv. Det er ikke grunnlag for å påstå at dette var av politiske årsaker. Skilling-Magazin forfektet neppe samme politiske og ideologiske synspunk-



Fig. 3.25. "Fra Illuminationen 11te Februar." *Skilling-Magazin*, 25. februar, 1882.



ter som kom til uttrykk i Verdens Gangs harselas over portalen. Skilling-Magazin virker å ha hatt en politisk relativt konservativ redaksjon, eksempelvis ble flerfoldige reportasjer fra opprør i Paris' gater framstilt som uhyggelige tendenser i samtiden. Var motivvalget politisk ladet, er det snarere grunn til å tenke seg at det kan ha hatt å gjøre med illuminasjonens virkninger på massene som begeistret tilslutning til kongehuset. Likevel er det påfallende at de unnlot å gjengi portalen på Egertorget blant de fem xylografiene magasinet



3.26. "Kronprinsparet passerer Triumfbuen." Litografi. Waldemar Olsen, 1882. Oslo Museum.

trykket etter inntoget. I stedet kan det ha en mer trykkes teknisk forklaring. Xylografiernes mørke og lyse linjer ha vært best egnet til å gjengi lys- og skyggevirkningene fra illuminasjonene, slik Stensrud har beskrevet xylografiernes egenskap å fange gassfaklernes lysspill.<sup>75</sup> Senter i attraksjonen var glimtet av de kongelige, og spenningen besto i å gripe synet av dem i det øyeblikket de fór forbi. Denne opplevelsen av bevegelse og fart, lot seg vanskelig gjengi med inngravninger på trykkeblokken (men som altså ble sentralt da slike mottagelse skulle dokumenteres med bevegelige bilder). Øyensynlig var det heller ikke mulig med tidens fotografiske utstyr. Fotografierne fra portalene fra 1882, og andre portaler fram til midten av 1890-årene viser portalene

75 Opplysningen av trærne i Studenterlunden og fyrverkeriet på Klingenberg i 1852 er kommentert i Stensrud, *The magazine and the city*, 176.

som objekter, uten prosesjonen og folk omkring, tatt på tider av dagen da lang eksponeringstid muliggjorde skarpe opptak. Fotografene ble også brukt for nennsom justering av virkeligheten. I et fotografi av portalen på Egertorget i 1882 er slottet tydelig tegnet inn med tusj, rammet inn av portalen og sagakongene, med det norske flagget i overdimensjonert og helt usannsynlige tydelighet vaiende på taket.<sup>76</sup> Xylografiene viste, fremfor utsmykningene bygget for å akkompagnere prosesjonen i dagslys, det spektakulære øyeblikket i



3.27. Stillbilde fra filmopptak ved kongefamiliens ilandstigning.  
Fotograf: Hugo Hermansen, 1905. Faksimile.

byen best slik den fremsto i den duske februarvelden.

Kongeinntoget i 1905 ble første anledning til filmatisk dokumentasjon. For første gang i Norge fulgte filmfotografer kongens og andre celebriteters fotefar med mål om å fange deres ansiktsuttrykk til filmen. I disse opptakene er ikke byen eller de temporære paviljongene i fokus. Kameraet forsøker i stedet å fange de berømte personenes ansikter og feste deres tilstedeværelse, og mulige følelsesuttrykk i øyeblikket, til filmen. Denne nye dokumentasjonsmåten vendte om på perspektivet. Fra publikum og rommet som hovedsak, søkte kameraene nå nærbilder av de kongelige ansikter. Måten de nye bevegelige opptakene av prosesjonene i byen, som med sin zoom-effekt kuttet omgivelsene ut av bildet, kan Byarkitekt Harald Aars ha vært seg bevisst da han sto for utsmykninger i Oslo på 1920-tallet, med filmfotografer utplassert på en rekke steder langs ruten. Bestemte steder i byen ble ikke

76 Takk til Victor Plahte Tschudi og Eirik Bøhn som gjorde meg oppmerksom på at verken slottet eller flagget kunne fremstå så tydelig med datidens fotografiske utstyr, men må være tegnet inn på fotografiet.

på samme måte som ved tidligere anledninger fremhevet med portaler og utsmykninger. Han kan i stedet ha hatt for øye måten provisoriene var egnet å fremheve bevegelsen og byens rom, slik det ble opplevd på stedet.

Dette kan også ha hatt innvirkning på senere utsmykningers utforming, og betoning: Til mottagelsen av det finske presidentparet i 1926 ble gateløpet fremhevet som romligsekvens, i stedet for enkeltstående omramming av et bestemt prominent sted langs ruten (eksempelvis Egertorget).



Fig. 3.28. Portaler av byarkitekt Harald Aars på Karl Johans gate i anledningen det finske presidentparets ankomst. Foto: Henriksen og Steen, 1926. Byarkitektens arkiv, Oslo Byarkiv.

Da Kronprins Olav og kronprinsesse Märtha giftet seg i 1929 grep Aars nettopp tilbake til minnet om kronprinsbryllupet i 1882, forsterket av xylografiene i *Skilling-Magazin*, og gjenskapte atmosfæriske opplevelser av den opplyste byen i mørket. I begge disse begivenhetene dannet de romlige, stedlige, klimatiske og atmosfæriske betingelsene utgangspunktet for monumentale uttrykket.

Til det finske presidentparets besøk i 1926 lot Aars gateløpet spille hovedrollen. I øverste del av Karl Johans gate fra Rosenkrantzgate til Slottet ble det satt opp en flaggallé med norske og finske flagg. Langs den nedre delen av Karl Johans gate ble æreporter satt opp i en serie. De hadde form av enkle rammer, eller arker, bygget opp som romlige fagverkskonstruksjoner og kledt i lerret. Kledt henholdsvis i det norske og det finske flaggets farger var de en utvidelse av flaggalleen i den øverste, men bygget opp som skulpturer i

gatelivet. Hver av portalens to ben var satt lengst ut mot bygningene på hver side, reist til høyde med bygningenes gesimser. Bena var bundet sammen på toppen av en bjelkekonstruksjon. Som 1897-portalene på Egertorget, fremhevet portalene slik de omkringliggende bygningenes proporsjoner.

Portalene hadde to hovedformer. Portalene som rammet inn promenadegaten der den munnet ut i gatekryss, skrånet benas ytre kanter svakt innover opp til bjelken som forbant dem på toppen. Portalenes lysåpninger



Fig. 3.29. Det finske presidentparets ankomst på Jernbanetorget. Portaler av byarkitekt Harald Aars. Foto: Henriksen og Steen, 1926. Byarkitektens arkiv, Oslo Byarkiv.

tegnet seg inn mot de rette profilene til gaterommet mellom de omkringliggende bygningene. Samtidig fremhevet og betonet benas ytre skråninger rommets horisontale og vertikale perspektiviske linjer. Arkene satt opp mellom gatekryssene var mer forenklede med samme kvadratiske tverrsnitt på bena og bjelken på toppen.

Portalene ved gatekryssene og dem mellom dem langs gateløpet, dannet en rytmisk inndeling opp mot de bakenforliggende fasadene, og ordnet fasadens elementer av vinduer, gesimser og dekorasjoner, og folk nedenfor inn i felter. Likheten til arkitekt Herman Munthe-Kaas og malerne Wilhelm Krogh-Fladmark og Alf Rolfsens sentrale gallerirom ved Form og Farve-utstillingen to år tidligere, er slående. På denne utstillingen deltok også Aars som arkitekt for enkelte interiører. Han var altså godt kjent med utstillingens gallerirom (også kalt promenoir, og som blir omtalt nærmere i kapittel 3). Ikke ulikt Aars' arker til presidentparmottagelsen, hadde Munthe-Kaas to år tidligere bygget opp galleriet som en serie arker. På disse skrånte bena på innsiden av lysåpningen innover oppover, i stedet for på utsiden, slik Aars utførte dem til presidentmottagelsen langs Karl Johans gate.

Disse ulike formale valgene kan ha hatt med den romlige sammenhengen å gjøre. Som vi vil se, var galleriet i Form og Farve-utstillingen bygget inn under Tivoli-sommerteaterets overlystak (naturlig nok vesentlig lavere enn arkene Aars fikk laget til Karl Johan). Vinklingen oppover fikk lyset til å falle ned på arkens søyleben der de møtte gulvet, mens undersiden av overliggeren kastet en mørk skygge ned over dem. Ikke bare hadde det en optisk forlengende virking i høyden. Det fremhevet også de atmosfæriske skiftningene i lyset som falt fra overlystaket, som var i endring i løpet av dagen, eller tiden en besøkende til utstillingen befant seg, og vandret omkring i rommene, organisert omkring det sentrale galleriet. I byen, til prosesjonen var situasjonen annerledes. Her forsterket søylebenas form den perspektiviske forsvinningen i rommet vertikalt opp langs de eksisterende fasadene. I begge tilfeller forsterket de forenklede arkene, som serie rommets perspektiv, som i Form og Farve-utstillingen var ment å beskrive publikums forsvinning inn i landskapet.<sup>77</sup>

Kan hende hadde også Aars sett mot et enda mer samtidig samarbeid; Munthe-Kaas og Alf Rolfsens dekor av Haandverkersalen, og også Schnitlers begeistrede omtale av denne? Salen var ferdigstilt samme år, og ble innviet med en tale av Schnitler. På mange måter var det en fortsettelse av arkitekten og dekormalerens samarbeide fra Form og Farve, som på samme måten

77 Alf Rolfsen beskrev galleriet i Form og Farve som et overveldende og oppslukende rom der dekorasjonene forestilte publikum som "mellem de hyppige lyn gaar ind under disse himmeltegn og blir borte inde i landskapet." Alf Rolfsen, "Galleri," *Form og Farve, utstilling av romkunst*, katalog (Kristiania: Petrorius og Sønner, 1924), 21.

som Aars' portaler ute i byen til president-mottagelsen, delte inn veggflatene i felter, og motivene mellom dem. Inndelingen av veggen i felter grep ikke inn i sammenhengen mellom motivene, mente Schnitler. Tvert om forsterket det opplevelsen av sammenheng, skapt av øyet som beveget seg langs med veggens rytme-inndelte flate og motiver, i rommet. Inndelingen av Rolfsens fresker i Haandverkersalen, men også Aars portaler i byen i 1926, framhevet likheter – og forskjeller mellom figurene og elementene og bandt alle ulikhetene sammen. ”Øiet [sporer] tydelige forbindelseslinjer, bevægelsesretninger og rytmer som sammenknytter kompositionerne inden de forskjellige felter og gjør hver væg til en organisk sammenhengende helhet.”<sup>78</sup> Til forskjell fra Haandverkersalen, som var et relativt lite rom (et forhold som hadde fått både juryen og kunstneren, skriver Schnitler, til å bekymre seg for om de ”fuldt legemsstore” figurene ”skulde komme til at virke paatrængende”), var Aars' dekorasjon langs promenadegaten sett i et større bybilde. Rolfsen hadde løst problemet med skala og påtrengende former med å bearbeide freskene slik at de ”gaar helt sammen med flaten og lever og bevæger sig i den eien-dommelige atmosfære”. Dette, sett sammen med Munthe-Kaas' søylerelieffer, øvrig inventar og arkitektonisk utstyr, harmonisk avstemt etter klassisk ”fin og sikker smak,” gjorde kunstverket til noe ”himmelvidt forskjellig fra virkelighetsillusjon”.

Ute i den virkelige byen sto Aars arker fram som selvstendige objekter som møblerte gaterommet imot fasadene, gatemøblering og folkeliv. I stedet for relieffer i veggflaten, sto de som fullt ut selvstendige objekter og forsterket og ordnet de andre objektene og figurene som dannet rommets interiør. Serien av de forenklede arkene, for å gripe tilbake til Schnitlers beskrivelse av Haandverkersalens relieffers helhetsvirkende rytmedannelse for et øye som beveget seg over rommet, forsterket rommets dybdevirkning, men bandt også vellet av mangfoldige, uordnede elementer og objekter sammen til relieffer mellom dem. Slik kan de ha hatt en virkning som dels abstraherte den omkringliggende byen, til et relieff omkring prosesjonens linjere bevegelse gjennom gaterommet. Fremfor å promotere bestemte steder langs ruten, framhevet på denne måten utsmykningen selve gaterommets form, brutt i to av det topografiske skillet som dannet nedre og øvre Karl Johan. Arkene dannet rammer omkring gaten, der bebyggelsen slutter om det fra begge sider. Der gaten løste seg opp i sammenheng med det åpne parkrommet i dens øvre del mot slottet, var også utsmykningen mer oppløst med flaggstenger og flagg. Som serie, forsterket arkene gatens rom som ett sammenhengende forløp, og omga de som sto langs prosesjonen som en film, dannet av et utall enkeltstå-

78 Carl W. Schnitler, ”Alf Rolfsen,” i *Kunsten og den gode form, artikler og avhandlinger 1902–1926* (Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1927), 103.

ende bilderammer.

Da Aars forberedte utsmykningene i forbindelse med Olav og Märthas bryllup var det byen sett i nattemørket han prioriterte. Han grep til et barn-  
domsminne fra siste feiring av et kronprinspar i byen: Aars hadde som  
syvåring på besøk hos sin bestefar, ”kvestor Aars,” som i følge Aars bodde  
på Universitetet, bivånet fra orkesterplass ”den virkning som isfaklene gjorde



3.30. "Fra Illuminationen 11de Februar." *Skilling-Magazin*, 4. mars, 1882.

under kronprins Gustavs og kronprinsesse Victorias inntog" i 1882.<sup>79</sup> "Vi  
barnebarn fikk derfor se det fantastiske samspill mellom isen og flammene  
på nærmeste hold." Dette uforglemmelige inntrykket fra barneårene hadde  
han som byarkitekt, skriver han i sin utførlige rapport, "alltid hatt for øie" og  
håpet at det "skulde melde sig en anledning til igjen å benytte dette glimrende  
motiv for byens utsmykning ved en festlig leilighet".

Tanken ledet ham til å oppsøke hyllemeteren med illustrerte magasiner  
på Universitetsbiblioteket på Solli Plass. Aars var på utkikk etter helt spe-  
sifikke informasjon. En mulig gjenskaping av isfaklene i forbindelse med  
feiringen av kronprinsbryllupet, som skulle foregå 21. mars 1929, fordret un-  
dersøkelser av de klimatiske forholdene under feiringen i 1882. De illustrerte  
magasinenes stemningsfulle beretninger ga ham grunnlag for videre arbeid

79 Harald Aars, "Via Triumfalís," Byens utsmykning ved kronprins Olavs og kronprinsesse Märthas bryllup den 21. mars 1929," *Dd – Kronprinsens bryllup*, Byarkitektens arkiv, Byarkivet.

med å gjenskape isfaklene langs Karl Johans gate. På bakgrunn av opplysningene fra festen i 1882, relanserte Aars festens utsmykninger (med små om-diktninger). Av særlig interesse var informasjonene som kunne hentes ut av magasinet illustrasjoner og tekst om været under feiringen og tiden forut den vinteren i 1882, som kunne danne grunnlag for de konstruktive løsningene og atmosfæriske effektene han var ute etter. I rapporten reflekterte han over sine funn i den illustrerte pressen: ”Det viste sig at den 11. Februar 1882 oprandt



3.31. “Festbelysning i anledning fyrstebryllupet.” Isfakler av byarkitekt Harald Aars. Foto: Ukjent, 1926. Oslo Lysverker, Byarkivet.

med tåke og regn så man for så vidt heller ikke på det tidligere tidspunkt kunde være helt betrygget hvad værforholdene angikk.” Aars gikk videre fra oppslagene i Skilling-Magazin på Universitetsbiblioteket, til Meteorologisk institutt og søkte opplysninger om middels nedbørsmengder, temperatursvingninger gjennom døgnet og andre klimatiske forhold i Oslo i dagene omkring 15.-21. mars over de foregående årene tilbake til 1915. Videre konsulterte han murermester M. Rummelhoff Hansen, som han mente hadde ”særlige betingelser” for å kunne mestre ”et arbeide av så ekstraordinær art som dette”. Basert på statistikk og håndverkerens kunnskaper konkluderer han på bakgrunn av de meteorologiske tabellene at han mente å ”turde vove forsøket”:

Med temmelig sikkerhet kan [man] regne med at der på denne tid det her dreier seg om vil kunne gjøre regning på i hvert fall nogen nattekulde, hvad der er av avgjørende betydning for opbygningen av is-



pilarerne. Selv om solen steker nokså godt om dagen, vil litt nattefrost bevirke at blokkene fryser sammen til en masse. Det verste som kunde hende vilde være om det satte inn med sterk sønnenvind og regn dag og natt, men da månen vilde komme til å være i stigende (omkring halv), anså jeg det sannsynlig at været vilde bli godt.

Harald Aars omtolket isfaklene satt opp i 1882 til en utsmykning av nedre del



Fig. 3.32. Fra filmopptak ved kronprins Olav og Märthas bryllup. Foto: Ukjent, 1926. Faksimile. Issøylene og Universitetet i bakgrunnen.

av Karl Johans gate med is-søyler med kvadratisk tverrsnitt med elektriske lanterner på toppen. Det elektriske lyset lyste opp issøylen innenfra. Foruten å vekke til live et barndomsminne, kan Aars også ha vært seg bevisst måtene filmen, som han visste ville dokumentere begivenhetene, ville følge de kongelige ansikter med linsen, og ikke fange rommet omkring. Kan hende var dette også bakgrunnen for hans fokus på den nattlige illuminasjonen. I byrommet, for de som var til stede, sto faklene fram som sofistikerte møter mellom dekorativ kunst, i rommet, som et essay over materialers tekniske egenskaper og sceniske teknikker, i et romlig atmosfærisk hele.

Harald Aars valgte en utsmykningsarkitektur for mottagelsene i 1920-årene som aksentuerte byrommet, og økte dybdevirkningen på stedet. Her definerte arkitekturen seg som bevegelse og rom, opplevd av et sansende subjekt. Byens mer permanente bakgrunn ble lagt i skyggen, eller så ble deres materialitet visket ut som mørke silhuetter omkring indre opplyste rom. Når hendelsene kunne dokumenteres på film, fikk publikum en ny privilegert posisjon som betrakter gjennom fotografens linse, i kinosalen framfor i byen. Dette antyder denne dokumentasjonsformens mulige relevans for utsmykningsarkitekturen.

## K O N K L U S J O N

I dette kapitlet har jeg sett på hvordan utsmykninger og paviljonger fant stedi byen, i den trykkede pressen og etter hvert film. Øyeblikkshendelser og deres presseomtale manifesterte nye strukturer og orienteringer. Mottagelser og prosesjoner framhevet eksisterende, nye eller tapte forbindelseslinjer i byen. Byens grenser mot en geografisk definert periferi var endret



Fig. 3.33. Fra filmopptak av prosesjonen gjennom gatene i forbindelse med kronprinsbryllupet. Foto: Ukjent, 1926. Faksimile. Byarkitekt Harald Aars laget ingen øvrige dekorasjoner i byens gater utenom isfaklene, beregnet på nattens illuminasjon.

ved ankomstpunkter fra bygrense til steder dypt inne i byen, som havnen og jernbanestasjonen. Feiringene ved disse punktene teatraliserte byens endrede form og størrelse. Samtidig antyder prosesjonen forgagne ruter, som mellom havnen og promenaden opp Rosenkrantzgaten langs den forgagne Grüningsløkkas grense. Samtidig tegnet utbyggingen av Tivoli i Pipervika opp et fordums ruralt landskap vevet inn i nytt gatenett, aksentuert av forbindelseslinjer gjennom bebyggelsen, som en mulig foregripelse av Pipervikasaneringens barokke vei- og bebyggelsesplaner. Gjennom kapitlet har jeg antydnet slike mulige forbindelser på tvers av tid og sted.

Det kildene avdekker er at festene, slik de utspant seg i byen og ble beskrevet på trykk, framhevet landskapet og atmosfærer som varig bakgrunn for det flyktige og forbigående. Som vi har sett kunne en vandrers blikk og gange gjennom portaler og langs rytmene av flaggstenger og tribuner panorere landskapsrommene og oppleve horisontens linjer eller fjordens vannspeil som samlende rolig hele. Det stedlige, i landskap og klima, og det flyktige forenes i materialet som gjennomgripende interesser, som preget samtidens arkitekturdebatt. Dette er ikke mindre tydelig i kritikken av utsmykningene.

Portalene og utsmykningene i Kristiania er sammenvevet med politisk kritikk, typisk for «statsdannende arkitektur» i efemære fremtredelseformer. Slik beretningene om Oscar IIs portal på Egertorget i 1897 framhevet byens travelhet under månelysen fremfor prosesjonen selv, markerer feiringene ved flere anledninger en gestisk bevegelse bort fra slottet og de offisielle institusjonene mot byens rom og byens liv i dalen nedenfor. I 1882 entret slottet, for å spinne en teater-metaforikk, scenen ved teppefall. I illuminasjonen ved denne feiringen, men også senere hendelser som ved mottagelsen av Nansen i 1896 under grankvistportalen, i solskinet på universitetsplassen, ble bestemte byrom markert som visuelle domener. Ofte pekte festivitasen bort fra de mer bestandige bygningene, ga retning eller markerte avstand, framhevet eller forminsket perspektiver og slik omdannet de byen og arkitekturen til en opplevelse som omsluttet en betrakter i bevegelse i byrommet omkring Bislettbecken.

Skiftene fra dag til natt, lys til mørke, fra forberedelser til prosesjoner, og etter hvert forflytningen fra stedet til lerretet, fikk implikasjoner for måten arkitektur ble sett og forstått. Blikket ble reorientert fra bygg til gate. Forsøket på å fange bevegelse, stemning, lysspill og atmosfære fra xylografi blokker til papir til fakler av is og til film førte til en aksentuering av gaterommets dybde og sammenheng med omkringliggende, urbant landskap.



Fig. 3.34. Byens utsmykning ved Kronprins Olav og Kronprinsesse Märthas bryllup den 21 de Mars 1929." Foto: Ukjent, 1929. Aars, 1929, 229. Faksimile.



Fig. 4.1. Eksteriør, Form og Farve-utstillingen på Tivoli. Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1924. A. M. Storm, *Album*, Nasjonalbiblioteket.

## Kapittel 4: Romkunst på Klingenberg

Omkranset av den saneringsklare bebyggelsen i Pipervika, ble utstillingen ”Form og Farve. Utstilling av romkunst” presentert på Tivoli fra 12. april til 15. mai 1924. I følge den opprinnelige planhorisonten til Rådhusreguleringen, en av hovedstadens største saneringer, skulle hele den gamle bebyggelsen på og omkring Klingenberg for lengst ha vært jevnet med jorden. Utstillingens sentrale rom var et galleri bygget opp inne i et sommerteater. Det var satt opp som en serie rammer i en arkade under salens overlyshimling som trappet seg nedover mot scenen. Arkene var dekket av Alf Rolfsens dramatiske malte dekorasjoner av storm og lynnedslag som fremstilte publikum som “mellem de hyppige lyn gaar ind under disse himmeltegn og blir borte inde i landskapet,” som han selv beskrev det.<sup>1</sup> Omkring denne teatrale forestillingen om oppløsning av og hengivelse til rommet presenterte Malermesterenes forening, Kunst- og Industriforeningens Lotteri og Foreningen Brukskunst en serie interiører. I løpet av fem uker entret rundt 30 000 besøkende arkadebygningen i Stortingsgaten 20, en brannruin som bare ti år tidligere hadde vært en livlig Wiener-restaurant med kabaret-teater. Publikum ble ledet gjennom hagen langs en rute markert av to meter høye gule skjermmer som løp fra inngangen. Ruten ledet til en teknisk malingsutstilling, et sommerhus satt opp for anledningen og utstillingens hovedpaviljong i Tivolihagens nye glassover-

1 Alf Rolfsen, ”Galleri,” *Form og Farve, utstilling av romkunst*, katalog (Kristiania: Fabritius og sønner, 1924), 21. Katalogen oppgir ikke redaktører. Leder i Malermesternes Forening A. M. Storm og Wilhelm Krogh-Fladmark fra samme forening var ledere i arbeidsutvalget. I følge arbeidsutvalgets møteprotokoll var det disse to som inviterte Carl W. Schmitler i Foreningen Brukskunst til å skrive åpningsessayet.

bygde kinosal i det gamle sommerteateret. Nitten interiører var oppført inne i salen og i teaterets scene- og bakrom. De var ment å åpne publikums øyne for det Carl W. Schnitler kalte ”helhetsvirkningen” – en organiserende vilje til å fremme ”sansen for likevekt, for det konstruktive, for den store organiske sammenheng”. Det hele var organisert under ”arkitekturens taktstok” – i følge Schnitler som var medlem i Foreningen Brukskunsts utstillingskomité.<sup>2</sup> En mengde håndverkere, fagfolk og fabrikanter var involvert: snekkere, elektrikere, malere, stukkatører, vevere, bokbindere, glassmestere, gullsmeder, gravører, dekoratører, billedhuggere, rørleggere og arkitekter; dessuten marmor-, tekstil- og innredningsfabrikanter, jernstøperier, og glass-, piano- og lampeskjermfabrikker. Interiørene presenterte alt fra soverom, vestibyle, bibliotek og badedrom til dåpskapell, bodega og galleri, organisert som en serie enkeltstående rom omkring det sentrale galleriet, også kalt ”promenoir”. Kritikerne fant interiørene fantasifulle, ”nesten utenomjordiske,” med orientalske detaljeringer som bragte tankene hen til fjerne himmelstrøk. Galleriet frembragte hos en besøkende minnet om “fantastisk malte skibssider fra camoufleringens tid, da torpederingen raste som værst under krigen”.<sup>3</sup>

Med bakgrunn i foregående undersøkelser av provisoriske bygninger, utstillingsrom og flyktige urbane modifikasjoner, skal jeg i dette kapittelet studere interiørene på Form og Farve-utstillingen som del av omgivelsene de iscenesatte. Dette foregikk som del av en offentlig henvendt eksperimentering med rom, materialer og atmosfærer som stilte arkitektur til skue som virksomhet, eksperiment og helhetsopplevelser. Jeg ser Tivoli-hagen og dens umiddelbare omland i sammenheng med et område i Kristiania der hjemmet som institusjon og moralsk ramme for individet ble utfordret gjennom arkitekters og kunstners realistiske og fantastiske skildringer av levd liv i det offentlige byrommet. Tivoli var også Norges fremste scene for å presentere allverdens nyheter for et sensasjonshungrig publikum, enten det var snakk om røntgen-gjennomstrålte kroppsdelar eller bevegelige bilder i form av film. Slik var Tivoli og forlystelseshagen også et permanent sted for provisorisk eller kortlevd paviljongarkitektur. Her undersøker jeg hypotesen om at denne arkitekturen ble sett som del av de omkringliggende parkene og gatene, som åsted for offentlig henvendt eksperimentering med arkitektur som romkunst. Jeg prøver å vise at Form og Farve-utstillingens helt konkrete lokaliteter, manifesterte høyaktuelle problemstillinger omkring arkitektur som ramme for både opplevelser på scenen og subjektive erfaring som spente langt ut over det lille og temmelig forfalne Tivoli.

2 Carl W. Schnitler, “Form og Farve. Indledning ved professor C.W. Schnitler,” *Form og Farve, utstilling av romkunst*, katalog, 5–9.

3 Anders Bugge, “Utstillingen ”Form og Farve”. En sukses for samarbeide og idé,” *Tidens Tegn*, 7. mai, 1924.

## TIVOLI

Tivoli på Klingenbergtomta var Kristianias eldste forlystelsessted. Fra etableringen omkring den gamle tollstasjonen i 1624 til siste halvdel av 1930-årene, besto etablissementet av bygninger og programmer som endret seg raskt og parallelt med byens endringsforhold. Hele området ble sanert sammen med



Fig. 4.2. “Flyvefoto, 3482. Oslo – Slottet, Tivoli.” Foto: Omsted & Harstad, ca. 1930. Oslo Museum.

resten av Vikabebyggelsen som del av rådhusreguleringen mellom 1920 og 1940. Utbyggingen av forlystelsesstedet reflekterte byens vekst i størrelse, folketall, økonomi og også omdefineringer av byens tyngdepunkt.<sup>4</sup> Forlystelsesstedet som etter hvert fikk navnet Tivoli ble anlagt i tiårene etter forretningskvartalene i kvadraturen ble gjenoppbygget etter bybrannen i 1858, med en stigende høykonjunktur fram mot 1899 under den såkalte jobbetiden. Kvadraturen ble bygget ut med forretningslokaler og nye kvartaler langs Karl Johan. Etterhvert som forretningsdriften ble bygget ut, endret befolkningens

4 For et bredt anlagt kulturhistorisk studie av Tivoli i Kristiania, se Ida Pernille Dahl, *Forlystelsesstedet Christiania Tivoli 'I fuldt Strud'* (Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2017). Dahl kartlegger sammenhengen mellom byens utvikling og endringen i offentlig underholdningskultur, og beskriver Tivolis ombygginger som ”tidsriktige” under direksjonene fra 1877–1879 og 1887–1898. Tivoli er også studert i norsk teaterhistorisk sammenheng av Elisabeth Seland, *Teateroppblomstringen i Kristiania i 1890-årene* (Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 1990); Rita Lindanger, *Christiania Tivoli, en musikk og teaterhistorie* (Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 1997).



muligheter til fritid og forlystelse seg. Grensende til Studenterlunden og promenaden, ble Tivoli bygget ut mens området gjennom 1880-årene endret status fra periferi til senter. Monumentalt plassert mot Studenterlunden, Universitetet på den andre siden av Karl Johans gate, og flankert av konge- og folkemakt, dannet Tivolis hovedbygning fra og med 1890 en ”Wienerkafé” på en åpen terrasse ut mot Stortingsgaten, billiardsalng og salonger. Den illustrerte 1800-tallets offentlige sfære i sirkulasjon mellom byens nye institu-



Fig. 4.3. Isskulpturer på Klingenberg. Foto: Ludwig Szaninski, 1871. Oslo Museum. To franske ballongfarere strandet i Telemark og ble fraktet til Christiania, der det ble arrangert fest til inntekt for reparasjon og hjemreise. Isskulpturene ble laget av byens kunstnere.

sjoner, parker og kaffehus.

Sammen med de nye forretningsbygningene i Kvadraturen og industriutstillingenes temporære bygninger var Tivolibyggene norske oversettelser av jern- og glasskonstruksjoner til mer permanente formål. Som en forlystelseshage som tok skiftende konjunktur, sosiale forhold og mediale nyvinninger på pulsen, hadde denne arkitekturen også en temporær karakter. Omkalfatringene i Tivolihagen, som ved forflyttingen av et gammelt sommerteater for å gi plass til den nye Cirkusbygningen i 1889, og tempoet Cirkus ble oppført i, ble betraktet som sensasjoner av et publikum som opplevde forvandlingene fra gaten. Som bygget form kan bygningene derfor også sies å animere arkitekturens krav om å bygge på varige prinsipper og å være tidsåndssvarende på samme tid; ikke så mye gjennom sin arkitektoniske stil, men i kraft av sin immanente flyktighet. Også professor M. J. Monrad ved universitetet på den andre siden av Studenterlunden, må ha sett Tivolis bygninger reise seg med

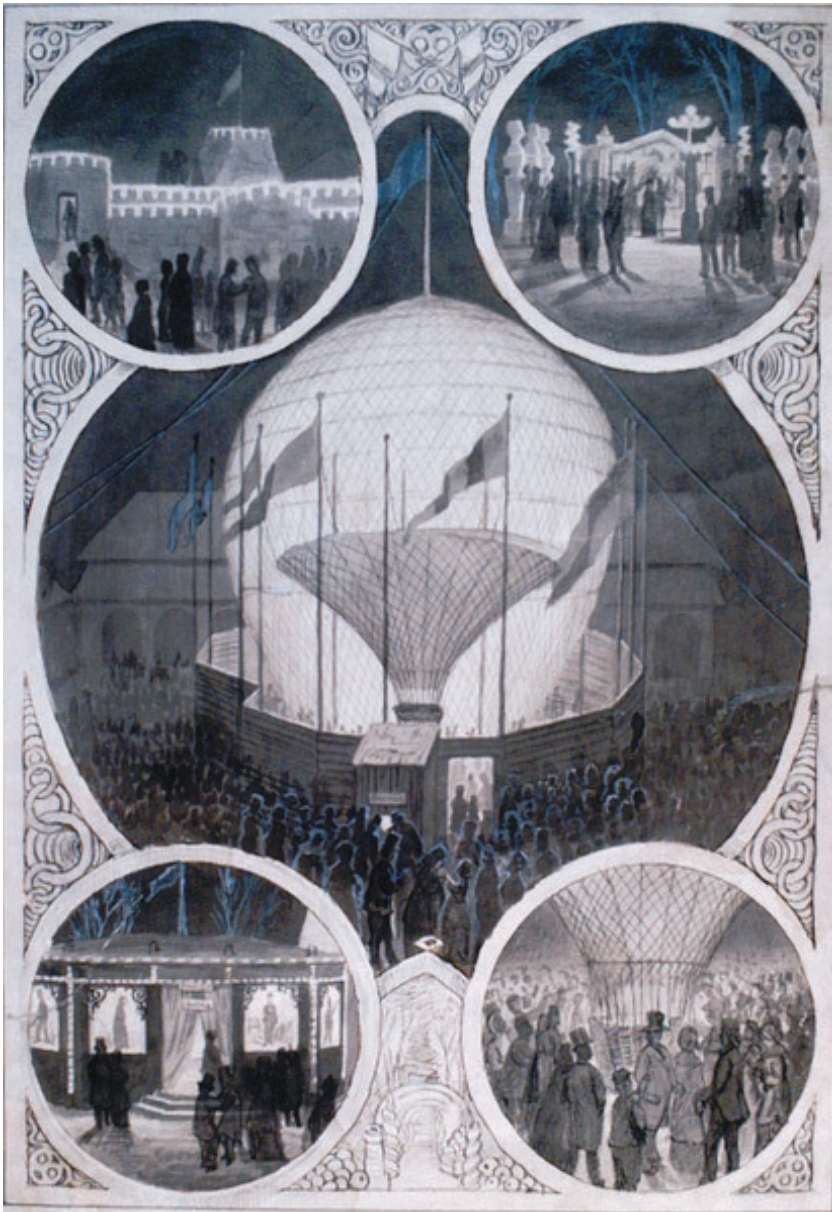


Fig. 4.4. Fra fest til inntekt for de franske ballongfærerne på Klingenberg. Ant. Vannfarger på papir. Jahn Ekenes, 1871. Oslo Museum.

sine jernbjelkekonstruksjoner mens han skrev sine betraktninger om arkitekturens oppløsningstendens som resultat av de nye materialers ”stilløshet”. Fra Universitetsanlegget, over Studenterlunden og ned langs Filosofigangen som Universitetsgatens forlengelse, hevdet han at samtidsarkitekturen ikke var bygget ”for Evigheten”. Som samtidssvarende måtte ”Ogsaa vore Bygninger [...] mer og mer finde seg i blot at tjene Øyeblikkets Hensigter”.<sup>5</sup>

Men Tivolis raske reaksjonstid på byens sosiale og økonomiske skiftninger vedrørte ikke bare tidsånd og samtidsidealer, men også eiendomsforhold. Stedet var eiet og drevet av aksjeselskaper. Nye Klingenberg Interessseselskap overtok eiendommen i 1874 da Klingenberg Interessseselskap (der Christiania Bryggeri hadde over halvparten av andelene) avsluttet virksomheten. Den konkursbegjærede tidligere eieren Carl Beyer hadde drevet stedet med danseball og underskudd. Nye Klingenberg Interessseselskap (med Frydenlunds bryggeri som andelspartner og serveringsmonopol) overtok i sterk byvekst. De drev forlystelsesstedet kommersielt fram til de solgte i 1898, og var verken fremmede for raske ombygginger eller beslutninger som omfattet rivning. Arkitekt Ove Ekman som satt i Klingebergs nye Interessentskabs styre i disse i tiårene med høykonjunktur, var arkitekt for byggene som ble oppført på Tivoli i 1889–90, og samtidig pådriver for omreguleringen av Tivoliområdet til annen utvikling, øyensynlig med tanke på aksjenes mulige verdistigning.<sup>6</sup>

Denne eiendomsstrukturen kan samtidig ha gitt direktørene – ansvarlige for forlystelseshagens sceniske program – frihet. Som et kommersielt tiltak speilet utbyggingen publikums interesse for det som foregikk inne i hagens scener. I 1876 spilte en dramatisering av Jules Vernes ”Jorden rundt på 80 dager” for fulle hus i tre uker og også andre store publikumssuksesser ga skuespiller og Tivoli-direktør Nicolay Tivander tilstrekkelige inntekter til å bygge ut hagen. Under Tivanders ledelse ble Tivoliområdet i 1889–90 ble utvidet fra en mindre hage med trepaviljonger til sommerbruk, til en hage kranset inn av bygninger av sten og mur. Ankomsten av den første sirkustruppen til Kristiania 14. mars 1890 var en stor attraksjon og avstedkom det avisene kalte en ”Folkefest”. Den nye sirkusbygningen og forventningen om hvilke sceniske opplevelser den skulle kunne by på, knyttet anlegget til folkelivet i byens gater: ”Store

5 M. J. Monrad, ”Bygningskunstens Oppløsning,” i *Æsthetik. Det Skjønne og dets Forekomst i Natur og Kunst II* (Christiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1890), gjengitt i *Vor tids fordringer. Norske arkitekturdebatter 1818–1819*, red. Mari Lending og Mari Hvattum (Oslo: Pax Forlag, 2012), 325–31. For Monrads arkitekturfilosofi, se Mari Lending, ”Glassets feaktige pragt: J. M. Monrad om arkitekturens oppløsning,” *Nytt Norsk Tidsskrift* 28, no. 1 (2011): 28–37.

6 Her er det verd å minne om at Nasjonaltheateret i 1877 var foreslått finansiert etter samme modell, og var tenkt å huse lokaler til utleie for kommersiell drift.

Skarer af Folk bølgede nedover med Jernbanestationen og tog Plads hele Veien fra Hjørnet ved Posthuset, oppe paa Rampen ved Brandvakten og ned over Karl Johans Gade og Jernbanetorvet i tætte Rækker.<sup>7</sup> Fra bryggen gjennom Strandgaten til Rådhusgaten måtte politiet holde en ”en aaben Passage gjennom Folkemasserne,” som beglodde og beundret opptoget av ”de mer eller mindre vakre Dyr efter deres Hoved, Hals og Ben” og de ”store Flyttevogne med alle de rare Rikvisitsager, der aabner de vildeste Fester for en livig Fantasi”. Dette eksotiske opptrinnet innvirket også på erfaringen av byens geografi. Mens mottagelsen av den tyske keiser Wilhelm II tre måneder senere, slik Aftenpostens så det, rykket hovedstaden nærmere kontinentet, endret folkelivet den julidagen byen til en kosmopol. Samme avis fant at mottagelsen av sirkustruppen forflatet byens ellers topografiske adskilte klasseorden og samlet ”haabefuld Ungdom selv fra de fjerneste Distrikter, man hørte Tungemaal baade fra Briskeby og Kampen, Vaterland og Vika”.

Tivoli-hagen er blitt studert som eksempel på forlystelseshagers forlen-gelse og som forvandling av aristokratiets lysthager til demokratiske, offentlig tilgjengelige rom for en bredere allmue.<sup>8</sup> Underholdningen samlet brede lag av befolkningen og skulle virke siviliserende og omgjøre allmuen til et dannet publikum. Samtidig ble sosiale normer innen samfunnsgrupper og familien stadig utfordret, og på nye måter. Tivoli-hagens sosiale ladning var under endring.<sup>9</sup> I sin kritikk av Kristiania-publikumet, protesterte forfatteren Sigrid Undset mot antagelsen om at Tivoli samlet alle lag av befolkningen, og heller ikke ved karneval og folkefester. Her var ikke ”et publikum som i al ærbarhet holder ut og morer sig omkap med det mindre ærbare, over skyl-ler de uheldige element og bringer dem til at forsvinde og drukne i massen av gode og glade borgere.”<sup>10</sup> Snarere enn å viske ut forskjeller kan Tivoli ha tydeliggjort dem. Skillene mellom grupper ble ikke bare utfordret, men tidvis også befestet. Hamsun lar hovedpersonen i *Sult* vegre seg for å gå inn i Tivoli-hagen, fordi den til alle døgnets tider opplyste hagen straks ville avdekke hans elendighet: ”Ind i alt det Lys, sammen med saa mange Mennesker!” Der, blant de utstilte dyrene, ville hans ”magre Ansikt,” komme til syne.<sup>11</sup> Undset

7 ”Da Cirkus kom,” *Aftenposten*, 15. mars, 1890, 2.

8 Ida Pernille Dahl foreslår, med referanse til Michail Bakhtin, at Tivoli i Kristiania og andre byer hentet sin forretningsmodell fra det middelalderske karneval, som en demokratisering av det offentlige rom som tillot mindre bemidlede deler av befolkningen å nye og delta i opplevelser og luksus som de ellers ikke hadde tilgang til. Dahl, *Forlystelsesstedet Christiania Tivoli*, 27–28.

9 Ida Dahl viser overbevisende hvordan Tivoli dannet et samlingssted for enkelte eller ulike samfunnslag eller kjønn og stadig var i endring.

10 Sigrid Undset, ”Gaterne,” i *Kristiania*, red. Harry Fett, Christian Krogh, Wilhelm Nygaard, Nils Vogt (Kristiania: J. W. Cappelen, 1918).

11 Knut Hamsun, *Sult* (Oslo: Nationaltrykkeriet & Forlagsbinderiet, 1971), 129.

sier det slik: ”I folkefester paa Tivoli og Fæstningspladsen deltager aldeles ikke hele byen, tvært imot bare ganske bestemte lag av Kristianiafolk – med et islæt av representanter for andre lag, som stiger ned for at more sig eller skeie ut. Bakefter skumler godtfolk om fyld og udyd.”<sup>12</sup>

Den kontinuerlige reforhandlingen av Tivoli som en normbrytende og regulerende institusjon i overlapp mellom den hjemlige og offentlige sfære, ble uttrykt gjennom bygningenes stadig skiftende arkitektur. Inngangen til hagen fra Stortingsgaten ga sosialt omtvistede konnotasjoner. Da Ove Ekmans hovedbygning ble oppført i 1889, erstattet den en inngangsportal som Tivander hadde satt opp i 1870-årene. Tivander hadde etablert inngangen til hagen mot Stortingsgaten for å skape et skille mellom hagens to deler: én vendt mot promenaden og en omkring dansesalen som hadde inngang fra Klingenberggaten 25. Her ledet inngangen direkte til salongen der det hadde vært arrangert dans siden 1725 og der de såkalte ”nisseballene,” en tilstelning med tvilsomt rykte, foregikk fram til 1882.<sup>13</sup> Både den konservative Aftenposten og det mer liberale Dagbladet (sistnevnte med en viss nostalgi) så dansehallen som representant for ”det stygge gamle Tivoli” som først og fremst var et ”Muntrationssted” for herrer.<sup>14</sup> Aftenposten omtalte den som en iønføllende representant for den ”Jordiske Forkrænkelighed” som helt hadde overgitt seg til ”Demimonden.” For å gi plass til Circus ble dansesalongen revet.<sup>15</sup> Dette ”Nye Tivoli” ble ikke bare sett som en oppgradering som gjorde det attraktivt på linje med Tivoli i København og Skansen i Stockholm, men ville også endre dets dubiose rykte og bli et sted for hele byens befolkning, inkludert kvinner.

Forfatter og litteraturkritiker Hjalmar Christensen så hele Vikasneringen som et resultat av det han kalte ”sædlighetsstriden” på 1880- og 90-tallet i Kristiania. I en omtale av Niels Collet Vogts ”Levende og Døde” i Ukens revy i 1922 trakk han sammenhengen mellom Vikareguleringen og Bohemkulturen.<sup>16</sup> Bohemkulturen var i følge Christensen en opprørsbevegelse mot den ”borgerlige brutaliteten” som lå bak kommunens offentlige regulerte prostitusjon i Pipervika, ”som bygget den seksuelle samfundsorden paa legaliseret, med tvangsmidler vedlikeholdt usedelighet”. Denne borgerlige brutaliteten artet seg som en stilltiende aksept for ”forlovelsesvæsenets flirt, unatur og smaa utflugter” blant de mannlige medlemmene av ”de bedste familier.” ”Et alt andet end humant politi, hvis høiere funktionærer – om saa

12 Undset, ”Gaterne”, 81.

13 Om Nisseballene, se Ida Pernille Dahl, *Forlystelsesstedet Christiania Tivoli*, 64-69.

14 *Dagbladet*, 4. april, 1889, 2.

15 *Dagbladet*, 28. mai, 1889, 1.

16 Hjalmar Christensen, ”Levende og døde,” *Ukens Revy. Skandinavisk ukeskrift for politik, litteratur og kunst* 36 (1922).

ønsket – hadde frit harem, sørget for, at belægget var i orden.” Som konsekvens av kunstneres refsende kritikk – Christensen peker særlig til Hans Jæger og Christian Kroghs Kristianiaskildringer, men også Arne Garborgs storbyromaner – utfordret disse uttalte normer og kulturer i den offentlige og private sfære, i boligstrøk og byrom. Med Tivolihagens omland av byrom og boligstrøk som scene ”stilledes nu tanken om en mer ideel og samtidig friere ordning [...] ’et frit egteskap’ mellem unge”. Mot denne offentlige reguleringen av Pipervika og dens nærhet, og den interne sosiale kontrollen innad i de borgerlige hjem, bidro skildringene av realitetene i byen og familien til ”mer forstaaelse og fordomsfrihet,” ifølge Christensen: ”For Vika blev den dræpende.” For Christensen var Vikareguleringen et radikalt uttrykk for ”den frie kjærlighet.”

Saneringen er i denne framstillingen – sett mot den typiske situasjonen ved de større saneringene i europeiske hovedsteder – snudd på hodet: I Kristiania representerte myndighetene den borgerlige overmakten, i 1800-tallets siste tiår fremstilt som passivt konserverende, mens saneringen av de forslummede boligstrøkene hadde sin virkelige beveggrunn i kunstneres arbeider som skildret byen sett fra gaten. Mellom tivolibygningene, bygget for og av en kommersielt drevet forlystelsesforretning som drev fram forestillinger med nye mediale effekter av lys, elektrisitet og etter hvert bevegelige bilder, fattet kunstnere og arkitekter interesse for den menneskelige psykologiens forståelse av subjektiv opplevelse. På Tivoli fikk ikke dette bare sosialpolitiske konsekvenser; det spilte direkte inn på bygningenes levetid.

En ny interesse for den subjektive erfaringen av rom i samtidsarkitekturen rundt århundreskiftet, kan også ha antatt form i Tivolibygningenes arkitektur slik den ble tenkt og realisert, i orkestreringen av bevegelse, forestillingenes utflytende grenser mellom scene og hage og bygningenes monumentale elementer i fasaden.

### **”Det nye Tivoli”, 1890**

Det nye Tivoli – med de nye bygningene, deres konstruksjonsmåter og tekniske innretninger, kafeer og teaterscener – representerte en nyhet i Kristiania både som forlystelsessted og som arkitektur. Ekmans nye hovedbygning (også kalt arkadebygningen) dannet inngangen til Tivolihagen fra Stortingsgaten 20 og et Cirkus på den andre siden av hagen med inngang fra krysset Klingenbergsgaten og Bakkegaten. Som medlem i Klingenbergss nye Interessentskab er det nærliggende å tenke seg at Ekman selv var pådriver da selskapet overtalte direktøren for Tivoli, Bernhard Holger Jacobsen til å oppføre et Cirkus i tillegg til hovedbygningen, som planen i utgangspunktet begrenset seg til. Hovedbygningen ble påbegynt i mars 1889 og Circus i juli

samme år; to måneder før arkitektkonkurransen til det nye Nationaltheateret på den andre siden av Stortingsgaten ble annonsert (31. mai). Mens Nationalteaterets oppførelse trakk ut over ti år til 1899, ble Tivolis hovedbygning og Circus prosjektert og ferdigstilt i løpet ett år.

Ove Ekmans bygninger ble realisert tidlig i arkitektens mest produktive fase og representerer sentrale, men lite studerte norske eksempler på bygninger der jernbjelkekonstruksjoner i kombinasjon med fasader i murt tegl ble benyttet for å oppnå store spennvidder og åpne rom. Bygningene har likhetstrekk med flere av byggene Ove Ekman, sammen med sin halvbror Einar Smith i kontoret Ekman & Smith, sto bak.<sup>17</sup> Tivolibygningene legger for dagen flere interesser som skulle prege forretningsgårdene kontoret tegnet ut over 1890-tallet.<sup>18</sup> På samme måte som i Tivolis hovedbygning, var en arkade hovedelementet i den såkalte Citypassasjen mellom Akersgata og Pilestredet (1897). I fasaden mot Filosofigangen hadde Hovedbygningen vinduer med høye brede kurvehankbuer lagt langt fram i fasadelivet, på samme måte som vinduene ut mot gaten i Stortorvet nr. 9 og Nasjonalbryggeriet på den gamle Sorgenfriløkken (begge oppført før konjunkturfallet i 1899).<sup>19</sup> I Tivolis hovedbygning er disse vide rundbuede vinduene lagt høyt oppe i fasaden slik at de, sammen med vinduene i etasjen under (som er delt inn i to mindre rundbuede vinduer i nyrenessansestil) gir fasaden en vertikal karakter.

### *Cirkusbygningen*

Cirkusbygningens inngangsparti var utført med sandstensilluderende puss med et stort vidspent rundbuet vindu som fremtredende arkitektonisk hovedmotiv. Cirkus-bygningens plan tegnet et omriss av en tolvkant, med største diameter på 41,5 meter. Kuppelen hadde en spennvidde på 31,27 meter og spente 32 meter over bakken. Bygningen var bygget i rød eksponert tegl, i likhet med Cirkus-bygningen i København (1885–86). Til forskjell fra denne, hadde Cirkus i Kristiania et bredt og framtredende pusset fasadeparti, både ut mot krysset Klingenberggaten/Bakkegaten og inn mot hagen. Mot gaten

17 Villaen Drammensveien 47–49, oppført i 1890 er også i romantisk nyrenessansestil, i likhet med hovedbygningen til Tivoli i Stortingsgaten 20.

18 Ekman & Smith sto bak Daniel Steens forretningsgård og hotell i Kongensgate 8 og Kongensgate 33, begge fra 1890. Kontoret tegnet også Nedre Slottsgate 8 (1899). Denne bygningen er et sjeldent eksempel på jugendstil i kvadraturens forretningsgårder. Ole Daniel Bruun, "435, Nedre Slottsgate 8," *Arkitektur i Oslo. En veiviser til byens bygningsmiljø* (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999), 79.

19 De kurvhankbuede vinduene fortsetter som arkitektonisk tema i Christiania Glassmagasin av Harald Olsen (1899). Nasjonalbryggeriet ble raskt gjort om til Sophies Minde. Ekmans engasjement i Nasjonalbryggeriet kan komme av medeierskapet i Tivoli aktieselskap, der Frydenlund satt på hovedandelen av aksjene. Takk til arkitekt Birger Dahl som gjorde meg oppmerksom på denne forbindelsen.

var et stort rundbuet vindu over inngangspartiet mellom to dobbelpilastre under en klassisistisk gavl, er bygningens hovedmotiv. Inngangen var delt inn i tre åpninger med to søyler med kvadratisk tverrsnitt. Det brede rundbuede vinduet ovenfor spente over hele inngangspartiets bredde og lå langt fram i fasadelivet. Buen tegnet en halvsirkel forlengt i begge ender og ga, noe abstrahert, omrisset av Cirkusbygningens kuppelform, som tilsvarende var reist over et kort veggparti. Inndelingen av inngangspartiet var videreført i



Fig. 4.5. Cirkus, Tivoli, Klingenberggaten/Bakkegaten. Arkitekt: Ove Ekman. Foto: Olaf Martin Peder Væring, ca. 1900–1910. Oslo Museum.

vinduet over som også var delt inn av to pilastre av mur. De tre vindusfeltene var videre delt inn med omramminger av jern som splittet vindusflaten inn i underdelinger etter det gyldne snitt. Med sin åpenbare forelegg i store vindusrosetter, dannet vinduet på denne måten en geometrisk oversettelse av et organisk blomstermotiv.

Med sitt høye rom var Cirkus et særlig spektakulært eksempel på vidspente, eksponerte takkonstruksjoner av jern, elektrisk opplysning og skjult teknisk ventilasjonsanlegg, og ble viet stor interesse i fagpressen. Omtalen i Teknisk Ugeblad la ikke vekt på de arkitektoniske formvalgene, men gikk nøyaktig gjennom bygningens dimensjoner, bestanddeler og sammenføyninger og la i stedet vekt på konstruksjonen og dens bevegelighet for å oppta



materialforandringer ved temperaturforandringer og andre belastninger.<sup>20</sup> Beskrivelsen gir et blikk ikke bare inn et redaksjonelt interessefelt, men også en sjelden innføring i en fremtredende bygning i den norske hovedstaden som ellers er lite dokumentert.

Cirkus-bygningens takkonstruksjon over den 35 meter høye salen var utarbeidet av ingeniør Th. Lekve i samarbeide med Ove Ekman. Kuppelen hvilte på 12 smijernssøyler som sto 5 meter inn i rommet. Et pult-tak spente mellom søylene og yttermurene. Søylene hadde en innbyrdes avstand på 8,12 meter. De var satt sammen av to 10 meter høye jernsøyler med 16 cm avstand, forbundet av et gitter og nederst avstivet med plater festet vertikalt oppover og forbundet med en 15 centimeter tykk ”fodplade” nederst ved søylenes sokkel. Søylesokkene var av murt tegl. Kuppelens hovedkonstruksjon var satt opp direkte på ”dekplader” rett over søylene og i fast forbindelse med disse. Ved varierende temperatur ville dette føre til, hadde man beregnet, en bevegelse av søylenes toppunkt på 6 mm ”udad og indad.” Pulttaket som forbandt søylene med yttermuren var derfor beregnet for å oppta denne bevegelsen i konstruksjonen. Under taket var det bygget ”små fagværk” som primærkonstruksjon mellom søylene med 80 cm høyde på midten. På disse hvilte pulltakets bjelkelag og kuppelens sekundære sperrer. Pulltakets bjelkelag var av H-bjelker som spente fra søylene og to på hvert av fagverkene mellom dem til yttermuren. De var festet til murkronen i støpejernssko som så var bundet til en ”forankring af vinkeljern” som gikk rundt yttermuren. Denne var ”saaledes formede at H-bjælkerne kan forskyves saa meget, som påkrævet af hensyn til længdeforandringerne ved varierende temperatur, men at de vil kunne begrænse enhver yderligere bevægelse til siden”. Over bjelkene var taket konstruert av åser i tre, en bordbekledning og tekket med sink.

Kuppelens konstruksjon fattet virkelig Teknisk Ugeblads interesse. Hovedsperrere var på den midtre lengste delen krummet i en sirkelbue med 15 meter radius, og bygget opp slik at de løftet kuppelens egentlige begynnelse til en høyde på 2 meter over søyleendene. Ved søylene var sperrere innbyrdes forbundet horisontalt av en ”søylering” satt sammen av vertikallplater og to vinkeljern. Sperrernes øvre ender støtte til mot ”lanterneringen” som forbant sperrere innbyrdes. Lanterne-ringen var også en 12-kant med en ytre diameter på 3,4 meter. Høyden fra søylenes ender til lanterneringen var på 9,4 meter. Lanteren bygget over lanterneringen var syv meter høy.

Også mellom lanterneringen og søyleringen var sperrere forbundet med til sammen fire ringer, som delte sperrere inn i fem felter på rundt 3,5 meter. Det var spent opp diagonalbånd over alle disse fem feltene mellom

20 ”Tagkonstruktionen til Tivoli Cirkus i Kristiania,” *Teknisk Ugeblad* 8, no.10 (27. februar, 1890): 43.

punktene der sperrer og ringer møttes. Båndene var av stangjern som varierte i tverrsnitt fra 60x7 til 130x10 mm. Mellom sperrene var det lagt åser av tre. De to nederste av disse feltene hadde for lang innbyrdes avstand mellom sperrene til at takåsene av tre kunne spenne over. Det var derfor lagt inn mellomsperrer. Den nederste av disse var forbundet med søyleringen, og understøttet av fagverkene mellom søylene. *Teknisk Ugeblad* oppga takkonstruksjonens samlede vekt til 70 tonn etter et beregnet trykk fra snølasten på 130 kilo pr. m<sup>2</sup> og et tillegg på 2 tonn for lanternen. ”Jernverket” var levert og satt opp av firmaet Hein, Lehmann & Comp. fra Berlin.

Også de tekniske installasjonene i ”det nye Tivoli” ble viet stor oppmerksomhet i *Teknisk Ugeblad*.<sup>21</sup> Cirkusbygningen ble varmet opp ved damp fra tre dampkjeler bygget inn i et maskinhus. Varmedamp ble ledet i rør ut i støpejerns ”ribberør” lagt i gulvene i publikumsområdene. I trappene og under kuppelen ble frisk luft tatt inn og varmet opp av varmeanlegget før den ble sluppet inn i publikumsarealene. Rommet ble ventilert ut gjennom lanternen. Varmeanlegget, som var levert av verkstedet Vulkan og planlagt etter tegninger og beregninger av ingeniør Holter var (”formentlig”) det største i landet. I tillegg til størrelsen, var også anleggets hurtige oppføring en sensasjon: ”Det fortjener at bemærkes,” skrev fagtidsskriftet ”at værkstedet begynte med indlægningen af dampkjedler og varme apparat den 2den januar, og at allerede inden udgangen af februar [var] det hele anlæg så vidt færdigt, at cirkusrummet kunde opvarmes umiddelbart efter kuppelens tækning”.

### *Arkadebygningen i Stortingsgaten 20*

Den nye hovedbygningen og ankomsten til hagen langs Stortingsgaten var oppført som en fløy med en hjørnerisalitt mot Filosofigangen/Stortingsgaten og en åpen arkade på den andre siden som ledet inn i hagen fra Stortingsgaten under et tårnparti. Bygningen var trukket litt inn fra fortauet langs Stortingsgaten og ga plass til Wienerkafeens åpne terrasse mot gaten. Bygningen var forblendet med eksponert tegl. Sokkelen og tårnet med arkaden i sten og/eller stuk. Arkaden førte gjennom bygningen inn til hagen, bygget med krysshvelvede himlinger.<sup>22</sup>

Ekman tegnet opprinnelig bygningen med arkade- og tårnpartiet som midtparti mellom to fløyer, slik at bygningen sluttet hagen helt langs Stortingsgaten til Klingenberggaten. Da økonomien ikke strakk til å bygge fløyen mot Klingenberggaten ble denne utsatt, og til syvende og sist aldri oppført. Vendingen i Ekmans opprinnelige plan kan ha hatt innvirkning på de stilis-

21 ”Det nye Tivoli,” *Teknisk Ugeblad* 8, no.13 (27. mars, 1890): 55–7.”

22 Situasjonsplanen i katalogen til Form og Farve-utstillingen er den eneste kilden jeg har funnet som antydningvis beskriver arkadens himling.

tiske løsningene for bygningen, især for utformingen av arkaden, noe som også hadde implikasjoner for måten bygningen møtte gateplan og åpnet for sirkulasjon inn i lokalene.

I et utkast levert til Kristiania kommune i 1889 viser hovedbygningen med andre løsninger enn det som ble realisert. Ekman har her utelatt arkaden i planene, noe som kan ha hatt å gjøre med en viss usikkerhet om utformingen av denne. I fasadeopprikket som ble levert med planene er arkaden – som



Fig. 4.6. “Christiania Tivoli, Restaurationsbygning,” tidlig utkast. Blekk på papir. Ove Ekman, udatert. T2, Stortingsgata 20 (1889), Magistratens eiendomsarkiv, Oslo Byarkiv.

i Cirkus-bygningen – tegnet med en bredspent vindushvelving ført helt ut i fasaden som fremtredende arkitektonisk element. Dette store monumentale åpningspartiet kan Ekman ha valgt å nedtone da den ene fløyen ikke ble bygget, og vinduet ikke lenger ville blitt symmetrisk plassert i fasaden. Det som skulle ha vært midtparti, ble i stedet et mer utbrodert tårnparti. Fremfor å stå frem med et bredt rundbuet vindu ut i fasaden, ble fasaden i andre etasje lagt bak i fasadelivet med en balkong i front. Balkongen bandt sammen tårnpartiet og sidefløyen ved å knytte seg til salongen i sidefløyens andre etasje. Dette kan ha vært en måte å finne en mellomløsning som kunne fungere både som avslutning, og som midtparti dersom neste fløy skulle la seg realisere på et senere tidspunkt.

Wienerkafeen i første etasje var en terrasse i flukt med gulvnivået i første etasje, bygget på en sokkel hevet noe over fortauet langs Stortings-

gatens svake helning mot Filosofigangen. Det tidlige utkastet skiller seg noe fra den realiserte løsningen i måten terrassen møtte bakken og åpnet for sirkulasjonen inn i bygningen fra gaten. I stedet for å ha inngang kun fra restaurasjonslokalene i første etasje, tegnet Ekman først terrassen med en trapp opp fra fortauet. Wienerkafeens inngang var tegnet inn i karnapp-partiet ved siden av arkaden. Trappen inn i denne og trappen opp til terrassen var bundet sammen med de to nederste trinnene. Ekmans tegnebordsarkitektur

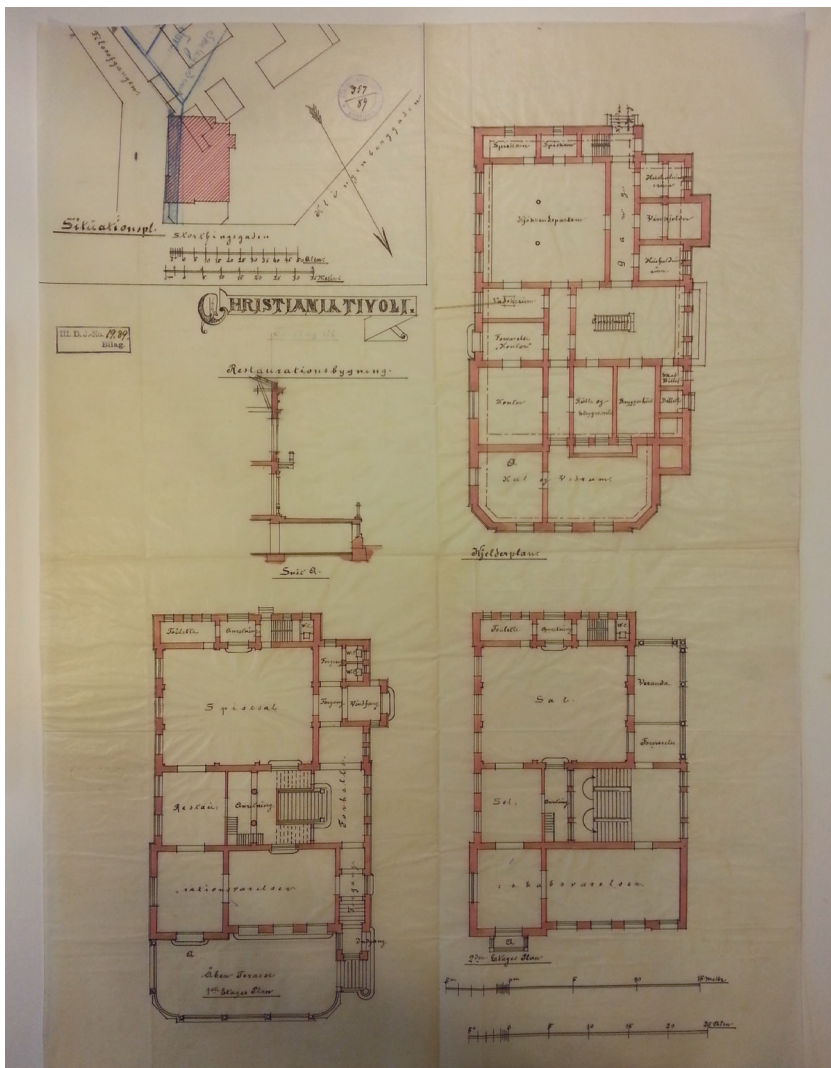


Fig. 4.7. "Christiania Tivoli," plantegninger, tidlig utkast. Blekk på papir. Ove Ekman, udatert. T2, Stortingsgata 20 (1889), Magistratens eiendomsarkiv, Oslo Byarkiv.

kan, i denne detaljen, sees som del av samtidens enorme interesse for rom og bevegelse. Trappen er beskjeden, men legger for dagen et blikk for publikums bevegelse rundt trappekanten der bygning møtte gaten og som bandt rom sammen over fasadelivets romlige skillelinjer.

Den realiserte sidefløyen var en langstrakt bygning med den ene langsiden ut mot Filosofigangen og den andre inn mot arkaden. Både på bakkeplan og i etasjene over var det bygget serveringssteder som henvendte



Fig. 4.8. Skisse til hovedbygningen på Tivoli. Vannfarger på papir. Ove Ekman, ca. 1889–1890. Oslo Museum.

seg mot Stortingsgaten. Hovedinngangen til lokalene førte inn i fløyen fra langsiden mot arkaden. Fra hovedinngangen førte en trapp opp i etasjen over. Restaurantene og salene i begge etasjer var utsmykket av dekorasjonsmaler Wilhelm Krogh, som var kjent fra hans tidligere utsmykning av Rokokkosalen på Grand Hotel (1874, revet ca. 1911). Jacob Prytz så Rokokkosalen som Kroghs hovedverk; en ”pastisje er det, men fritt bearbeidet etter gode, gamle forbilleder og gjennomført på en festlig og elegant måte.”<sup>23</sup> Prytz så denne salen som ”det beste utført i pseudorokokko” og som festsal var den ”en del av Oslos fysiognomi”: Den var ”uttrykk for tiden som kjennetegnes som den borgerlige velmakts dager med den rike og glade utvikling av en by fra små til store forhold.” Det som utmerket dekorasjonen var at den ”Til tross for sin

23 Jacob Prytz, ”Wilhelm Krogh”, i *Norsk Biografisk Leksikon bind VIII*, red. A.W. Brøgger og Einar Jansen (Oslo: Aschehoug, 1938), 49.

overlæssede rikdom virker [...] hel og harmonisk og utmerket gjennomført både i farve og plastikk med nydelig stoff-virkning og teknisk utførelse”.

I Tivolis hovedbygning var kafeene nedenunder holdt i mørke grønt og blått, med dekorasjoner i renessanse.<sup>24</sup> I kafeen var taket støttet av fire store søyler med marmorilluderende stuk, utført av gipsmaker Paoli. I andre etasje var det en stor spisesal med kurvhankbuede vinduer ut mot Filosofigangen, og tre selskapslokaler vendt ut mot balkongen mot Stortingsgaten.



Fig. 4.9. Hovedbygningen/arkadebygningen, Stortingsgaten 20, Tivoli. Arkitekt: Ove Ekman. Foto: Brødrene Brunskow, ca. 1890–1895. Oslo Museum.

Spisesalen ble malt i en lys, grønn tone, også dekorert av Krogh, og opplyst av tre store elektriske lysekroner. Disse og den elektriske opplysningen av bygningens fasade var blant anleggets fremste attraksjoner. Fasaden utenfor var dekorert med figurer av Brynjulf Bergslien og mest fremtredende var figurene på taket som bar elektrisk belysning. Foran tårnets forgylte kuppel var det stilt opp en englefigur.<sup>25</sup> Engelen holdt en buelampe med 3000 elektriske lys. På hver side av engelen var det satt ytterligere to skulpturer som forestilte antikke røkelsesaltere. Disse skulle i følge *Aftenposten* bare brukes ved ”Illuminationsfester.”<sup>26</sup>

24 “Det nye Tivoli I,” *Aftenposten*, 4. mars, 1890, 2.

25 Ibid.

26 Ibid. Illuminasjoner var blant Tivolis faste program helt tilbake til Nicolay Casparys direksjon fra slutten av 1820-tallet. Caspary hadde også tidligere arrangert illuminasjonsfester i ridehuset på Akershus Festning. Dahl, *Forlystelsesstedet Christiania Tivoli*, 40.

Den nye hovedbygningen i Stortingsgaten 20 ble varmet og ventilert på lignende måte som Cirkus. Dette gjorde Tivoli til et helårs forlystelsessted med oppvarmede lokaler også i vinterhalvåret. Driften av disse maskinene besørget samtidig elektrisk belysning i hele parken, både inne i de nye og eldre bygningene og ute i hagen. Innvendig i hovedbygningen var restauranten opplyst med glødelamper.<sup>27</sup> Hovedportalen, som spente over Stortingsgatens fortau og en figur på taket over den, var opplyst av to buelamper med 3000



Fig. 4.10. Stortingsgaten 20, tatt fra Nationaltheateret. Foto: Ukjent, ca. 1900. Oslo Museum.

27 "Det nye Tivoli," *Teknisk Ugeblad* 8, no. 13 (27. mars, 1890): 56.

lys, og på verandaen utenfor wienerkafeen på grunnplan av to buelamper med 60 lys. Inne i hagen ble teatrene og hagen opplyst med tolv buelamper med 100 lys. Det nye Tivoli manifesterte seg på denne måten også som en helhetlig sluttet, teknisk enhet, som i seg selv var en nyvinning i gatebildet og i byen, der gatene og parkene fremdeles var opplyst med gass.<sup>28</sup>

I Aftenpostens begeistrede omtale fremstår Tivolis nye hovedbygning som en nåtids- og fremtidsfantasi som med sin opplysning og servering sto i



Fig. 4.11. Kabaretoppsetning på balkongen i Stortingsgaten 20, overfor Nationaltheateret. Foto: Ukjent, ca. 1900-1910. Oslo Museum. Bergsliens fantasifigur til venstre.

kontrast til byen forøvrig. Bygningen, som sto rett ovenfor Universitetet med Studenterlunden og Eidsvoldsplass rammet inn av Slottet og Stortingsbygningene, virket ved sin detaljering og fremtoning i "formelig velgjørende i vor paa Arkitektur saa sørgelig fattige By". "Det er en smuk Bygning der meget bidrager til at hæve det vakre Komplex omkring Eidsvoldspladsen og Studenterlunden." Aftenposten beskrev bygningsstilen som "Tysk Renaissance" og fremhevet særlig bruken av eksponert rød tegl sammen med "rige Forziringer

28 Kristiania begynte utbyggingen av elektrisk gatebelysning i år 1894. Samtidig som det nye Tivoli åpnet publiserte Teknisk Ugeblad et foredrag holdt av ingeniør Thomas Norberg Schulz i Den polytekniske forening om problemer knyttet til utbyggingen av elektrisk belysning og dens lønnsomhet. Han argumenterte for at utbyggingen av elektrisk belysning var mest tjenlig i nærheten av særlig industrianlegg, der det var maskiner i drift som leverte kraft til elektrisitetsproduksjonen. Thomas Norberg Schulz, "Om rentabiliteten af elektriske centralstationer og mindre elektriske belysningsanlæg," *Teknisk Ugeblad* 8, no. 16 (17. april, 1890): 75-6.



i Cementpuds.” I kombinasjon med hjørnetårnene og ”en vakker Portal” ga bygningen et godt inntrykk sett fra avstand. ”Ser man nærmere til opdager man baade den ene og den anden kunstneriske Detalj.” Bergsliens skulpturer egget til innlevelse og forventning. Fantasifigurer ”der nærmest ser ud som to afskaarne Havfruer” på balkongen over arkaden, fant seg tilsynelatende til rette i de noget ubekvemme Forhold med en beundringsværdig Gratie og Smidighed.” Engelen øverst på tårnet på Tivolis nye restaurant, like overfor Domus Medias utskjelte ”medianfigur” – som Monrad hadde forsvart som symbol for universitetets ”geist” – ville ”med de vældige Vinger i Hespænd og en stor Buelampe hævet høit over Hovedet virkelig komme til at straae over den gamle Eidsvolds Plads som et synlig Tegn paa ’den nye Æra’ og en ledende Stjerne for de tivolibesøgende.”<sup>29</sup> Det nye Tivoli endret ikke bare forlystelsesstedet, men også byrommet den henvendte seg mot.

### Scene- og romkunst i forvandling (1890–1936)

De nye tekniske anleggene på det saneringstruede Tivoli gjorde stedet til et helårs forlystelsessted. Det var laget for folk i bevegelse, i store rom som oppløstes i lys og akrobatikk til grandiose forestillinger som omfattet det omkransende hagerommet. Her skulle også bevegelige bilder bli introdusert for byens publikum for første gang. Det skulle forvandle scenekunsten, og få arkitektoniske implikasjoner.

Den nye sceniske opplevelsen på lerret både disiplinerte, og gjorde det folkelige, oppløste sceniske rommet avleggs. Da lydfilmen kom fordret det saler forseglet fra byens støy. Da Tivoli ble revet i 1938, tegnet arkitekt Herman Munthe-Kaas kino sprengt inn i Klingenbergers skifergrunn. Men de tidligere komplekse scenerommene på Klingenberg, som omfattet publikums sitteplasser, bord og serveringsbarer skulle først tilby andre sceniske opplevelser der musikk, tekst og plastiske opptredener dannet motsats til filmen projisert på lerret, som forløp gjennom rommene.

Programmet på Tivoli omfattet verdensreisende teater- og sirkustrupper, menagerier, utstillinger og etter hvert filmfremvisninger som foregikk parallelt og med hele hagen som scene. Etter at Cirkusbygningen ble reist ble det holdt en rekke utstillinger i en bindingsverksbygning mellom Cirkus og teaterbygningen i Bakkegaten (senere Chat Noir). Det var trolig i forbindelse med denne bygningen og på baksiden inn i hagen det ble organisert ny kunstnerfest til inntekt for et hus for kunstnere i 1892, organisert som en orientalsk kostymefest bakover i hagen. Statens vårutstilling (alternativ til høstutstilling) ble arrangert her i 1895 i utstillingslokalet med inngang Bakkegaten.

Til vårutstillingen og et markedsstevne holdt en måned tidligere, modellerte en rekke kunstnere skulpturer i is i hagen som ble opplyst med elektriske lamper.<sup>30</sup> Som langs Karl Johan til festive anledninger markerte isen, opplyst og tilvirket, som markør av øyeblikket, av det fantastiske og luksuriøse. Is-skulpturene forestilte figurer fra forestillingen som var satt opp inne på Cirkus og forlenget forestillingen ut i hagen og utvidet publikumsområdet til et utvidet proscenium. Dette var også hovedidé da forfatter Herman Bang

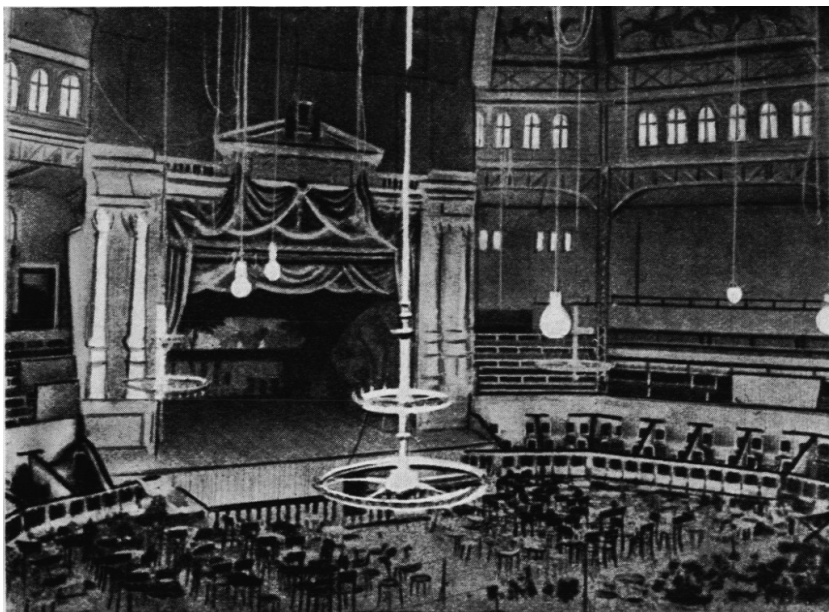


Fig. 4.12 Cirkus Varieté, ukjent årstall. Kilde: Evensmo, 1967, 19. Faksimile.

organiserte litterær varieté den 1. januar 1892 på Kristiania Tivoli. Dette skulle være et ”teater uden den traditionelle grænse mellem scene og sal, en levende avis med plads for alle slags kunstnere, forfattere, sangere, musikere og kritikere, kort sagt: et moderne eksperimentteater”.<sup>31</sup>

Oppløsningen av skillet mellom scene og publikumsområdet var typisk for tivoliager der opplyste hager, kostymefester og forestillinger skulle skape helhetsopplevelser, presentert med stadig nye effekter av lys, rom og bevegelse. I forbindelse med en forestilling den 14 mars 1895 ble dette av Ørebladet foreslått å være Cirkus’ ”Spesialitet:” ”pragfuldt Udstyr, – Øinenes Forlystelse gjennom brillante Dragter, Decorationer og Lysvirkninger;” forestillinger som ”ødslet med Farver og Lys og massevirkninger

30 *Dagbladet*, 18. februar, 1895, 2.

31 Erling Nilsen, forord til Herman Bang, *I Kristiania* (Oslo: Olaf Norlis Bokhandel, 1970 [1891]), 11–12.

af Optrædende.” Forestillingen det her var snakk om var en premiere på oppvisning av det som i annonsene trykket på forhånd lovet ”den nye opfindelse ’Danse spiritistique avec apparations Fantasmagoriques’ med forestillingen ”Flugt gennem Verden,” med nye dekorasjoner malt av teatermaler Wilhelm Krogh. Disse viste i følge annonsen en ”pragfuld aldrig her før seet, Lyseffect.”<sup>32</sup> Anmeldelsene dokumenterer en overveldende mottagelse.<sup>33</sup> Landsbladet fant lyseffektene eiendommelig virkningsfulle, i sær ved opptreden ”Danse Kaleidoskope,” der en rekke kjente personligheter ble portrettert. Cirkussalen var for anledningen befolket av et ”sjeldent elegant Publikum der i Forudelse om noget nyt, noget exellent havde indfundet sig den Aften.” Danseopptredenene vitnet om det helt ypperste av ”hvad vor Tid kan præstere, naar den tager Lysvirkemidlerne i sin Tjeneste,” skrev Kristianiaposten.<sup>34</sup>

Til sceneoppsetninger som dette i Cirkus’ amphisal ble, i følge den sparsomme dokumentasjonen av disse oppsetningene ut over anmeldelsene, en mindre scene satt opp i utkanten av det sirkelbuede gulvet i Circus. Den var, til forskjell fra teaterscener som skulle romme illusjoner av hele rom med senografier som krevde dype scenerom, en flater relief-scene. Dette muliggjorde at publikum kunne se inn i scenen fra sitteplassene omkring. Brødrene Skladanowsky som begynte sine visninger av film utenfor Paris, kom til Cirkus’ relieffscene som første sted i Skandinavia, året etter den nevnte fantasmagoriske danse- og lysopptreden påsken 1896.<sup>35</sup> Igjen var omtalen ekstatisk:

Vi lever i Overraskelsens Tid. Hvem ved, om vi ikke om kort Tid oplever at se og høre Ting, som vi troede var Eventyr fra Tusind og en Nat! Skal der paa Fotografiens Omraade fortsættes med Opdagelser, vil dette lede til en hel Omvæltning. Vi har X-Straalene, Momentfotografier; tilbage er Farvefotografier. Skal vi i dette ’fin de siècle’ se saadanne?<sup>36</sup>

Den sensasjonelle oppvisningen var likevel en fortsettelse og ytterligere forflatning av scenerommet og Tivoli som manifestasjon av samtiden sett og opplevd som et omveltningdrama, vist i et flimmer av lyseffekter.

32 *Dagbladet*, 14. mars 1895, 3.

33 *Aftenposten*, 21. mars 1895, 3.

34 Landsbladets, Ørebladets og Kristianiapostens anmeldelser ble referert av *Aftenposten*. Ibid.

35 I 1986, to måneder etter Kristiania-besøket viste brødrene Skladanowsky film i et sommerteater på ”Konst-industri- och slöydställningen i Malmö” og senere samme år i Djurgården i Stockholm.

36 *Dagbladet*, 8. april, 1896.

På Cirkus ble film med orkester-akkompagnement raskt fast program, ved siden av danse- og teateropptredener. Måtene filmoppvisningene og andre forestillinger ble satt opp i rommet er ikke beskrevet, men det opprinnelige sirkulære scenegulvet foran den oppbyggede scenen til enden for det, ga muligheter for bruk både som publikumsområde, for orkestermusikere men også for dans og lignende, mens lyseffektene som krysset scenekanten virket ut i hele rommet. Dette ville i tilfelle gjøre hele scenen til et utvidet proscenium der publikumsområde og scene overlappet, og slik føye seg inn i en etablert praksis i Tivolis scener og hage.

Amfiscenen på Cirkus, og de sensasjonelle, mediale nyvinningene som ble satt opp der, resonnerer med samtidens aktuelle diskusjoner omkring arkitektur for scenekunst, dypt forbundet med ulike syn på sceniske masseopplevelser, og deres relevans for samtid og fremtid. En lignende utvikling knytter Juliet Koss i til utviklingen av scenerommets dybde og dens virkning på opplevelsen av forestillingen som illusjon og virkelighet.<sup>37</sup> I 1905 publiserte direktør for Münchner Schauspielhaus Georg Fuchs en kritikk av auditoriet som arkitekt Max Littman hadde utført for ham bare fire år tidligere. I *Die Schaubühne der Zukunft* førte Fuchs frem amfiet med relieffscenen som modell for framtidens teater. Fuchs' kritikk står, i følge Koss, som en opposisjon til en elitisme slik Nietzsche uttrykte det i sin kritikk av Richard Wagners storslåtte forestillinger for et bredt publikum, men også som et forsøk på å reise en høyere kunstnerisk kultur i tråd med Nietzsches visjoner. Fuchs var ikke bare opptatt av det tradisjonelle teaterets tilkortkommenheter, men vel så mye sitt samtidspublikums middelmådheter.<sup>38</sup>

Relieffscenen utfordret publikums estetiske sensitivitet i sterkere grad enn teatrene etter modell av barokkens teater, der realistiske scenografier ble bygget opp i dype scenerom, og serverte publikum illusjonene med teskje, slik Fuchs så det. Om rom som ligner Cirkus utdypet han: "We wish not for the peep-box, not the panorama, but for a spatial formation favourable to moving human bodies, uniting them in a rhythmic unity and at the same time facilitating the movement of the soundwaves toward the spectator. Therefore, not the perspectival, deep painting, but the flat relief must be the model."<sup>39</sup> Fuchs snakket om et publikum han anså for å tilhøre en høyere estetisk kultur. Et opplyst kunstpublikum ville aldri godta, og raskt avsløre, illusjonen som falsk.<sup>40</sup> Det konvensjonelle teaterets scenografiske etterligninger av reelle rom, falt for eget grep: "The more naturalistic the performance, the

37 Juliet Koss, *Modernism after Wagner* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 115.

38 Koss, *Modernism after Wagner*, 115.

39 Sitert etter Koss, *Ibid.*, 127.

40 *Ibid.*, 124–27.

more jarring its particular flaws would be: spectators lulled into the comfort of realistic performance would be especially shocked by the spatial arrangement of the traditional deep stage.<sup>41</sup> Videre hevdet Fuchs at tradisjonelle og virkelighets-illuderende sceneoppsetninger også virket hemmende på scenekunstnerens opptredener. Han begrunnet dette med en presis observasjon av scenerommets perspektiviske kapasiteter: Når scenekunstneren beveget seg innover scenen langs rommets dybdeakse, ville kroppen øke i størrelse i forhold til kulissene. Slik tilsløret den naturalistiske scenografien rommets reelle dybde og kroppens forhold til de fysiske omgivelsene, paradoksalt nok nettopp ved å forsøke å sette opp virkelighetstro illusjoner for publikum.

Slike samtidige refleksjoner distingverer Tivolihagens repertoar og iscenesettelser, både inne på Cirkus, i de andre mindre scenene i hagens paviljonger og i rommene mellom dem, fra Kristianias andre scener. De representerte et moderne alternativ til mer tradisjonelle sceneopptredener rundt om i byen, deriblant Henrik Ibsens nyskrevne teaterstykker som ble satt opp etter hans nøye anførte sceneanvisninger. Viktig for Cirkus og Tivoli-hagens var, om vi skal ta Ørebladet på ordet, stedets ”Spesialitet” i å vise de nyeste sceniske nyvinningene, men også dens arkitektur, med amfiet og relieff-scenen. Med Fuchs idealisering av amfiet og relieffscenen i mente, var Tivolis fantasmagorieggende fremføringer av kroppslige effekter av lys og farger bragt til bristepunktet, som et direkte svar på de romlige mulighetene scenearkitekturen tillot. Publikummet, scenearkitekturen og programmene var uløselig forbundet. Koss peker på Ibsens dramaer, skrevet til dels ved hans opphold i München i årene mellom 1875 til 1891, som eksempler på en kikkhulls-scenekunst for en mindre elite, som Fuchs tok tok avstand til.<sup>42</sup> Hun knytter Fuchs kritikk til sentrale aspekter ved enhetskunstverket (*Gesamtkunstwerk*) og viser dets forbindelse og utvikling parallelt med utviklingen av filmen som scenekunst.<sup>43</sup> I en rekalkibrering av modernistiske prinsipper som renhet, autonomi og mediepesifisitet plasserer Koss enhetskunstverket i hjertet av modernismen. Det Schmitler kalte ‘helhetsvirkningen’ i sin arkitekturkritikk og i romkunstutstillingen Form og Farve på Tivoli i 1924 antyder tilsvarende en sammenheng mellom modernismens ønske om å forene en uensartet gruppe personer til ett publikum og sceniske forestillinger for et bredt publikum – anskueliggjort i scenearkitekturen.

Denne tradisjonen setter virksomheten på Tivoli omkring århundreskiftet og i de første tiårene av 1900-tallet i perspektiv. Ikke bare

41 Ibid., 126.

42 Ibid., 126.

43 Med Sverre Dahls oversettelse av Walter Gropius, «Bauhaus-manifestet. Program for det statlige Bauhaus i Weimar», har Gesamtkunstwerk endelig fått et gangbart norsk uttrykk som «enhetskunstverket». *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon* no. 2 (2019): 220.

kan det forklare hvorfor Tivolihagens paviljonger med introduksjonen av film som forlystelsesmedium raskt fikk merkbare konsekvenser. Det kan også forklare den virksomheten som ble opprettholdt parallelt med den skrittvis saneringen av bygningene, som en scenekunst som sto som motsetning til filmen, men fremdeles opprettholdt sin aktualitet som en bredt virkende forlystelse, med andre romlige virkemidler enn i filmteatrene.



Fig. 4.13. *Aftenposten*, 10. september, 1912. Faksimile.

Som et paradoks skulle filmmediet, som i den norske hovedstaden først ble presentert for på Tivoli, også føre til at Tivoli tapte momentum som sted for sensasjonelle nyvinninger innen scenekunsten. Ikke minst da lydfilmen fordret andre omgivelser enn scener og proscenier bygget for opptredener sett over kafébord i en hageidyll. Rundt århundreskiftet kranset nye Kristiania-kinoer inn Tivolihagen med filmfremvisninger i Harald Hals' konsertsal rett over gaten, filmteater i Stortingsgaten 12, i den gamle Turnhallen, og Theatre Amusant i det tidligere dioramalokalet i Karl Johansgate 41.<sup>44</sup> Etablisementet Eldorado i Torggaten var siden 1890-årene Tivolis hardeste konkurrent.<sup>45</sup> Her, og ved andre senere kinoer etablert i sentrum og i byens

44 Sigurd Evensmo, *Det store Tivoli. Film og kino i Norge gjennom 70 år* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1967), 30–31.

45 Om konkurransen mellom Tivoli og Eldorado, se Ida Dahl, *Forlystelsesstedet Christiania Tivoli*.

mer perifere boligområder, ble bygningsmassen lettere tilpasset oppvisninger på lerret i omgivelser som bedre kontrollerte lys og lyd enn i Tivolihagens paviljonger som sto fritt eksponert for byrommet omkring dem.

Filmene som ble satt opp var til å begynne med opptak av komiske kort-opptredener, men også filmaviser fra hendelser publikum var kjent med som masseopplevelser i byrommet. Kong Haakon VII's ilandstigning i Kristiania i 1905, kroningsferd og kroning i Trondhjem i 1906 ble opplevd



Fig. 4.14. Sommerteateret for ombyggingen Håndkolorert fotografi, postkort. Kunstner: Ukjent, før 1915. Oslo Bymuseum.

og gjenopplevd i filmteatre som raskt etablerte seg i hovedstaden og ellers i landet, men som også trolig ble vist på Cirkus' relieffscene.<sup>46</sup> Dokumentasjonen av disse nasjonale politiske hendelsene, innledet en nasjonal filmproduksjon.<sup>47</sup> Samtidig synliggjorde og tydeliggjorde de ulikheten mellom masseforlystelsene Tivolihagen fasiliterte, og filmen, i sin mer utviklede form. Sigurd Evensmo, blant Tivolis og den norske filmens historieskriverne, hevder at dokumentarfilmene vist på filmteatrene var ulik den øvrige underholdningen på Tivoli.<sup>48</sup> For første gang fulgte filmfotografer kongens og andre celebriteters fotefar med mål om å fange deres tilstedeværelse og feste ansiktsuttrykk til lerretet. I konkurranse med den gamle forlystelseshagen, markerte filmteatrene en avstand til Tivolis teatral masseoppvisninger ved å vise smale

46 Sigurd Evensmo, *Det store Tivoli*, 31.

47 I følge Evensmo var filmingen av disse større nasjonale hendelsene pionerarbeider for en nasjonal filmproduksjon. Evensmo, *Det store Tivoli*, 35.

48 *Ibid*, 34.

kikkhullsoptak av virkeligheten for et stort publikum.<sup>49</sup>

Samtidig fortsatte virksomhetene i Tivolihagen. I tillegg til å vise film, i tiltagende konkurranse med andre kinosaler, fortsatte opptredenene med dans, musikk og lys som almen forlystelse. Et brev sendt til leiegårdskontoret Oslo Kommune kan illustrere endringene og deres implisitte arkitektoniske konsekvenser. På vegne av ”en del musikere som grundet indførselen av talefilm på kinomatografene er blitt arbeidsledige,” foreslo musiker Oscar



Fig. 4.15. “Flyvefoto, 3482. Oslo – Slottet, Tivoli.” Foto: Omsted & Harstad, ca. 1930. Oslo Museum. Morgenstjerne & Eides sommerteater med glasstak midt/til venstre i motivet.

H. Halvorsen – som et velferdstiltak for ”ikke å komme forsorgsvesenet til byrde” – å leie den nedlagte Rådhusbiografens lokale» (Stortingsgaten 20) til konserter og danseopptredener.<sup>50</sup> Henvendelsen, som ble avslått på grunn av lokalets dårlige stand etter brann, viser med all tydelighet de vidtrekkende konsekvensene av filmen som totalopplevelse, som også påvirket byrommet omkring Tivolihagens scenekant. Samtidig opprettholdt scenekunstnere på Tivoli sin spesialitet med oppvisninger som foregikk i flere sjikt av musikere og dansere mellom scene og publikum.

Etter at Cirkus brant i 1910 ble institusjonen gjenoppbygget med et anlegg bedre egnet for filmfremvisninger og benyttet som kino, men også til andre spektakulære oppvisninger, frem til den i 1932 igjen lå i aske. Selv om Tivoli da var regulert til rivning, innhentet Oslo kommunale leiegårder anbud

49 Ibid., 34–35.

50 Oscar H. Halvorsen, brev til Oslo leiegårdskontor datert 24. september 1930. “Rådhusreguleringen,” T2, *Stortingsgata 20 (1889)*, Magistratens Eiendomsarkiv, Byarkivet.



og delvis gjenoppbygging ble bekostet. Også lokalene i Hovedbygningen i Stortingsgaten 20 ble gjort om til kino som i mellomkrigstiden gikk under navnet ”Rådhusbiografen”. De arbeidsledige musikernes foreslåtte program med danse- og konsertopptredener i de gjenstående bygningene på Tivolitomta illustrerer en tendens på teaterscenene som foregikk parallelt med filmens overtagelse konkurranse med teateret, men også som en reaksjon på andre forhold, og som kan knyttes direkte til Tivoli-varieteenes program, auditorier



Fig. 4.16. “Pibervigen og Akershusodden.” Foto: Ukjent, ca. 1930. Byarkitektens arkiv, Oslo Byarkiv.

og scenerom.

Etter hvert som Rådhusreguleringen ble gjennomført foregikk en langsom avvikling av virksomhetene omkring Tivolihagen. Avviklingen ble regulert av et utvalg under Oslo Kommunale Leiegårder, Rådhusreguleringen, satt sammen av byarkitekt Harald Aars, journalist Kristoffer Aamot og jurist I. M. Johannesen.<sup>51</sup> De regulerte nedskaleringen og midlertidige tillatelser til bruken av bygninger som stadig var teknisk mer krevende å drifte, dyrere å forsikre og som utgjorde stadig mer usikre og mindre attraktive omgivelser

51 “Rådhusreguleringen,” *T3, Tivoli. Gategrunn på hjørnet av Klingenberggt. og Bakkegt. (1890)*, Magistratens Eiendomsarkiv, Byarkivet.

for forretningene som stadig forsøkte å holde åpne i påvente av endelig sanering.<sup>52</sup>

Annonser rykket inn i avisene med utlysning etter anbud for nedrivning av Cirkus og den tidligere ”Rådhusbiografen” kan illustrere måten virksomheten fremdeles ble holdt i gang på Tivoli mens saneringen foregikk – og som var direkte knyttet til stedets topografi.<sup>53</sup> Mens Cirkus skulle rives, skulle også forestillingene fremdeles foregå i teaterbygningen lengst inne i hagen som på dette tidspunktet gikk under navnet Chat Noir. Anbudets premiss var retten til å beholde den østlige gavl av Rådhusbiografen. Den skulle bli stående for ikke å forstyrre virksomheten lengst inne i hagen. Denne bygningen, Chat Noir, var blant Tivolihagens eldste, flere ganger bygget om, og sto på tomtens høyeste punkt der det under forlystelseshagen tidligere var reist bygninger. Her var Chat Noir den siste bygningen som ble revet, etter at Rådhusets skjelett var reist. Denne topografisk bundne plasseringen på Klingenbergets mest stabile byggegrunn i den ellers sumpvåte Piperviksgrunnen, sørget for at Tivolihagens virksomheter i tiårene under saneringen ble en fordypet scene der sanering og scenekunst overlappet. Ombygget, nedbrent, restaurert og regulert til rivning, var Tivolihagen i hele sin romlige dybde inntil de siste bygningene forsvant i 1937 en hybrid mellom en ruin og et virksomt urbant rom. Det tegner opp Tivolihagens forestillinger og oppvisninger, både inne i Cirkus’ varieté og i paviljongene omkring i hagen, et saneringsregulert åsted som en scene der fantastiske scenevirkninger ble opplevd som del av virkelighetsbundne, politiserte økonomiske og sosiale omveltninger.

Sommerteateret der Form og Farve-utstillingen ble bygget opp i 1924 epitomiserte scenemedienes romlige og arkitektoniske virkninger i Tivolihagen. Under direktør Singers direksjon gjenåpnet det flere ganger ombygde og forflyttede sommerteateret, oppført under Johansens tid på 1870-tallet, som ny kinosal midt inne i hagen. Opprinnelig sto teateret ut mot Klingenberggaten/Bakkegaten, men det ble flyttet lengre inn i hagen da Cirkus ble oppført. Flyttingen i 1889 førte til forbedrede forhold for tilskuerne. I sommerteateret ble tilskuerområdet bygget om for å forbedre sikten til scenen fra bakre del av salen. Mellom de nye buffetene i hagen og sitteplassene foran scenen, var det satt opp et plata; et tregulv bygget opp ”saa at man nu kan se Sommertheat-

52 Salget av området der det da etter hvert helt avviklede Tivoli sto saneringsklart ble først besluttet å selges i Oslo Bystyre den 18. februar 1932. Området ble endelig solgt til direktør S. Paulsen og murmester Ragnar Fredriksen etter behandling i formannskapet den 28. april 1937. ”Tivoli,” *T2, Stortingsgata 20 (1889)*, Magistratens Eiendomsarkiv, Oslo Byarkiv.

53 ”Anbudsinbydelse,” utklipp vedlagt anbudet til entreprenørforetning Rummelhoff Hansen, datert 30. september 1935. ”Tivoli,” *T2, Stortingsgata 20 (1889)*, Magistratens Eiendomsarkiv, Oslo Byarkiv..

erets Artister ogsaa længst borte paa Tilskuerpladsen".<sup>54</sup>

Da Singer åpnet sommerteateret på nytt i juni 1915, fremdeles under navnet Florasalongen, var det til da åpne området foran scenen bygget inn med et glassoverbygg med eksponert fagverkskonstruksjon i stål, tegnet av arkitektene Morgenstjerne og Eide. Ved åpningen omtalte Dagbladet den ettetasjes, beskjedne salen som et "krystallpalass". Bygningen gikk senere under økenavnet "jernbanehallen."<sup>55</sup> Sommerteateret var blitt til kino og utstillingssted, og salen skulle romme 200 sitteplasser på et gulv som skrånet ned mot den tidligere teaterscenen. Ombyggingen endret teateret – og hele hagen. Overbyggingen av tilskuerområdet fra sommerteaterets scene okkuperte store deler av hagen og serveringsområdet. Singer bruker gjerne "penge paa at bygge naturen ute fra sommerteateret," kommenterte Dagbladet til åpningen. Bemerkningen var i høyeste grad syrlig. Singer åpnet den nye Florasalongen med et danseball, bare en drøy uke etter at Heronimus Heyerdal hadde presentert Rådhusreguleringen og saneringen av Vika var vedtatt av Kristiania kommunes formannskap 19. mai 1915.

## FORM OG FARVE, UTSTILLING AV ROMKUNST, 1924

Da Form og Farveutstillingen åpnet i Tivolihagen den 12. april 1924 var utstillingen i følge Schnitler "et første forsøk på å åpne folks øine for arkitektonisk behersket helstøpethet i utstyret av moderne hjem".<sup>56</sup> Sommerteateret var den perfekte bakgrunnen for en utstilling av en konsentrert og helstøpt kunstnerisk visjon. Påstanden skulle raskt møte motstand, og i ettertid er utstillingen slett ikke betraktet som særlig original eller banebrytende. Samtidens kritikere reiste spørsmål om de borgerlige romprogrammene og bekostede interiørers relevans for de mindre bemidlede delene av befolkningen. Også i ettertidens interiør- og arkitekturutstillingshistoriografi er Form og Farve-utstillingens borgerlige boligprogrammer og interiører kontrastert med Foreningen Brukskunsts utstillingsproduksjoner, som et paradoksalt tilbakeskritt på veien mot modernismens gjennombrudd.

Kritikken av utstillingen for å være tilbakeskuende eller uoriginal er delvis treffende. Interiørene som ble utstilt står i en veletablert tradisjon og var slett ikke ulik andre utstillinger av interiører i forbindelse med industri- og varemesser, og som arrangørene i mange tilfeller selv hadde deltatt i, som utstillere og arrangører. Det gjaldt både lotteriutstillingene, som flere av

54 *Dagbladet*, 10. juli, 1890, 1.

55 *Dagbladet*, 26. februar, 1915, 1.

56 Carl W. Schnitler, "Form og Farve. Indledning ved professor C.W. Schnitler," 5.



Fig. 4.17. “Form og Farve. Utstillingen av rumkunst,” plakat. Silketrykk. Kunstner: Jacob Prytz, 1924. A. M. Storm, *Album*, Nasjonalbiblioteket.

arkitektene på Form og Farve-utstillingen ofte tegnet møbler til og ikke minst jubileumsutstillingen på Frogner i 1914. Gøteborgutstillingen i 1923 var, som Espen Johnsen har poengtert, en åpenbar referanse for interiørene som ble bygget på Tivoli i den norske hovedstaden bare måneder senere.<sup>57</sup>

Men produksjonen av Form og Farve-utstillingen kan i sin stedlige kontekst gi innblikk i de ganske typiske måtene en utstillingsproduksjon foregikk med en steds- og tidsspesifikk virkelighet som motstand. Allerede i utstillingskatalogens apologetiske innledning inviterer Utstillingskomiteen til en slik forståelse:

Paa grund av den knappe og absolut fikserte tid der stod til raadighet, har [utstillingen] maattet forceres frem paa trods av lockout og de ugunstigste veirforhold. Dette har bevirket at et og andet blant det utstillede arbeide muligens ikke er blit hvad utstilleren har planlagt og ønsket at vise frem, og at enkelte arrangements ikke har kunnet bli det komiteen har villet. Dette maa taes i betragtning naar dom skal fælles.<sup>58</sup>

Denne invitasjonen byr på interessante, og til dels oversette, muligheter. Snarere enn å være et transparent uttrykk for en av aktørenes programmessige vilje, fremstår utstillingen som en kompleks forhandling mellom et bredt spekter av aktører om hva som var villet og hva som var mulig. Den gir innblikk i måtene stedlige forhold preget en sammensatt samling aktører med mål om å stille ut romkunst, og hvordan de svært konkrete omstendighetene innvirket på og utfordret produksjonen. I tillegg til ugunstig vær og tidspress, som enhver utstillingskomité nok kan fristes til å beklage seg over, ble arbeidslaget som over vinter- og vårmånedene arbeidet med å bygge opp interiørene i Tivolis sommerteater, rammet av lockout og streik. Utover at arbeidskraft, materialer og produkter var begrensede når interiører som skulle vise landets fremste produksjon skulle komponeres og monteres, peker utstillingskomiteens unnskyldninger mot politiske forhold som påvirket både boligproduksjon og det kritiske ordskiftet om arkitektur på andre måter enn da eksempelvis Nye Hjem ble produsert.

Da de ulike foreningene samlet seg om Malermesternes initiativ til en romkunstutstilling er det all grunn til å anta at de så anledning til å problematisere utstillingsformale strategier på bestemte måter på Tivoli; et sted organisatorene kjente godt. Snarere enn et tilbakeskuende, kan utstillingen

57 Espen Johnsen, *Det moderne hjemmet 1910–1940: Fra nasjonal tradisjonisme til emosjonell funksjonalisme: Utvalgte villa- og møbelprosjekter av åtte norske arkitekter* (PhD-avhandling. Oslo: Universitetet i Oslo, 2002).

58 *Form og Farve, utstilling av romkunst*, katalog.

sies å panorere helt spesifikke og samtidige omgivelser og forhold. Som en mellomkrigsutstilling produsert av et bredt antall aktører i en urban kontekst og på et forlystelsessted, situerte Form og Farve partikulære interiører og kunsthåndverk i en urban kontekst og på et sted som var bærer av tradisjoner for scene- og romkunst. Utstillingen la for dagen arkitektoniske, romlige og praktiske strategier for å håndtere diversitet i utstillingens lokaler, og etablerte samtidig romlige sammenhenger til byen. Utstillingens bærende idé om

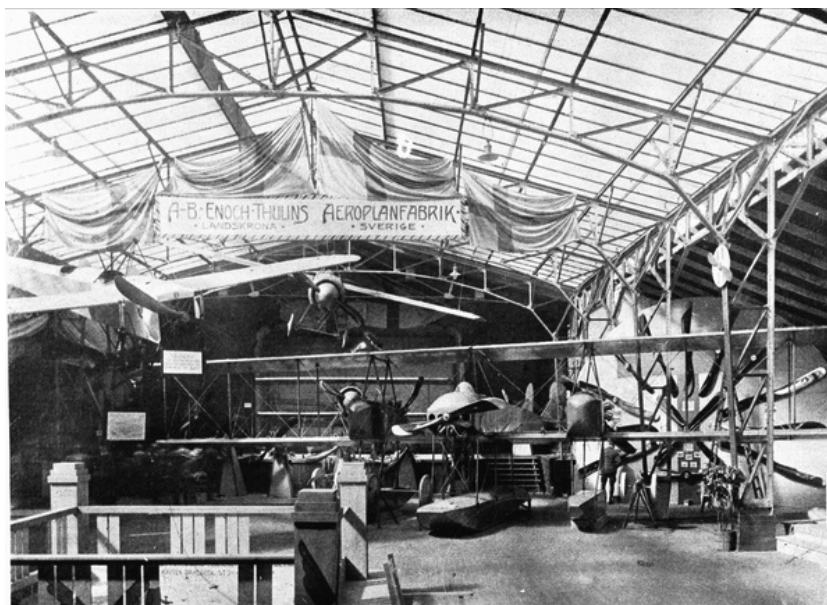


Fig. 4.18. Sommerteaterets kinosal/Florasalongen av arkitektene Morgenstjerne & Eide. Utstilling av flymaskiner. Foto: Ukjent, 1918. <http://www.oslobilder.no> (10. mai, 2016).

å presentere interiører som arkitektonisk helhetlige komposisjoner reflekterte høyst virksomme tanker i tiden. På Tivoli ble objektene stilt ut for å uttrykke rom som skulle oppleves i bevegelse. Utstillingen var et kritisk og pedagogisk manifest om kunstens estetiske muligheter til å informere nye måter å forstå den hjemlige sfære i et offentlig rom.

### Føringene for utstillingen

Protokollen etter utstillingskomiteen bidrar til å gi ny forståelse av omstendighetene omkring utstillingens produksjon.<sup>59</sup> Ikke minst kommer det klart fram at utstillingen ikke bare kom i stand på malermesternes initiativ, men







Arkitekt Bjercke foreslo innledningsvis å innlemme en ”retrospektiv malerutstilling, f. eks. et gammelt malerverksted med gamle heller, løpere verktøi m.m. og eventuelt med en film”.<sup>61</sup> Forslaget ble ikke imøtekommet av medlemmene fra Malermesternes forening. De var mer opptatt av at utstillingen skulle vise hele interiører. Blant malerne var det noe uenighet om oppbyggingen av disse. Storm meddelte at medlemmer fra Malermesternes forening hadde foreslått at utstillingen skulle vises i åpne båser bygget under sommerteaterets overlystak. Dette potensielt radikale oppsettet gikk man bort fra. Storm mente at det var bedre at man bygget opp rommene med himlinger – ”hele taker, som kunde udsmykkes eller behandles med inndelinger o. l.”. Tross de ”pragmatiske vanskeligheter” dette kunne medføre, ble det derfor bestemt at utstillingen skulle bygges opp som en serie av lukkede romlige seksjoner. Først og fremst ble dette begrunnet med at man slik i størst mulig grad kunne kontrollere innslipp av naturlig lys. Dette skulle gi best mulig forhold for å demonstrere elektrisk belysning. I følge Kielland var det naturlig lys i omtrent halvparten av rommene i sommerteaterets lokaler, altså i sommerteaterets publikumsområde med overlystak.

Det ble bestemt at hvert rom skulle designes i et samarbeid av produsenter, designere og håndverkere under ledelse av en arkitekt, og at det på denne måten skulle gis frihet til å gi hvert enkelt rom individuelt, men under endelig avgjørelse av juryen (utstillingskomiteen). Det ble fremholdt at et slikt samarbeide mellom arkitekter og ”møbeltegnere og malere for hvert enkelt rum” var ”paakrævet”.<sup>62</sup>

I tillegg til disse føringene mot et romlig utstillingsoppsett, snarere enn en demonstrasjon av profesjonen, tok Malermesterne også initiativ til noen overordnede grep for å sikre likebehandling og helhet. De uttrykket bekymring for at ”de enkelte firmaer skulle faa sine navne fremhævet”.<sup>63</sup> Det ble derfor sørget for å sikre at produsenter, designere og håndverkere

61 Referat fra møte 10. november 1923, punkt 4. Ibid. Bjerckes idé ligner en senere lignende demonstrasjon av arkitektprofesjonen med arkitektkontor presentert under Oslo Arkitektforenings 25-års jubileumsutstilling i 1931. Utstillingen ble arrangert som del av en større festival i byen kalt *Uken for bedre byggeskikk*. Under parolen ”Bruk arkitekt!” samlet arkitektene seg fremfor alt under en felles propaganda for profesjonen. Sentrert omkring Kunsternes Hus, tok festivalen i bruk hele byen, ledet publikum til utvalgte bygg og parolen prydet flagg langs hele promenadegaten Karl Johan. I utstillingen på Kunsternes Hus ble publikum presentert for arkitektens fremste arbeidsverktøy og fremstillingsformater for å få det beste grunnlaget for å forstå, og verdsette, arkitektenes fagkunnskaper. Mari Lending, ”Modernisme på utstilling.” *Nytt Norsk Tidsskrift*, no. 3 (2008): 231–69, Mari Lending, ”The Permanent Collection of 1925: Oslo Modernism in Paper and Models”, *Architectural Histories*, 2(1) (2014): 1–14, og Mari Lending og Mari Hvattum, *Modelling Time, The Permanent Collection 1925–2014* (Oslo: Torpedo Press, 2014).

62 Referat fra møte 10. november 1923, punkt 7. *Form og Farve, Utstillingen i 1924. Møteprotokoll*.

63 Referat fra møte 10. november 1923, punkt 6. Ibid.

ble presentert på samme måte i katalogen og på blanketter ved inngangen til hvert rom. I utstillingen skulle det ”gjøres enkle ensartede plakater med navne paa de medvirkende i de forskjellige brancher”. Øvrig reklame ut over annonsene som ble trykket bakerst i hovedkatalogen, og for hovedsponsor Malermester Alf Bjerke på panelene som omkranset utstillingen, ble det ikke gitt anledning til. Dette illustrerer, i all sin beskjedenhet, det som i den ferdige utstillingen fremsto som en gjennomført strategi; å sikre helhet

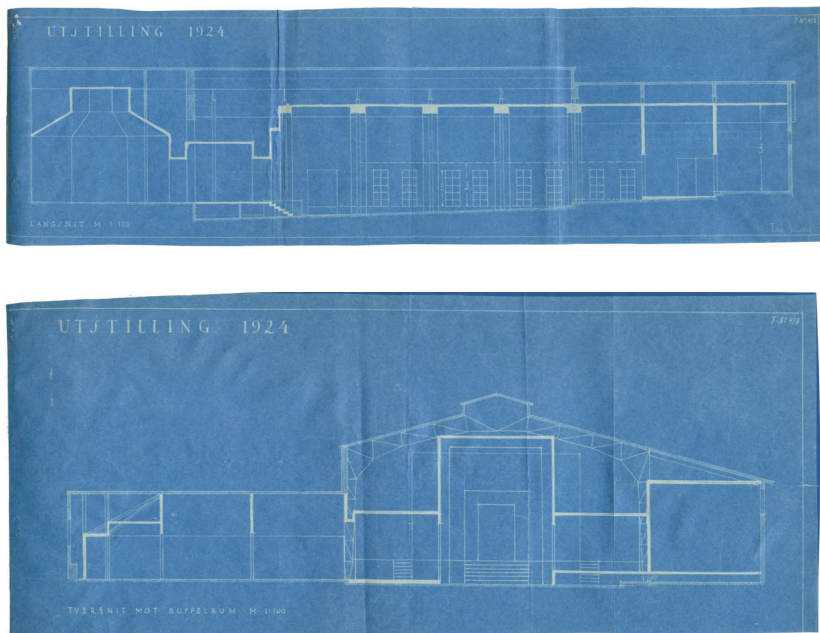


Fig. 4.21 Lengde og tværsnitt av Form og Farve-utstillingen. Tegning, blåkopi. Jens Dunker, 1924. *Form og Farve, Utstillingen i 1924. Møteprotokoll, 1923–1924*, Malermesternes forenings arkiv.

og enhetlig overordnet sammenheng mellom en ellers heterogen samling interiører med grafiske virkemidler.

Kontrakt med Tivoli kom endelig i stand 20. desember. Direktøren gikk med på å leie ut sommerteateret til utstillingen for 7000 kroner fra 1. januar 1924 under betingelse av at lokalet var ryddet til medio mai da sesongens første forestilling skulle settes opp.<sup>64</sup> Bodegaen ble leiet fra 1. mars til malerteknisk utstilling for 300 kroner. Komiteen la de overordnede planene for interiørene program, deriblant et elektrisk kjøkken og et badeværelse. Til årsskiftet var den overordnede planen lagt og arbeidet med

å sette opp utstillingen startet rett etter nyttår. Utstillingens rom ble bygget av snekkermester Martinsens og tapeterarbeiderne utført av tapetserfirmaet Pahn og Andersen som betalte oppdrag etter anbud. Innredningen for øvrig sto medlemmene fra foreningene for uten vederlag.<sup>65</sup>

### *Utstillingens program*

Utstillingens program med kombinasjoner av hjemlige og offentlige interiører og en malerteknisk avdeling ble delvis skissert opp på de første møtene. Bjørcke foreslo at utstillingen skulle omfatte et ”klasseværelse med helt utstyr. Malte gulver, tavler m.m.” for å fremme ”Kunst i skolen”. En teknisk utstilling skulle vise publikum ”den tekniske utvikling av ferdig malerarbeider”.<sup>66</sup> Det ble også åpnet for å ha en avdeling for mindre kunstindustrigenstander, med en liten leieavgift for hver enkelt gjenstand.<sup>67</sup> Ved første framleggelse av planen for utstillingen utarbeidet av arkitekt Jens Dunker den 11. desember 1923 ble det bestemt at scenen i sommerteaterets lokaler skulle innredes som dåpskapell.<sup>68</sup> For å få til best mulig samarbeid med elektrisitetsverket ble det også bestemt at en representant derfra skulle gå inn i arrangementskomiteen. Samorganiseringen av de ulike foreningene ga anledning til en bred presentasjon av interiører og belysning tilpasset romlige sammenhenger. For katalogen skrev representanter for de ulike foreningene innledende tekster som presenterte deres generelle mål med utstillingsvirksomheten.

I følge Lotteriutstillingen og elektrisitetsverkets katalogtekster representerte Form og Farve i stor grad en utvidelse av utstillingene som allerede var montert i Haandverksforeningens lokaler i Rosenkrantzgate 7. Her kunne man, i følge Elektrisitetsverkets katalogtekst, allerede besøke Elektrisitetsverkets Utstilling og ”gjøre sig op en mening om, hvorledes man bedst skal utnytte kraften i aarets 8760 timer”.<sup>69</sup> Også Kristiania Haandverk- og industriforenings Lotteri fant at utstillingen ga en utvidet mulighet ut over deres ellers kvartalsvise utstillinger. På Form og Farve fant man Lotteriutstillingens ”bedste navne” både blant arkitektene, kunstnere og håndverkere. Lotteriutstillingens raison d’être var i følge Kielland å være en arena der håndverkere og kunstnere forenet seg om å ”virke som kunsthåndværkets

65 Møteprotokollen etter A. M. Storm refererer en henvendelse fra arkitektene om honorering. Det ble enstemmig avvist. Ibid.

66 Ibid.

67 Plassavgiften ble bestemt på møte 8. januar 1924, avsatt til kr. 150 for hver nisje, med 50 kroner i monteringsavgift. Ibid.

68 Jens Dunker, planer og snitt. Ibid.

69 Thor Kielland, ”Kristiania Haandverk- og industriforenings lotteri,” *Form og Farve*, katalog, 15.

og kunstindustriens vaakne samvittighet,” og spre ”smukt og godt” kunst-håndverk ut i hjemmene, og bidra til å ”høine det almindelige smaksniveau”. I denne utvidede romkunstutstillingen fikk lotteriutstillingen anledning til å vise nesten ett helt års gevinster. Den største forskjellen for disse medarrangørene, ut over den utstilling- og presentasjonsvirksomheten de allerede drev, var øyensynlig utstillingens størrelse – romlig og programmatisk, ved at den overordnede plan og juryering var av en annen sammensetning profesjonsutøvere i samarbeid. På vegne av Foreningen Brukskunst uttrykket Jakob Prytz foreningens generelle målsetninger med utstillingsvirksomheten. Utstillingen føyet seg inn i foreningens øvrige mål om å, slik Prytz formulerte det i katalogen, å vise kunstens elementære verdier: ”en følelse for stoffet” omsatt i virkelighet, i form og farve, som alle mennesker intuitivt har i seg, ”straale” gjennom alle produksjonsvirksomheter, fra kunst til håndverk og industri.<sup>70</sup> Uten at han formulerte det spesifikt som et særskilt mål for *Form og Farve*, virker det som han mente at denne målsetningen tredde klarere fram i denne utstillingen, enn ved tidligere anledninger.<sup>71</sup>

Som initiativtagere og formenn både for utstillingskomiteen (A. M. Storm) og arrangementskomiteen (Wilhelm Krogh-Fladmark) manet malermesterne til faglig ydmykhet og samarbeide, med sine helt spesielle forutsetninger til å forstå arkitektur som romkunst. Dette formålet synes derfor klart å kunne tilskrives dem. *Form og Farve*-utstillingens nestleder og arrangementskomiteens leder Krogh-Fladmark førte katalogteksten i pennen for foreningen. Malerarbeidet og den maleriske utsmykning i interiørene, er det ”som skal gi rummet dets spesielle og egenartede karakter, ved siden av det mobile utstyr,” bemerket han.<sup>72</sup> Likevel var dette også bare rammen, ”et accompagnement, som faar det hele til at smelte sammen i en rolig harmoni”. Det er interessant å se hvordan malerne idealiserte romkunst, eller de helt spesifikke arkitektoniske kvalitetene. Fargene betød alt. Malerne vil ”vite å underordne sig interiørets krav; farven har naturlig ikke lov at spille første violin.” Maleren måtte søke ”aa forstaa arkitektens opgave som er den at hæve rummets arkitektoniske krav.” Samarbeide var likevel avhengig av gjensidighet, poengterte han. Heller ikke andre spesialister, som arkitekter, må se malerne kun som en tekniker, det var viktig å få frem at de ”respekterer og benytter sig av de kunskaper og erfaringer maleren sitter inde med”. Disse

70 Jakob Prytz, ”Foreningen Brukskunst,” *Form og Farve*, katalog, 12.

71 Også Randi Gaustad fremhever interessen for en helhetlig ”organiserende” vilje som særskilt for *Form og Farve* i sammenligning med *Nye Hjem*, men uten å gå gjennom Prytz’ programtekst for Brukskunst i Katalogen. *Nye Hjem* var i større grad en mønstring av enkeltgjenstander. Randi Gaustad, *Foreningen Brukskunst 1918–1930: Program, utstillinger og kritikk* (Magistergradsavhandling, Oslo: Universitetet i Oslo, 1973), 63.

72 Wilhelm Krogh-Fladmark, ”Malermesternes forening. Kristiania,” *Form og Farve*, katalog, 10-11.

sentrale tankene skulle i særlig grad prege utstillingens mest sentrale rom, galleriet, med tilskattede uventede og provoserende effekter.

Disse idealene formulerte Krog-Fladmark ikke bare for utstillingen; de skulle prege maleren gjennom hele yrkeslivet. I følge foreningens historiker, sto han for at malerfaget skulle utføres etter en følelse for arkitekturen, slik at ikke ”farvesetningen øver vold mot arkitekturens lover”.<sup>73</sup> Uttalelsen, som på mange måter reflekterer malermesternes Form og Farve-program, peker på en dypere linje i foreningens engasjement for en bred estetisk forståelse for samvirke mellom rom og flate i arkitekturen, både interiørt og urbant. Tivoli var et velkjent sted for medlemmene i foreningen for uttesting og utprøving av overflatevirkninger i rom. Krogh Fladmark var kjent med Wilhelm Krogs produksjoner, både på Tivoli og i byen ved offentlige fester og arrangementer. Som sin bestefar, ble han også formann i Malermestrenes forening. Han formulerte sitt og malerfagets mål å arbeide for ”en gladere, festligere og mer farverik by, en lykkeligere slekt med sinnet fullt opptatt for farvenes skjønne spill”.<sup>74</sup> Krogh-Fladmark del av en noe oversett rik visuell kultur i Kristiania med forståelse for rom og farger. Om hvert enkelt rom kanskje er tradisjonelt moderne, er det overordnede konseptet og språket det er tenkt i radikalt.

Schnitlers katalogessay ble presentert som en innledningstekst ved siden av utstillingens situasjonsplan i katalogen, under utstillingens emblemet tegnet av Prytz. Det er verd å stille spørsmål om Schnitler tenkte sitt bidrag som en uttalelse på vegne av Brukskunst. Om han gjorde det, tyder dokumentasjonen etter planleggingen av utstillingen og hans egne formuleringer på at det i så fall var som en enkeltstemme som bar sitt budskap gjennom engasjementet i foreningen, men som likevel ikke nødvendigvis var betinget av den. Bestillingen av katalogessayet kom fra utstillingskomiteen, som i overveiende grad besto av initiativtagerne til romkunstudstillingen i Malermestrenes forening.<sup>75</sup> Schnitlers ideer var uten tvil kjent for malerne.<sup>76</sup>

Schnitler oppfordret den besøkende til ikke å fortape seg i detaljene ved hver enkelt gjenstand, men å være oppmerksom på hvordan tablåene i utstillingen uttrykte et kunstnerisk, disiplinert samvirke mellom de ulike kunstartene. Form og Farve skulle betraktes, oppleves og studeres som komposisjoner av gjenstander og rom, former og farger, men også som metodiske

73 Henrik Haugstøl, *Malerfirmaet Wilhelm Krogh 100 år* (Oslo: Hestholms Boktrykkeri, 1954), 34.

74 Ibid.

75 *Form og Farve, Utstillingen i 1924. Møteprotokoll.*

76 I avhandlingen om malerkunsten i Norge i det attende århundre hadde Schnitler også skrevet dekormalernes forhistorie. Carl W. Schnitler, *Malerkunsten i Norge i det attende århundre* (Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1920).

demonstrasjoner av samarbeide: “Det dreier seg om, hvorvidt utstillingen i egenskap av rum- og farvekomplex foruden som opvisning av alle slags forskjellige bruksgjenstande gjør det totalindtryk av konsekvent gjennomført, rationelt formsprog, som skulle være utslag av en organiserende vilje.”<sup>77</sup> Utstillingen, forsikret Schnitler, var kommet i stand ved tett samarbeide mellom de ulike deltakende kunstnerne, et samarbeide som bygget på gjensidig forståelse og respekt. “Indenfor sine specielle rum har (...) hver enkelt arkitekt holdt stemmegaffelen. (...) Fra første stund av har den været den bedste og samarbeidet det intimeste.”<sup>78</sup>

Schnitler bebudet en gryende forståelse for at et kollektivt arbeid var den eneste måten kunsten kunne overskride det håndverksmessige og gå i direkte samarbeid med industrien. Romantikens geniestetikk hadde ført kunsten ut i kaos og var nå i ferd med å falle i miskreditt. Det disiplinerte kollektivkunstverket skulle derimot gi rom for særegne og personlige kunstneriske ideer i et helhetlig forhold mellom gjenstand og rom, organisert av et arkitektonisk instinkt med sans for proporsjoner og måtehold. Implisitt i Schnitlers kunstsyn lå en visjon om at arkitekturen kunne lede mot en kunstnerisk holisme, og beskranke geniets stilling.

Det er likheter mellom Schnitlers kritikk av oppløsningstendensene i kunsten og den som ble fremmet ved Bauhaus i Weimar på samme tid. I 1919 advarte arkitekt Walter Gropius om kunstarnes destruktive segregering: ”I dag står de der i en selvtilfreds egenhet som de først kan bli forløst fra ved at alle de medvirkende arbeider bevisst sammen og med hverandre. Arkitekter, malere og billedhuggere må igjen bli kjent med og forstå byggverkets mangeleddete form i dens helhet og deler”.<sup>79</sup> Men mens Bauhaus-bevegelsen hadde middelalderen som ideal, bekjente klassisisten Schnitler seg til renessansens ”monumentale ro” som en modell for samtidens kunst og arkitektur.

Her trak aldri bygmester, møbelsnekker og metalarbeider hver sin vei. Det var alltid én sammenhengende tanke som styrte alt, en haand som førte takstoken. Kunstnere og haandverkere arbeidet ikke efter “stilarter”, men paa grundlag av sin brede og organiske tidsstil, og der hersket en selvfølgelig og sammenhengende logic i formernes mangfoldighet.<sup>80</sup>

77 Carl W. Schnitler, “Indledning”.

78 Ibid.

79 Walter Gropius, ”Bauhaus-manifestet. Program for det statlige Bauhaus i Weimar”, 219.

80 Schnitler, ”Innledning”, 8.

Schnitler posisjonerte dette arkitektursynet mot middelalderfascinasjonen i norsk kunstproduksjon. Schnitler pekte mot borgerskapets og embedsmannshjemmets hjem som forbilde for en ny saklighet. Her klinger, poengterer Espen Johnsen, tydelig Herman Muthesius' betoning av den borgerlige boligkulturens mer beskjedne, formålstjenlige og stillferdige innredninger.<sup>81</sup> Det borgerlige hjemmet som scene for et fremme av en estetisk forståelse har sammenheng med en generell vending i Norden, og uttrykk for en interesse for nye produksjonsformer og et ønske om å fremme håndverket.

Mens Nanna Broch i Østkantutstillingene hadde arbeiderklassens levekår for øye og lette etter praktiske løsninger på hvordan man best og billigst kunne innrede sine hjem, var Schnitlers mål et annet. Utstillinger skulle, slik kunsthistorieprofessoren så det, åpne publikums øyne og berede grunnen for en kulturell, estetisk forståelse og sensitivitet for de arkitektoniske grunnprinsipper, som igjen kunne få større kulturelle og sosiale ringvirkninger. Dette standpunktet må sees i sammenheng med Schnitlers blikk for sammenhengen mellom kunst og samfunn, anlagt i den monumentale idéhistoriske studien *Slægten* av 1814 fra 1911. Det ufullførte bind to tok form i mindre formater, og katalogessayet til *Form og Farve*-utstillingen er et av disse.<sup>82</sup> Den nye tidens kunstforståelse måtte svare til sin tids ånd, slik malere og forfattere hadde mestret det omkring århundreskiftet. Den demokratiske samfunnsordenen og kunstproduksjon måtte føres sammen til en helhet ved å basere produksjonen på en rasjonell grunnforståelse av kunstens ordensprinsipper.

Til *Nye Hjem*-utstillingen i 1920 skrev han: "Det er intet mindre end kunstens sosialisering som er nutidens store problem paa det estetiske omraade og som ute i verden forkyndes med al den patos, som en stor og revolutionær tanke eier."<sup>83</sup> Denne nye stilen skulle sette sitt stempel på hele nåtidsmenneskets omgivelser og gi dem en "form som er bestemt av den moderne teknik og som har sit utgangspunkt i ingeniørarbeidernes og de tekniske produkters knappe, logiske konstruktion".<sup>84</sup> *Nye Hjem* presenterte følgelig bohaver installert i leiligheter i Ullevål Haveby som prototyper på nye bomiljøer for den norske arbeiderbefolkningen. Utstillingen og programteksten er blitt stående som ikonisk for det som er kalt Brukskunst

81 Espen Johnsen, *Det moderne hjemmet*, 70.

82 Notatene og kildeinnsamlingen arbeidet han under hele sitt engasjement i foreningen Brukskunst og helt fram til han døde i 1926. Notatene er usortert, men delt inn i to seksjoner; "Rasjonalismen" og "Reaktion, Positiv Religiositet, Romantikk." Carl W. Schnitlers privatarkiv, Nasjonalbiblioteket.

83 Utstillingen *Nye Hjem* ble arrangert av Foreningen Brukskunst etter initiativ og i samarbeide med Foreningen for Boligreformer. Carl W. Schnitler, "Den nye tid og den nye stil," *Katalog; Nye Hjem, utstilling av altslags indbo* (Kristiania: Kirstes Boktrykkeri, 1920).

84 Schnitler, "Den nye tid og den nye stil".

sosio-estetiske program. Til Form og Farve synes den samme sosiale ambisjonen å være lagt til side, er det hevdet.<sup>85</sup> Kunsthistoriker Espen Johnsen forklarer dette trekket ved Form og Farve-utstillingen delvis med dens kontekstuelle ramme: Utstillinger i realistiske omgivelser ga mer praktiske anslag til utformingen, og førte til at interiørene antok en mer enkel form, nærere en troverdig virkelighet. Med referanse til Form og Farves mer differensierte romprogram ser Johnsen at arkitektene la andre strategier til grunn, fra de individuelle objektene til rommenes utforming i sin helhet, som da ble mer ”påkostede, outrerte og artistiske”.<sup>86</sup>

Observasjonen kan tjene som fruktbart utgangspunkt for en stedsnær lesning av utstillingen på Tivoli. Sammenstillingen av de to utstillingene er uten tvil potent, og især om man ser dem i deres stedlige kontekst. Begge var satt i scene i sentra for den urbane transformasjonen i den norske hovedstaden i mellomkrigsårene. De reflekterte og kontrasterte ytterpunktene i den todelte og gjensidig forbundne frontlinjen i boligpolitikken; utviklingen av nye boligområder i byens ytterkant på den ene siden og saneringen av sentrumsnær trehuslum på den annen. Johnsens observasjon om at Brukskunsts program hadde en viss plastisitet, danner et godt utgangspunkt for en undersøkelse av hvordan utstillingen spilte på sine tids- og stedsspesifikke omstendigheter. Men sett i sin stedlige kontekst kan Form og Farve-utstillingen også utvide forståelsen av Brukskunsts program som en rikere tenkning omkring arkitektens sosiale virkningsområder og muligheter.

Selv om Schnitler forfattet begge utstillings katalogessays er det grunn til å være varsom med å behandle dem som svar på samme grunnleggende program. Tross den korte tiden som skiller dem var de produsert under ganske annerledes samfunnspolitiske forhold. Under Nye Hjem var landet og hovedstaden fremdeles preget en viss høykonjunktur etter første verdenskrig. Flere av hovedstadens arkitekter arbeidet for byggherrer som investerte nyvunnen kapital i herskapelige villaer på tomter i byens utkant. Disse påkostede villaene med gjennomførte interiører dannet for arkitekturkritikere eksempler på historismens eklektisisme. Dette var i andre land i stor grad forbundet med aristokratiet, men fikk her sine lokale representanter i hjemmene til en nyrik overklasse. Johnsen ser Harald Aars’ engasjement for boligsaken som en reaksjon og provokasjon over denne påkostede villabebyggelsen.<sup>87</sup> Han observerer en sosial dimensjon i vendingen mot det borgerlige hjemmet med referanse til Aars’ refleksjoner

85 Schnitlers Form og Farve viste ikke social ambisjon, i følge Randi Gaustad, *Foreningen Brukskunst*, 71.

86 Bing og Johnsen, *Nye hjem*, 78-9.

87 Espen Johnsen, *Det moderne hjemmet*, 74.



om hovedstadens byggeskikk i en artikkel i St. Hallvard i 1917, skrevet mens han var i ferd med å stifte foreningen Brukskunst.<sup>88</sup> Her fremførte han argumenter om at historiske forbilder bare kunne overføres samtidens krav og informere samtidens byggeformer dersom det ble gjort med inngående kunnskaper. Da ville fortidens kunnskaper nytte samtiden på en måte som ikke ble ”overfladisk, teatralisk og uekte men fremstå som dyp, fin og ekte.” Disse kunnskapene kunne bare sørges for ved å øke den generelle kulturelle kapitalen, av Aars vakkert formulert som ”de nye slegters ahnetrang”.<sup>89</sup>

Johnsen ser Aars’ kunstpolitiske refleksjoner som en provokasjon mot denne villaproduksjonen, arkitekturen og interiørene i en tid med stadig økende boligmangel. Dette var omstendighetene da Nye Hjem ble arrangert. Situasjonen var noe endret i 1924.<sup>90</sup> Etterkrigstidens høykonjunktur var over, og økt arbeidsledighet ledet til et sterkere engasjement i arbeiderforeningene. Selv om arbeidsledigheten forble høy i hele mellomkrigstiden, førte arbeiderbevegelsens lønnskamper til lønnsvekst og dermed en økende middelstand; omstendigheter som virket inn i produksjonen av romkunstudstillingen på Tivoli i 1924 med streik og lockout. Boligproduksjonen aktualiserte denne kampen om større grad av sosial utjevning. Man kan anta at medlemmene i Brukskunst (og de andre foreningene) så Form og Farge som en ny mulighet til å formidle visjonen om å, innenfor rammene av det borgerlige interiøret, finne fram til kunsten og arkitekturens varige grunnlag for en bredere allmue. Ikke minst er stedet for utstillingen derfor viktig. Form og Farve-utstillingen fant sted i et område der saneringen var på overtid, og der publikum var svært vant til å møte sensasjonelle, forbløffende fremsyninger.

Som et allerede etablert sted for nye medier og kunstformer passet Tivoli som utstillingssted ambisjonen om å presentere arkitektur- og kunstkritikk offentlig. Utstillingen ville åpne publikums øyne for kunstformenes ledende prinsipper og for en ny arkitektur for en ny tid som skulle være allemannseie. Fra stiftelsen i 1918 produserte Brukskunst utstillinger utenfor etablerte museer og utstillingsrom.<sup>91</sup> I 1919 anmeldte Harald Aars den danske designeren Jens Møller Jensens utstilling på Kunstindustrimuseet. Han lovpriste utstillingen, men rettet en bredside mot museet. I kontrast til interessen

88 Harald Aars, ”Smaaabemerkninger om gammel byggeskikk i Christiania,” *St. Hallvard* (1917): 289–302.

89 Ibid.

90 Knut Kjeldstadli, *Aschehougs norgeshistorie, b. 10: Et splittet samfunn, 1905–35* (Oslo: Aschehoug, 1994).

91 Før 1930, da Foreningen Brukskunst flyttet inn i Kunsternes Hus og arrangerte regelmessige utstillinger der, fant utstillingene sted utenfor etablerte institusjoner. Randi Gaustad påpekte at de regelmessige utstillingene har et ganske annet preg enn de som ble arrangert andre steder. Gaustad, *Foreningen Brukskunst*, 67–69.

for moderne malerkunst virket det ikke som om Kunstindustrimuseet hadde den minste sans for moderne uttrykksmåter i brukskunsten. Fremfor å gi utstillingen den oppmerksomheten den fortjente, var det som om selve institusjonens vegger dempet begivenhetens betydning og lot publikum spasere forbi som i søvne: ”Skriket mangler, det store brøl som tiden kræver.”<sup>92</sup>

Aars’ mistro til Kunstindustrimuseets formidlingsevne spiller en lignende kritikk av ordskiftet om arkitektur som Schnitler fremførte under tittelen ”Arkitekturkritikk” i *Byggekunst* i 1919, og som foregrep sentrale poenger i katalogessayet til *Form og Farve*.<sup>93</sup> Her appellerer han til arkitekter om å delta i samfunnsdebatten utenfor profesjonens lukkede krets. Ifølge Schnitler var en kunnskapsbasert kritikk av arkitektur fullstendig fraværende i det offentlige ordskiftet, noe som hadde alvorlige følger: ”Uten arkitektonisk instinkt – d.v.s. sans for forhold, balanse og organisk sammenheng – ingen sikker kunstnerisk kultur.”<sup>94</sup> Artikkelen fremmet et mer opplyst ordskifte, og men målet var, som i *Form og Farve*-utstillingen, en mer opplyst kultur, for et publikum av ”nutidsmennesker,” bevisst om arkitekturens grunnleggende ordensprinsipper som kjerne for en rasjonell kunstproduksjon. Schnitler påpeker ikke bare de beklagelige følgene av en fraværende arkitekturkritikk men peker mot nødvendigheten av en annen form for kunstkritisk formidling. Utstillingen er åpenbart et slikt medium. Kunstformidlingen måtte i seg selv være seg sine formale virkemidler bevist. ”I sin høyeste form,” skrev Schnitler, var kritikk en form for ”forkynnelse”. Kritikk måtte formuleres med en forståelse for kunsten som et organisk uttrykk for ”tidens dypeste åndskrefter.” Selv om han har dagspressen for øye, tegner Schnitler opp en romlig allegori for tekstlig arkitekturkritikkens ønskede virkning, av særlig relevans for *Form og Farve*-utstillingen: Kritikken måtte ha en virkning, oppstått som ved en vandring. ”Den skal vise varsomt vei til kunstverket og oplate publikums øine, saa det selv kan opgjøre sin mening.”<sup>95</sup>

Schnitlers katalogessay mer enn antyder utstillingen på Tivoli som en enkeltstående hendelse, som samlet ”divergerende kræfter til at underordne sig et [...] fellesprogram.” Romkunstudstillingen var et ”særlig glædelig

92 Harald Aars, *Tidens Tegn*, 17. oktober (1919).

93 Carl W. Schnitler, ”Arkitekturkritikk,” *Byggekunst* 1, no. 1 (1919): 47–50. Espen Johnsen finner forskjellen mellom konvensjonene for å presentere arkitektur i henholdsvis fagtidsskrifter og i pressen for øvrig før 1930 som slående. Arkitekter på 1920-tallet delte sine tanker om inspirasjonskilder og beveggrunner i avisartikler. *Byggekunsts* konvensjoner for beskrivelse av arkitektur og arkitektenes faglige beveggrunner var mer nøkterne. Her ble det lagt vekt på faktuelle beskrivelser av byggested, mål og materialer. Det var gitt liten plass til utdypende eller kritiske kommentarer. Johnsen, *Det Moderne Hjemmet*, 10.

94 Carl W. Schnitler, ”Arkitekturkritikk,” 49. For en refleksjon over denne artikkelen sett i sammenheng med samtidig arkitekturdebatt, se Mari Lending ”Den fraværende arkitekturkritikken,” *Byggekunst* 82, no. 8 (2001): 5–7.

95 *Ibid.*, 47.

bevis paa en vaaknende forstaaelse av det kunstneriske samarbeides betydning". Han knyttet utstillingens program direkte til lokalene den var bygget i. Sommerteaterets åpne rom i Tivolihaven bød på nye frigjørende muligheter i forhold til Nye hjem fire år tidligere, som var blitt hemmet av sine reelle, allerede ordnede leiligheter. Dette hadde gjort utstillingen til et visuelt kaos av enkeltgjenstander uten romlig sammenheng. Dermed la han til den noe provokative, konkluderende påstanden om at utstillingen var "et første forsøk paa at aapne folks øine for arkitektonisk behersket helstøpethet i utstyret av moderne hjem". Utsagnet innledet en romlig vandring gjennom romlige sekvenser som var egnet til å sjokkere og provosere.

Form og Farve-utstillingens utstilte interiører og møbler er tidligere nøye beskrevet. Deres stilistiske kjennetegn med innflytelse fra art deco og nyklassisisme er allerede gjennomgått og satt en overordnet historikk over norsk møbelkunst stilistiske utviklingstrekk.<sup>96</sup> I tillegg kan utstillingen også sees som del av scenen der den ble bygget opp og vekket til live en mer opplyst kunstnerisk kultur. Etablert som scene for fantastiske massevirkninger i lys og farger, bød utstillingen på Tivoli på en mulighet for å sette disse, kjente interiøroppsettene fram på en ny måte. Her studeres grepene gjort for å vekke publikums kunstneriske forståelse, gjennom romlige og stofflige utforminger i utstillingen, opplevd som en vandring.

### Hagen og paviljongene

Form og Farve-utstillingen omformet Tivoli, både hagen og i sommerteaterets interiør. Maskeringene omsluttet og styrte publikums vandring langs en bestemt rute inn i hagen, til og gjennom paviljongene. Hovedpaviljongen var tegnet av Herman Munthe-Kaas og Jens Dunker, sommerhuset av Munthe-Kaas og Gudolf Blakstad, og salen med en teknisk maleutstilling ved Malermesterenes forening under ledelse av arkitekt Eyvind Mostue. Sommerteaterets sal og scenerom var maskert av interiører bygget opp av et stenderverk kledd i tapeter etter en plan av Jens Dunker. Også utvendig ble paviljongen i gule og røde paneler, designet av Børre Ulrichsen.<sup>97</sup> Utstillingsområdets avgrensing i hagen ble markert av samme type, gule paneler. Slik omformet utstillingen både sommerteateret (hovedpaviljongen) og tivolihagen til en scenisk helhet omkring publikums bevegelse.

96 Se Randi Gaustad, *Foreningen Brukskunst*, 67–86. Espen Johnsen ser denne formen for estetisk modernisme som typisk for arkitekturen mellom 1918 og 1928. Espen Johnsen, *Det Moderne Hjemmet*, især del III.

97 Disse var bekostet av Alf Bjercke som i følge Møteprotokollen "bekostet de exteriøre foranstaltninger hvori indgaar udstillingens sortie og entre." Møte 18. februar 1924, punkt 8.

De gule panelene ledet de besøkende fra Stortingsgaten gjennom arkaden i hovedbygningen langs en fast rute fra inngangen til de ulike utstillingsbygningene. Panelene skjermet også sikten ut mot omgivelsene slik at en horisont ble markert mellom utstillingen og byens bebyggelse og hagens trekroner overfor. Linjen av paneler var montert i et sikk-sakk-mønster. Dette hadde en dobbel effekt. På den ene siden fikk det den påmalte reklamen for hovedsponsoren Alf Bjerke til å stå mer frem. Monteringens forsterket også



Fig. 4.22. Eksteriør, Form og Farve-utstillingen, Tivoli. Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1924. A. M. Storm, *Album*, Nasjonalbiblioteket.

publikums bevegelse, som med sine kropper animerte den brutte veggens gultoner i lys og skygge mens de beveget seg langs den teatraliske ytre korridoren. Maskeringen ga det hele et ”reklamemessig” uttrykk ifølge kunst- og arkitekturhistorikeren Anders Bugge, hvilket ga assosiasjoner til de sceniske omgivelsene utstillingen var bygget inn i:

Naar man fra indgangen kom op gjennem gaten av de gule skjerm Bretter som saa at si veg tilside mens man avancerte og stillet en ansigt til ansigt med utstillingssalens gule og røde frontvæg og den lille kokette orientiserede kuppel, da var det ikke til at undgaa at bevisstheden om at man stod paa Tivolis grund uvægerlig førte tanken hen paa kulisser.<sup>98</sup>

98 Anders Bugge, “Utstillingen ‘Form og Farve’. En sukses for samarbeide og idé,” *Tidens Tegn*, 7. mai, 1924.

### *Utstillingen i sommerteateret*

Inne i sommerteateret var utstillingen bygget opp etter en plan som ordnet rommene i to sekvenser, begge organisert omkring og ført sammen av det sentrale galleriet. Planen for utstillingen er i katalogen oppført som et samarbeide mellom Jens Dunker og Hermann Munthe-Kaas. Fra inngangen ble man ledet fra en vestibyle til venstre inn i utstillingshallen der mindre kunstindustri var stilt ut, eller til høyre inn i galleriet. Galleriet lå sentralt i sommerteaterets hall og det skrå gulvet ledet ned mot scenen, som var bygget om til en mindre åpning.

Grovt beskrevet var utstillingen på denne måten programmatisk delt inn i to; de hjemlige interiørene, og rom som illuderte mer offentlige: vestibylen, galleriet, korridorer og forrummet utstillingsgalleriet for mindre kunstindustri, dåpskapellet og bodega som lå langs hallens midtakse. To gallerier dannet utstillingens åpning. Den første vestibylen, med inngang i den ene enden og utgangen av utstillingen i den andre, tegnet av Finn Bryn, var et rikt utsmykket rom med søylepilastre og takdekorasjoner, også tegnet av Bryn. Til venstre var utstillingshallen av arkitekt Jacob Christie Kielland og Thor Kielland, med dekorasjoner av Birger Kielland. Videre var den delt inn i to sekvenser; en som fulgte en rute, lineært gjennom utstillingen i en vandring som innlemmet alle de ulike typene programmer, styrt av nummereringen i katalogen.

Den andre sekvensen var dannet av rommene langs utstillingsbygningens midtakse, som skar over denne lineært oppsatte ruten, og dannet gjennom romlige forbindelser. Slik formet utstillingen seg dels etter de romlige kvalitetene, karaktertrekkene som den opprinnelige bygningen ga mulighet til, og som fikk formende konsekvenser på utførelsen av rommene. Denne tilpasningen gjorde ikke minst galleriet, tegnet av Munthe-Kaas til et vesentlig rom i utstillingen, som brøt den i katalogen oppsatte kronologien. I tidligere skisser og i en plan trykket i *Aftenposten* som omtalte utstillingsforberedelsene, er galleriet benevnt som ”promenoir.”<sup>99</sup> Dette understreker at arkaden i galleriet var tenkt som forbindelsesvei mellom utstillingens deler. Munthe-Kaas oppføring som samarbeidende arkitekt kan ha hatt med en utforming av dette rommet å gjøre, med implikasjoner både for utstillingens oppsett og romlige hoveduttrykk.

Interiørene hadde etter Dunkers plan nedsenkede himlinger i sommerteaterets overlyssal og ut over i det opprinnelige teateret og kinoens tilbygg på begge sider. De senkede himlingene i Sommerteaterets sal, på begge sider

99 ”Den store rum-utstilling paa Tivoli. Fra elektrisk bad til daabskapel,” *Aftenposten*, 4. februar 1924.

av galleriet i midten var, som nevnt, for å kontrollere lyset i disse rommet med elektrisk belysning. I tilbyggene var himlingene lagt opp til bygningens opprinnelige takhøyde. Her var det heller ikke overlys. Begge var bygget opp som sekvenser på begge sider av det sentrale galleriet (promenoiret), med inngang fra vestibylen og utgang ved galleriets ende, nede ved det opprinne-

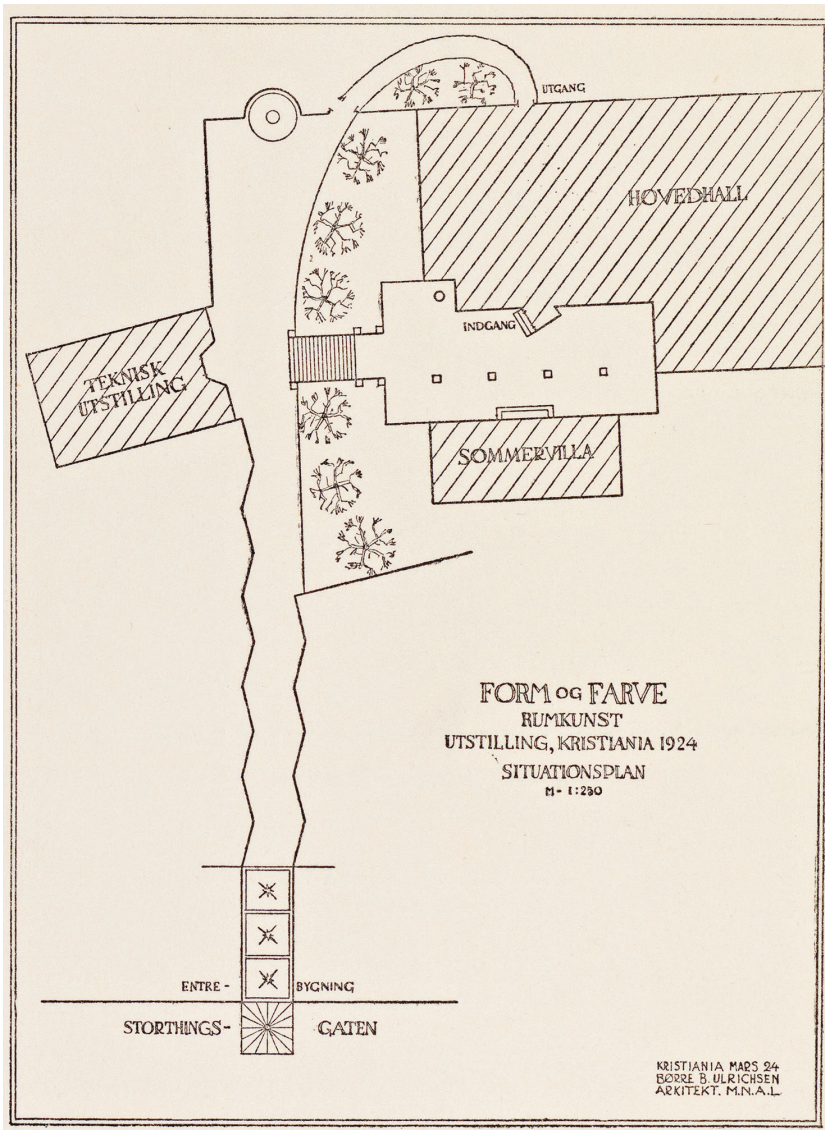


Fig. 4.23. Plan over utstillingen." Arkitekt: Børre Ulrichsen. *Form og Farve, utstilling av romkunst*, katalog, 4.

lige teaterets scene. Interiørene til venstre var ført opp med numrene 3 til 14 i katalogen. Her var det bygget inn et kabinett tegnet av Børre Ulrichsen, to spisestuer av henholdsvis Gudolf Blakstad og Wilhelm Krogh Fladmark/G. N. Husebye, en havestue av Ree & Buch, en korridor av Jens Dunker. Harald Aars sto for et gutteværelse og et soveværelse. For et badeværelse, som var tidlig med i utstillingskomiteens planer, er det ikke oppført arkitekt, kun leverandør av utstyret. Ole Lind Schistads soveværelse sto i direkte forbindelse

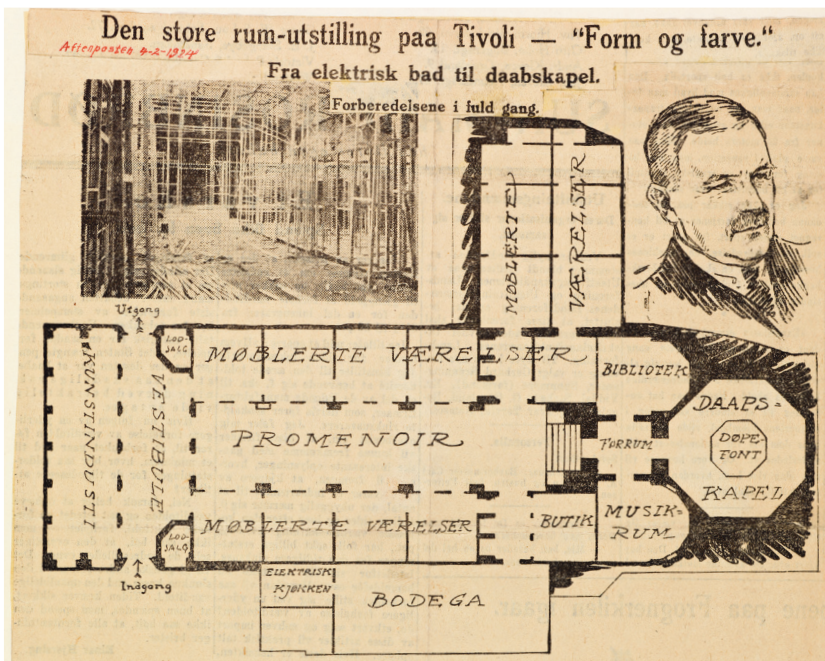


Fig. 4.24. Foto og plan fra planleggingen av utstillingen i hovedpaviljongen. *Aftenposten*, 4. februar, 1924.

med dette badet. I tillegg hadde Eystein Michalsen tegnet et toalettværelse, Gudolf Blakstad et soveværelse og Fru Mohr Branzel et barneværelse.

Galleriet var ført opp som nummer 15, og i følge dette oppsettet inn gikk den i en sekvens der de nevnte interiørene kom først, for så å lede, om man fulgte katalogens nummerering opp til et forrom som var bygget oppå på det gamle sommerteaterets scene. Dette var designet av gullsmed Jacob Prytz og A. M. Storm, utførende maler. Det var rikt utsmykket, utført i mørke farger med vertikale mønstre. Midt på gulvet var det plassert en fontene utført i marmor av John F. A. Kølzov.<sup>100</sup> Fra forrommet ledet sekvensen ut i tre rom:

<sup>100</sup> Espen Johnsen peker på forrommets åpenbare forelegg i Gøteborgutstillingen sommeren 1923.

et musikkrom til venstre (Munthe-Kaas), så til kapellet (Blakstad), rett fram og bibliotek til høyre (Nicolay Beer).

I galleriet ble man på høyre side av scenens kant ledet inn i neste interiørsekvens med numrene 20–27, som inkluderte bodegaen. Disse rommene forestilte en blomsterbutikk og en spisestue (uten arkitekter), en frokoststue av Jens Dunker, et kabinett av Jakob Christie Kielland, et elektrisk kjøkken av Jens Dunker og en bodega av Ole Lind Schistad. Bodegaen var et større

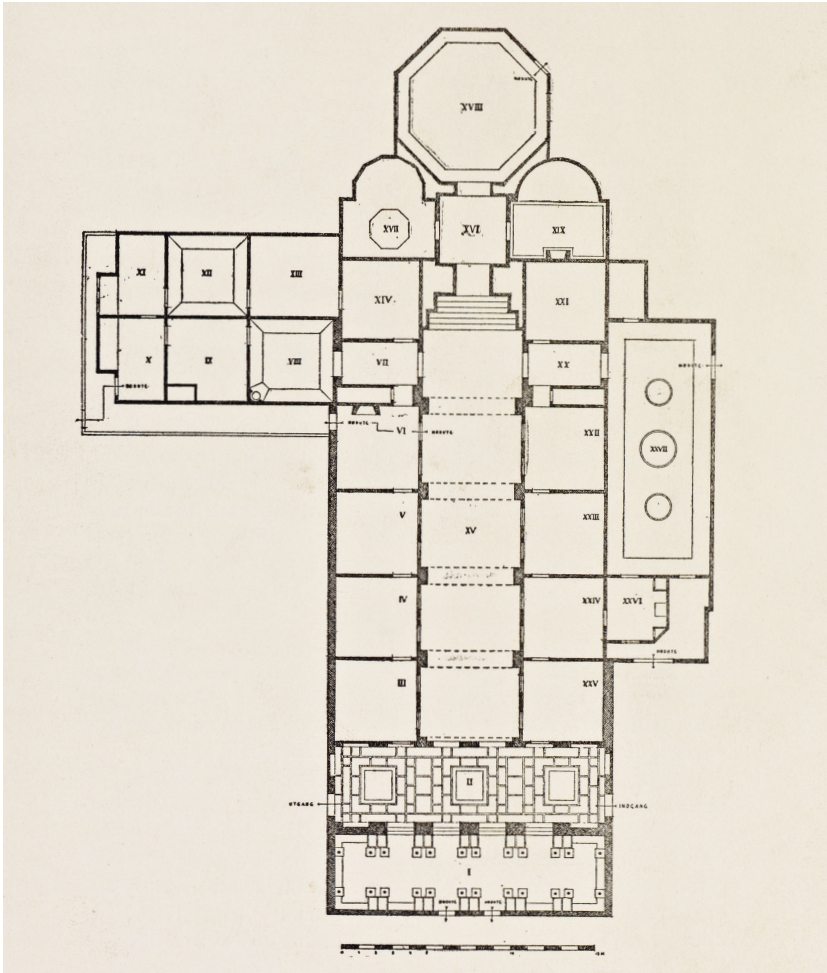


Fig. 4.25. "Plan av hovedhallen." Arkitekt: Herman Munthe-Kaas og Jens Dunker. *Form og Farve, utstilling av romkunst*, katalog, 16.

rektangulært rom der øverste delen av veggen var foret ut slik at det under var en nisje og over et bredt felt der det var malt en frise av menneskefigurer i hvit strek på sort bakgrunn. Belysningen i rommet var dus og kom fra en lam-



pe hengt fra taket midt i rommet der lyset skinte gjennom hvitt stoff drapert fra taket i en sylinder.

Designerne og håndverkerne var gitt friheten til å formgi hvert enkelt rom. Arbeidsutvalget søkte ”paa forhaand og under udførelsen ... at stemme de enkelte rum sammen til et hele, saa helhetsintryket i de respektive rum blev fast og godt,” i følge Foreningen Brukskunsts årsberetning.<sup>101</sup> Dette kan ha gjort seg særlig gjeldende i en overordnet styring av dekor og farge-



Fig. 4.26. T.v. “Kapel.” Arkitekt: Gudolf Blakstad. T.h.: “Forrum.” Gullsmed Jacob Prytz. Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1924. A. M. Storm, *Album*, Nasjonalbiblioteket.

bruk. Galleriet, fontenerommet til enden for det, dåpsrommet innenfor som markerte utstillingens midtakse, fikk mer fantasieggende dekor enn rommene som viste hjemlige interiører. Disse interiørene var i overhengende grad utført i lyse, beige farger. Slik man kan lese det av katalogen, lignet og bygget disse på tradisjonen fra lotteriutstillingene, og rommene var i katalogen ført opp med referanse til deres opprinnelige fremsyning på lotteriforeningens trekninger. Møteprotokollen dokumenterer likevel at utstillingskomiteen tok mål av seg å bygge opp enkelte rom som særlig kunne vise eksempler på særlig gode resultater av en samordning mellom de ulike håndverkerne, arkitekt og leverandører. Især krevde baderommet ekstra planlegging mellom utstillings- og arbeidskomiteen og entreprenør. Møteprotokollens dokumentasjon av at juryeringen ble foretatt av den for Form og Farve-utstillingens sammensatte utstillingskomité, og justerer en tidligere antagelse om at det var gitt at inte-

riørene var rene fremvisninger av lotteriforeningens bestillinger.<sup>102</sup> Samtidig peker komiteens innledende forsvarsskrift mot at vårens forberedelser delvis ble forhindret av streik og lockout, noe som reelt sett kan ha vanskeliggjort gjennomføringen av målene de satte seg innledningsvis. I stedet kan de heller ha sørget for at utstillingen kom til en gjennomføring ved å støtte seg mer til lotteriutstillingene enn de i utgangspunktet hadde tenkt. Dersom det var slik, gir det en interessant mulighet til å forstå de overordnede grepene og form-



Fig. 4.27. Arkitekt: Gudolf Blakstad. Foto: Ukjent, 1924. "Form og Farve," *Industriforeningens lotteriutstillinger, fotosamling*, Nasjonalmuseet.

valgene som skilte seg ut som spesielle for denne utstillingen.

### *Romsekvenser*

Utstillingens særlige grep synes å være inndelingen i romlige sekvenser; én som fulgte kronologisk etter katalognumrene og én omkring den sentrale akse, og forskjellen nettopp mellom utformingen av disse. De opprinnelige, fysiske mulighetene som rommene i bygningen ga, later til å ha vært førende for denne todelte inndelingen. Schnitlers påstand om at sommerteaterets

102 Randi Gaustad tar som utgangspunkt at interiørene i første rekke var presentasjoner av Lotteriforeningens gevinster. Gaustad, *Foreningen Brukskunst*, 71.

romligheter hadde gitt særlig gunstige forhold for å åpne publikums øyne, fremhever dette grepet som særlig viktig.

Rommene langs bygningens midtakse var dekorert i valører som vekslet fra lyst til mørkt og dannet i seg en sekvens av kontraster. I tillegg til at disse rommene var mer utsmykket enn interiørene med mer hjemlige programmer, ble de forbundet av skulpturelle elementer i interiørene som i utforming hadde visse formale likhetstrekk. I fontenen dryppet vann ned fra en sirkulær åpning i taket. Innenfor kunne man se inn i dåpsrommet og den elektrisk opplyste medaljongen til enden for rommet. Dåpsrommets åttekantede rom ble tatt opp i døpefontens form. Også plattformen i den sentralt plasserte baren i bodegaen var åttekantet. Selv om disse elementene var ulike i utforming, plassering og bruksområder, kunne de tenkes å forbindes av en besøkendes som beveget seg mellom dem.

Galleriet var utstillingens mest utpregede sentrale rom. Herman Munthe-Kaas bygget det opp med fire arkader. Disse var formet som enkle søyle-bjelkekonstruksjoner under sommerteaterets overlyssal. Glasstaket var blendet av med lerret, slik at den opprinnelige takkonstruksjonen til Morgenstjerne & Eide helt var maskert. Lys- og skyggevirkningene av overlystaket fremhevet arkenes dragers underside som dannet en rytme av mørke strimer. De skrånende søylene ble gradvis lysere ned mot gulvet. Mellom ark-konstruksjonene var det bygget vindu, som langs en gate, der man kunne se inn i rommene innenfor. Ved hver ark var det plassert urner, som var modeller tegnet av Munthe-Kaas for Kverner ovnsstøperi. Arkadenes søyler skrånet oppover mot taket, og dannet vertikalt et omvendt perspektiv som rettet seg ned mot gulvet. Rommets horisontale perspektiviske retning ble dramatisk forsterket ved at gulvet fulgte sommerteaterets nedadskrånende gulv mot scenen. Perspektivet ”likefrem kommanderte publikum framover” skrev Anders Bugge i *Byggekunst*.<sup>103</sup>

Rommet ledet ned mot den opprinnelige scenen. Denne var delvis bygget igjen av rommets endevegg. En mindre åpning ledet inn mot det mørkt dekorerte forrummet til Prytz, der fontenen (som også dannet utstillingens grafiske hovedemblem) sto sentralt plassert mot åpningen. Opp til scenen ledet en trapp, der et lyst dekke var lagt ut i bredde med dørens åpning. Dette forsterket virkningen av det perspektiviske forsvinningspunktet.

Hver ark var dekorert av Alf Rolfsen i samarbeid med Wilhelm Krogh-Fladmark. Dekorasjonene illuderte dramatiske værformasjoner, med skyer, strimer av sol på de brede dragerne og stilliserte lyn nedover søylene. Rolfsens tolkning av rommet ble gjengitt i katalogen:

103 Anders Bugge, “Utstillingen ‘Form og Farve,’” *Byggekunst* 6, no. 5 (1924): 69.



## GALLERI

## RUM XV

Maler- og dekorationsarbeidet utført og utstillet av W. Krogh-Fladmark, firma Wilhelm-Krogh.

Arkitekt: H. Munthe-Kaas.

Dekoratív kunstner: Alf Rolfsen, medarbeider G. Wang.

Støpejernsbænker utført av Ulefos Jernverk efter tegning av Børre Ulriksen, puterne utført av H. Ramfjord.

Gulvløpere. leveret S. C. Bronn (der ogsaa

har levert utstillingens øvrige løpere).

Urner, modeller til Kværner Ovnstøperi efter tegning av H. Munthe-Kaas.

«Dekorationsens motiv er et landskap i vekslende veir: Regnbuen staar paa himlen, men like efter skinner solen; til andre tider ses Karlsvognen, maanen og nordlyset. Staffagen i billedet er de besøkende paa utstillingen, som mellem de hyppige lyn gaar ind under disse himmeltegn og blir borte inde i landskapet».

A. R.  
(Alf Rolfsen)

Fig. 4.28. "Galleri/promenoir" Kunstnere: Arkitekt Herman Munthe-Kaas og malerne Wilhelm Krogh-Fladmark og Alf Rolfsen. Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1924. A. M. Storm, *Album*, Nasjonalbiblioteket.

Dekorationens motiv er et landskap i vekslende veir: Regnbuen staar paa minlen, men like efter skinner solen; til andre tider ses Karlsvognen, maanen og nordlyset. Staffagen i billedet er de besøkende paa utstillingen, som mellem de hyppige lyn gaar ind under disse himmeltegn og blir borte inde i landskapet.<sup>104</sup>

Rommet dramatiserte ikke bare den perspektiviske lengdevirkningen, som brøt med utstillingens kronologiske orden og dannet en kontrast til interiørene på hver side som var mer moderat utformede. Den kan, ved sin aksentuering av rommets dybde sies å dramatisere selve det ombyggede sommerteateret, som manifestasjon av sitt programs mediale skiftninger, som også tidligere har vært observert i utformingen av kinosaler, som paradoksalt nok søkte å forsterke og illudere opplevelsen av et dypt rom, der opplevelsen egentlig var opplevd på en flate.<sup>105</sup> Munthe-Kaas, Krogh-Fladmark og Rolfsens galleri i sommerteateret omsluttet publikum og suge dem inn i flaten med forsterkede perspektiviske virkninger.

Dette kan forklare de reaksjonene av ubehag som rommet vekket. Rolfsens poetiske følgetekst til galleriet i programmet synes nærmest som et ekko av en beskrivelse av emosjonell hengivelse til omgivelsene og gir viktige pek mot en arkitektur forstått som rom i bevegelse. Rolfsen påkaller den tyske kunsthistorikeren Wilhelm Worringers teoretisering av abstraksjon og innlevelse (*einfihlung*) beskrevet innlevelsens selv-adskillende virkning (*Selbstentäusserung*) når han tematiserer en hengivelse der publikum "blir borte inde i landskapet". Worringer fant at selvets opplevelse av en individuell eksistens ble fratatt en, idet man lot seg absorbere i et annets, ytre objekts form: "We feel, as it were, our individuality flow into fixed boundaries, as opposed to the boundless differentiation of the individual consciousness. In this self-objectification lies a self-estrangement."<sup>106</sup>

Munthe-Kaas og Rolfsens romlige arrangement fortøner seg som en villet provokasjon, som oppfordret den besøkende til å hengi seg til rommet; en opplevelse som kunne sette dem i stand til å forstå de omkringliggende interiørene med øyene vidåpne. Ved å modifisere dagslyset, absorberte og omdannet galleriet de atmosfæriske skiftningene utenfor: Vær og vind, illudert og absorbert i rommet, var del av romkunsten på Tivoli.

104 Alf Rolfsen, "Galleri," *Form og Farve, utstilling av romkunst*, katalog, 21.

105 Det er likheter mellom Munthe-Kaas promenoir i Singers kinosal og Friedrich Lipps kinosal i Capitol Cinema i Breslau. Lipps omhylltet den flate scenen i rammer, som fortsatte utover i publikumsområdet, som i et utvidet proscenium., demonstrerte Lipps kinosal en omvendt tendens i kinoarkitekturen som en aksentuering av rommet, sett i forhold til i teaterscenes forflatninger i rommet. Juliet Koss, *Modernism after Wagner*, 190.

106 Sitert etter Koss, *Modernism after Wagner*, 88.

I omtalene ble utstillingen nettopp beskrevet som kontrastfylt. Anders Bugge fremhevet dette utstillingstekniske grepet i flere henseender: Utstillingens ytre, i hagen og utenpå hovedpaviljongen ("en mer summarisk, reklamemæssig behandling"), sto i motsetning til og fremhevet "det essensielle, nemlig rummene," som var mer omhyggelig utformet.<sup>107</sup> Beskrivelsene presenterer utstillingen som en oppvisning av kontraster mellom ulike deler. Utformingen og dekoren i rommene langs hallens midtakse – vestibylen,



Fig. 4.29. "Soveværelse." Arkitekt: Ole Lind Schistad. Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1924. A. M. Storm, *Album*, Nasjonalbiblioteket.

galleriet med utstillingen av kunstindustri, sentralgalleriet (promenoiret), forrummet og dåpskapellet – ble av kritikere beskrevet som en forestilling av uro, kontraster og perspektivisk illusjon. Birger, Jacob og Thor Kiellands galleri av kunstindustri fikk "ved de slanke dobbeltsøiler (...) rummet ikke alene til at virke længre end det var, men ogsaa høiere." Dette ga rummet dets "elegante og luftige karakter" som i Bugges mening likevel ikke ble "forstyrret av kontraster mellem det sorte og det grønne som virket bestemt uten at være paagaende". Dette gjaldt ikke for takdekoren av Sverre Pettersen. Denne sto fram som "et element av uro midt i harmonien: som en voldsom bølge svinget aeroplan, drage og forskjellige fugler sig lik en aasgaardsrei igjennem

luften, flot, men noget vel frapperende”.<sup>108</sup> Også ulikhetene i dekoren og fargebruk mellom rommene langs midtaksen, som seg i mellom vekslet i valører fra lyst til mørkt, og rommene som stilte ut møbler på hver side av midtaksen, ble trukket fram som et karakteristisk grep. Bugge så utstillingens oppstilling av overraskelser og kontraster som et villet grep. Stilt overfor Finn Bryns vestibyle, som møtte den besøkende når man kom inn i hovedpaviljongen, og som han opplevde kom ”paa tvers av forventningerne,” kom Bugge fram til at



Fig. 4.30. 4.30. Møbler av mahogni. Arkitekt: Nicolai Beer. Foto: Ukjent, 1924. ”Form og Farve,” *Industriforeningens lotteriutstillinger; fotosamling*, Nasjonalmuseet.

”denne motsetning [kanskje tjente] netop til end ytterligere at sætte tænkekræfterne i bevægelse samtidig som rummets utstyr dirigerede opmærksomheten i retning av utstillingens egentlige formaal.”<sup>109</sup> Denne effekten av kontrast som satte ”tankekræftene i bevægelse” kom også fram mellom de øvrige interiørene og Ole Lind Schistads soverom, beskrevet som fantasmagorier egnet til å hensette til drøm og fantasier om underlige og fjerne himmelstrøk og ukjente steder. Bugge mente seg henstilt til en annen verden. ”Det minder litt om Paris, mere om eventyr og orient – baade ‘den nærmere’ og ‘den fjærnere’ og de andre orienter. Og det vidner om en esprit som man neppe skulle tro

108 Ibid.

109 Ibid.

var norsk.”<sup>110</sup>

For Bugge ”var det ikke først og fremst vekselspillet mellom rummenes arkitektur og dekorasjon som fanget interessen, men møblementerne.” Overraskelsene og kontrastene synes, for ham, å ha vekket interesse for objektene. Og Bugge knytter til dette en viktig observasjon: Utstillingens møblementer, med målet om å vise ”form” måtte sees som steg på veien mot en utvikling. De kunne saktens kritiseres for ikke å være tilrettelagt for en



Fig. 4.31. "Bodega." Arkitekt: Ole Lind Schistad. Foto: Olaf Martin Peder Væring, 1924. A. M. Storm, Album, Nasjonalbiblioteket.

håndverksmessig utførelse, og Bugge refererer til andre kritikeres innvendinger mot møblementene. Likevel var det riktig at arkitektene hadde ledet utformingen, ikke fordi det hadde frembragt det beste resultatet, men fordi det var et steg på veien til å uteske den ”strenghet og disiplin” som kjennetegnet den klassiske retning, mot all romantisk hyggelighet. Arkitektene var ”i kraft av sit arbeides væsen [...] de naturlige representanter for den praktisk begrunnede smak.”<sup>111</sup> Mer enn resultatene man kunne se på utstillingen, var det undersøkelsen i seg selv som legitimerte møblementenes form, i en overbevisning om at det i dem kunne ansføres den tidligst mulige utvikling ”som til enhver tid de løsninger vil ha som ikke til trivialitet gjentar det som er

110 Anders Bugge, "Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé", *Tidens Tegn*, 7. mai, 1924.

111 Anders Bugge, "Utstillingen 'Form og Farve', *Byggekunst*, 67.



gjort, men anspænder evnerne til skapende virksomhet.”<sup>112</sup> Han kunne forstå innvendinger som kom fra håndverkere om at flere av møblementene ikke var formgitt etter håndverksmessig fremgangsmåte. Deres kritikk hadde utgangspunkt i ”berettigede tekniske hensyn.” Likevel forsvarte Bugge utstillingens fremgangsmåte. Den var et steg på veien mot at håndverkere og fabrikanter selv skulle ta den ”æstetiske ledelse,” som måtte være det endelige målet. Man kan man forstå Bugge dithen at den enkle lyse dekoren i rommene, fremhevet og muliggjorde refleksjoner omkring møblementenes utforming, sett som forsøk snarere enn ferdig utformet.

Det er lett å gi kritikerne rett i at de dekorerte galleriene og rommene i utstillingens midtakse sto i et motsetningsforhold til utstillingens mål om en helhetsvirkning. Både Rolfsens malerier i promenoiret og Hellums geometriske frise i nisjen i bodegaen kunne være gode eksempler på dekormaleri. Schnitler tidligere hadde kritisert for ”med al sin ornamenterale fantasi” å true ”med at sprænge de rum, de skulde underordne sig”.<sup>113</sup> Det ikke var eksempler på dekorarbeid utført på måter som tydelig synliggjorde ”linjer, flater og deres forhold til hverandre (...) det konstruktivt nødvendige, (...) den monumentale enkelhet og sammenheng.” Underliggende i Greves kommentar ligger en antagelse om at maleriene er påført arkitekturen, rent praktisk og i overført betydning. Det er likevel ikke gitt. Ingenting tilsier at Munthe-Kaas ikke var både innforstått og deltagende i planleggingen av arkadens dekor. Ikke minst var slett ikke dekoren alene Rolfsens verk, selv om Alf Rolfsen er ført opp som dekorativ kunstner. Dersom man tar grepet på alvor, slik Anders Bugge foreslår i sin omtale, fremtrer en annen mulig grunnforståelse av utstillingens organisatoriske inndeling og formale utførelse, romlig og i dekoren. Det fremstiller utstillingen som iscenesettelse av den konvensjonelle interiørutstillingen omkring det sentrale galleriet som et retorisk grep. Interiørene kan slik tenkes å ha blitt satt i scene på en måte som var egnet å sette det borgerlige bohava i en sammenheng som fremhevet kunsten som et felt i oppløsning, der de varige verdier måtte søkes gjennom utforskninger med det borgerlige hjemmet som scene.

Enkeltobjekters formale referanser, kontraster og spill mellom objekter og rom, utstillingen og konteksten ble bundet sammen til et ensemble i kraft av den besøkendes vandring, eller vandrende blikk. Dette ensemblet kunne henstille til drøm og fantasi om andre mulige virkeligheter. Det fremstilte samtidig det borgerlige som et sted for drøm, ny forståelse, revolusjon, som motsats men også i nært forbund med samtidens oppløsningstendens, slik den også manifesterte seg i det urbane rom. Dette setter Form og Farve-

112 Ibid.

113 Schnitler, ”Arkitekturkritikk,” 50.

utstillingens mer dekorative og “outrerte” rom i perspektiv. Utstillerne satte det hjemlige (borgerlige) interiør opp mot det moderne som en oppløsningstendens. Denne oppløsningstendensen tegner en kontrast til en utstillingstradisjon der man forsøkte å uteske arkitekturens varige grunnlag i håndverksmessig eksperimentering innenfor rammene av det borgerlige hjemmet. I en artikkel trykket i Norges Haandverk observerte snekkermester Olaf Lie Rothe en slik vending mot det borgerlige interiøret i utstillingene som anledninger til å utforske kunstens og håndverkets mer ”varige og reelle verdier”.<sup>114</sup>

”Borgerlig’ er et ord som en kunstner saavel som en revolutionært maa hate, om han skal anderkjendes som ekte,” skrev snekkermesteren i en anmeldelse av Oslo Haandverks- og Industriforenings tredje Lotteriutstilling et par år etter Form og Farve-utstillingen.<sup>115</sup> Påstanden skjulte en lite tilsørt kritikk av det han kalte ”de revolusjonære møbelkunstnere” som fritt ”boltret seg” i Kunstnerforbundet, Brukskunst og Oslo Haandverks- og Industriforening. Men lengselen bort fra ”det borgerlige hjem,” stakk ikke dypt, skal man tro snekkermesteren. Når ”de økonomiske resurser krigstiden skapte ebber ut, blir ogsaa kunstneren mer og mer borgerlig,” påstår han, og hintet kanskje mot samme overklasse-villabyggeri som Harald Aars lot seg provosere av. ”Som kunstneren og den revolutionære let finder hverandre i sin stræben efter ubunden frihet, forenes det borgerlige og haandverksmæssige i sin stræben for at skape noget varig. De siste indenfor det lovmæssig tillatte, det bundne.” Roths utlegning var kommonsensisk. Edvard Heiberg så håndverket som det søkende, det nye, i motsetning til det maskinproduserte. En søken etter de varige verdier som Edvard Heiberg mot slutten av 1920-tallet fant i *typen* som et mulig lovmessig grunnlag for arkitekturen, som han ikke så for seg kunne finnes i en teknologi- og maskinromantik. ”Til det haandverksmæssige naar det gjælder møbler hører i første række hensynet til materialet, især til det konstruktive som er avhængig av dette.”<sup>116</sup>

Form og Farve setter slike tidstypiske betraktninger i et perspektiv som peker ut en tendens til å fremme eksperiment fremfor utførelse. ”Den ensidig dekorative arkitekt gir snekkeren mange haarde nøtter at knække, ofte ubevisst, idet det konstruktive ikke har været i arkitektens tanker,” slik Rothe formulerte det. De konstruktive løsningene var ofte overlatt snekkeren. Rothe etterlyste en større materialkunnskap, især om treverket, som i sin natur innehar helt spesielle kvaliteter. Utførelsen i tre har sine begrensninger, minnet han om, og gjentok en sentral tankefigur i norsk arkitekturtenkning

114 Olaf Lie Rothe, “Møblerne i Oslo Handverks- og Industriforenings 3de trekning,” *Norges Haandverk* (1926): 180.

115 Ibid.

116 Heiberg sitert etter Mari Lending, *Omkring 1900*, 224.

om materialets stedbundenhet: Treverket er ”diktet av kravet til bestandighet, og spiller, for møblers vedkommende, bruk, boligforhold og klima en stor rolle”.<sup>117</sup> Det er især Gudolf Blakstads tegnede møbler for et røkeværelse som får gjennomgå, og for å være mer løse i komposisjonen, til forskjell fra arkitektens tidligere ”tiltalende fast[e] præg”. Rothe foreslår at ”en brukskunstpaavirkning” har gjort seg gjeldende: Det konstruktive har helt måttet underordne seg det dekorative.

Roths beklagelser peker på en tendens i denne lotteriutstillingen å favorisere eksperiment som også møblene vist på Form og Farve ble beskyldt for. Det er absolutt grunn til å tro, slik Schnitler og arrangørene mer enn antyder, at utstillingen, med alle sine antagelig ufullendte utprøvinger, først og fremst uttrykte en vilje til eksperiment i seg selv. Den ubekymrede omgangen med prototypers uferdighet viser en vilje til eksperimentering, som også uttrykker et eksperimentelt kaos. I åpningsomtalen ettergår Bugge arkitektene i deres videre søken etter de klassiske prinsipper, omsatt i en ny tid. Blakstads møbler hadde «adskillige laan fra klassicismens møbelkunst», men viste til tross for dette «en moderne oppfatning.» Nettopp utprøvingen fremheves her – Blakstads moderne oppfatning springer Bugge i øynene «ikke minst paa grund av en eiendommelig lyst til artistisk lek som typisk nok ofte melder sig som en slags stimulans for strenge og nøgterne stilretninger.» Utformingen sto i et spenn, og slett ikke i Bugges øyne med heldig utfall, mellom forsøket på å «tøye minimumsgrensen» og «svungne linjer» diktet av æstetisk formertrang. Imot denne formertrangen, på bekostning av «hensynet til det praktiske behov» fremhevet Anders Bugge Munthe-Kaas musikkværelse som den eneste virkelig teoretisk begrunnet og «programbevist modernisme» i et «samtidig bekvemme og æstetisk forsvarlige møbler».<sup>118</sup> Gjenkjennelig fra Lorentz Dietrichsons foredrag fra industrimøtet i 1883, fant Bugge det estetisk forsvarlige begrunnet i formens uttrykk for bruken. «Med tilmakesraanende sæte, læner og ryg, med forben som synets bøiet under vægten mens bakbenene stemte imot, fik man næsten indtryk av at stolene var i permanent funktion, at de ikke bare inbød til at sitte, men sat selv.»

Mari Lending kaller Form og Farve-utstillingen «et sant eksperiment i modernistisk romkunst», og knytter utstillingens resepsjon til den norske debatten om klassisisme og modernisme i samtidsarkitekturen som var eksplosiv da utstillingen åpnet: «Her fikk form-begrepet mediere direkte fra forestillinger om klassisistisk beherskelse til en temperert modernisme.»<sup>119</sup>

117 Rothe, “Møblerne i Oslo Handverks- og Industriforenings 3de trekning,” 181.

118 Anders Bugge, “Utstillingen ‘Form og Farve’, *Byggekunst*, 75.

119 Mari Lending, «Temperert modernitet, *Byggekunst 1919–1939*», *Byggekunst/Arkitektur N*, no. 6. (2019): 23.

Denne stildebatten fikk noen særegne uttrykk i Norge, med modernismens streben etter en tidløshet som ønsket å redefinere et klassisk idiom, og som nettopp hos Blakstad på 1920-tallet formuleres som oppfordring til å studere antikken for å avdekke grunnleggende lover. Det klassiske fungerte for Blakstad som for Schnitler, ”som et prinsipp som kan abstraheres fra formen og gis en ny retning”.<sup>120</sup> Med referanse til en møbelutstilling i lotteriforeningen fra 1922, forklarer Lending vendingen hos de unge eksperimentelle arkitektene til det borgerlige som en motsats til det bondske, nasjonale og romantiske: ”Når [Blakstad og Munthe-Kaas] omkring 1920 vender seg fra den bondske og mot den urbane, borgerlige tradisjonen, representerer det et forsøk på å forlate det partikulært nasjonale til fordel for en relansering av overhistoriske verdier – som en sammentenkning av det tidløse og det kontemporære.”<sup>121</sup> Det er blant annet konteksten for at klassisisten Schnitler så ubesværet fremmet en norsk modernisme som også kunne favne en fremtidig klassisisme preget av norsk stil, og at han kunne lansere forestillingen om en kontemporær helhetsvirkning.<sup>122</sup> Form- og Farveutstillingen i 1924 gjorde det borgerlige hjemmet til en scene for eksperimenter mot en mer allmenn forståelse for kunstens varige grunnlag. Snarere enn å presentere løsninger, viste utstillingen en vilje til å utforske en grammatikk som igjen kunne gjøre en prinsipiell betenkning over arkitekturen mulig. Dette lest innenfor en romlig ordnet forståelse, slik det kommer fram i Bugges fortolkning. Overordnet utstillingens diversitet, overraskende og kontrasterende dekor, trekker Bugge noen større linjer, bestemt av rommenes sammenhenger, slik de fortonet seg som dybdevirkning og behandlinger av overflater, lysvirkninger og dekor. I kontrast til et mer «summarisk, reklamemessig behandling av det ydre apparat», viste utstillingen «en omhyggelig utforming av det essensielle, nemlig rommene». Han arbeider videre denne fortolkningen av det ytre og indre, til sekvensene på innsiden av sommerteateret – rommene langs midtaksen og de møblerte værelsene langs sidene. Langs midtaksen var det «vekselsspillet mellom rommenes arkitektur og dekorasjon som fanget interessen.» Langs sidene var det heller møblementene.<sup>123</sup> «De er og blir jo det konstituerende i boligens utstyr.»

120 Lending, *Omkring 1900*, 226.

121 Ibid, 227.

122 Lending, “Temperert modernitet”, 23.

123 Anders Bugge, “Utstillingen ‘Form og Farve’, *Byggekunst*, 75.

## Helhetsvirkningen

Utstillingen av romlige sekvenser, som hver seg sto mot hverandre ble tydeliggjort av utstillingsgrafikken som bandt disse ulike delene sammen til helheter. Forbindelsene forgikk også på et urbant nivå. Kun arkadebygningen ut mot Stortingsgaten var angitt i situasjonsplanen trykket i katalogen. Ytterkanten av bygningens fasadeliv ut mot gaten var tegnet med en enkel linje og bygningen markert som ”inngangsbygning”. Den krysshvelvede himlingen i arkaden med overbygget over fortauet langs Stortingsgaten var tegnet inn med stjerneformede figurer, og viste forbindelsen fra Tivolihagen og ut i byen. Utstillingsområdet i Tivolihagen var angitt innenfor en rektangulær ramme. De tre utstillingspaviljongene var tegnet inn som skraverter figurer uten å skille grafisk mellom hvilke som var eksisterende, nye (sommerhuset) eller tilbygg. Mellom utstillingspaviljongene og inngangen var inngjerdingen av området angitt med en linje i sikk-sakk-mønster tilsvarende panelenes oppstilling langs ruten. En trekke tegnet inn mellom hovedpaviljongen og sommerhuset var de eneste grafiske elementene som viste at utstillingens lokasjon i Tivolihagen. Alle bygninger og omriss av gangveier var angitt på ensartet måte, mens bygninger som ikke var i bruk eller i berøring med utstillingsområdet var visket ut. Den grafiske fremstillingen av situasjonen understøttet det overgripende målet om å binde de ulike elementene utstillingen besto av til en helhet.

Også i planunderlaget Dunker tegnet for utstillingen ble byen omkring fremstilt etter dette prinsippet. Et udatert, men antagelig første utkast til en plan for utstillingen viser hovedpaviljongens opprinnelig åpne hall delt inn i serier av rom (se side 278–9). Her er bygget som omsluttet utstillingen tydelig angitt. I neste versjon, som ligner på og kan ha vært forelegg for planen over utstillingen i hovedpaviljongen gjengitt i katalogen, er bygningen omkring rommene ikke markert. Motivene i katalogenes dekorative grafikk og plakaten refererte til skulpturelle elementer fra utstillingen. Utstillingens grafiske ikon tegnet av gullsmed Jacob Prytz som figureerte på plakaten, var en figur etter form av fontenen i fontenerommet designet av Prytz selv. Slik opprettet utstillingens grafikk sammenhengene mellom dekorative elementer og deres romlige sammenhenger på en noe abstrahert, men direkte gjenkjennelig måte.

Begge katalogene var bundet inn med et tittelark dekorert med silketrykk tegnet av utstillingskomiteens leder Wilhelm Krogh Fladmark. Silketrykket var gjort i tre toner, svart, sølv og rødt for den tekniske malingsutstillingen, og blått i katalogen for hovedpaviljongen. Grafikken tegnet border av stilistisk utformede kolonnader som løp diagonalt over arket. Bordene indikerte en struktur av aksionometrisk tegnede arker som forløp ut over

arkets kant fra venstre ned mot høyre. En svart linje, brukket i ujevne steg, trappet seg diagonalt mellom arkene i motsatt retning og bandt dem sammen til arkader. Motivet minnet om den sentrale promenaden i utstillingens midte, men også arkaden som dannet utstillingens entré gjennom arkadebygningen i Stortingsgaten 20, men her stilisert og multiplisert til et mønster som strakk seg ut til en flate. Den sorte linjen kunne forestille fotefaret til en besøkende til utstillingen som vandret mellom rommene, og som – ubundet av formatet



Fig. 4.32. Tittelside. Silketrykk. Kunstner: Wilhelm Krogh-Fladmark, 1924. *Form og Farve*, utstilling av romkunst, katalog.

– sto i forbindelse med byen utenfor. Alle disse grafiske fremstillingene av utstillingen indikerte måtene en besøkende kunne tenkes å selv trekke forbindelser og se sammenhenger mellom de enkeltstående objektene og rommene de sto i. Fremfor et enhetlig, formalt uttrykk, var det åpnet for diversitet som en besøkende gjennom sin vandring kunne se som en variert helhet, som kom aller sterkest til uttrykk i kontrastene mellom de enkelte interiørene og mel-

lom utstillingen som helhet og byrommet som omhyllet den. Dette urbane og det hjemlige interiøret uttrykker sentrale modernitetserfaringer. Charles Rice beskriver det hjemlige interiøret som et rom som på samme tid er et tilfluktssted fra byen og avhengig av den.<sup>124</sup> Ved å følge fiktive personer hos forfattere som Joseph de Maistre, Charles Baudelaire, Walter Benjamin og Søren Kierkegaard beskriver han hvordan forholdet mellom det urbane miljøet og dets innbyggere, og vekselvirkningen mellom det hjemlige og det offentlige, fører til en nyfortolkning av byrommet, og skaper en ny borger i sitt bilde.

Form og Farve dannet en sekvens av eksperimentelle scener som animerte tidens skiftninger og oppløsningstendenser. En scene der arkitekturen var markører for det temporære og drømmeaktige tablåer, og som skulle vekke en forventning om kunstens muligheter til å danne syntese mellom kunstens varige grunnlag og samtidens fordringer. I katalogen skrev Schnitler at utstillingen var en samling av ”divergerende kræfter” som ”ga haap om muligens engang ogsaa at kunne bane vei for helstøpthed og harmoni i utstyret av de tusen hjem”. En lignende forståelse er vakkert uttrykt i Bugges anmeldelse i Tidens Tegn. Han skildrer hvordan blikket følger rekken av interiører, noe som får ham til å drømme om at en felles kunstoppfatning skal føre frem til en sann stil:

Man [griper] sig i denne drøm, naar man lar øiet følge perspektivet gennem rækkerne av interiører. De er jo komponert over en fælles grunopfatning, samtidig som hvert enkelt av dem er individualisert av de forskjellige arkitekter i forening med haandverkere og dekorative kunstnere.<sup>125</sup>

Sett ut fra Malermesternes utgangspunkt og formål med utstillingen, var Form og Farves romkunst forstått og uttrykt som en romlig og grafisk strategi som behandlet diversitet som en helhet gjennom samling av motsetninger. De varierte kulissene av hjemmeinteriører og søyleganger, de kontrasterende fargene og dekorasjonene, de felles og de individuelle formuttrykkene søkte å danne en syntese mellom det intime og det offentlige, det paradoksale og det enhetlige. Gjennomgående, fra måtene rommene opptrådte innbyrdes, hver seg og sammen, i utstillingens grafikk, i tegningsgrunnlaget og måten den sto i sine omgivelser, opptrådte som en fremvisning av kontraster og motsetninger, som en sammenhengende helhet som grenset mot de ytre omgivelsene. Dette var muligens en måte å svare til det Schnitler formulerte som utstillin-

124 Charles Rice, “‘So the Flâneur Goes for a Walk in His Room’: Interior, Arcade, Cinema, Metropolis,” i *Intimate Metropolis*, red. Vittoria Di Palma, Diana Periton, og Marina Lathouri (Oxon: Routledge, 2009).

125 Bugge, ”Utstillingen ”Form og Farve. En sukses for samarbeide og idé”.

gens mål; å vekke publikums bevisste og kritiske evne til selv å søke å forstå kunstformenens bakenforliggende, prinsipielle estetiske grunnlag. Produksjonen av utstillingen var en like stor del av presentasjonen som det formgitte. På Schnitlers oppfordring, og i en hensettelse til bevegelsen gjennom rommet, orkestrerte den en hensetting til en større sammenheng, på bekostning av en dyrkelse av den individuelle kunstner, til fordel for en fellestenkning. Utstillingen la for dagen troen på arkitekturens virkning som omgivelser opplevd av et publikum som åpnet sitt reseptive apparat gjennom bevegelse i rom. Utstillingens virkning skulle formidle en høyere kunstnerisk bevissthet, ikke gi publikum praktiske innføringer i hjemmeinnredning. Målet var et mer opplyst offentlig ordskifte.

Denne brede kultur-virkende ambisjonen resonerer med Münchenutstillingen i 1901, et forsøk på å forene liv og kunst i en enhet og i følge Juliet Koss et forsøk på å vise kunstens helhetsvirkning. Dette skulle ikke skje ved å informere publikum om nye, praktiske innredningsmåter, men ved å åpne øynene deres for kunstens strukturerende prinsipper, og folde individet inn i en større totalitet. Koss argumenterer mot en tolkning av enhetsverket som innebærer at særtrekkene ved de ulike kunstartene blir visket ut, og hevder at ideen tvert om hadde som siktemål å bevare kunstartenes særtrekk og styrke dem gjennom samarbeid på tvers av disiplinene. Det å samle heterogene uttrykk til helhet var sentralt også i den ”helhetsvirkningen” som ble tilstrebet i romkunstutstillingen på Tivoli i Kristiania i 1924.

Måter å tilrettelegge for heterogenitet innenfor en helhet er typisk. NALs ”permanente samling” av arkitektarbeider av norske arkitekter var etablert på Georg Eliassens initiativ i 1925 for å ha et relativt standardisert, tilgjengelig og stadig oppdatert arkitekturmateriale å sende til internasjonale utstillinger.<sup>126</sup> De samme aktørene var engasjert i Form og Farve-utstillingen. Den Permanente Samlingen var etablert med det pragmatiske og praktiske formålet å kunne forberede bidrag til utstillinger på kort varsel; kriteriet for innlemmelse var at arbeidene skulle holde ”høyeste kvalitet.”<sup>127</sup> Derfor var de overordnede rammebetingelsene, formale prinsipper for opphenging og montering for å kunne ordne en heterogen samling arbeider og formater, i første omgang tegninger og fotografier, i vekslende utstillingsrom og publikasjoner.<sup>128</sup> I Form og Farve-utstillingen var håndteringen av forskjell innenfor en helhet gjennomført som en romlig strategi, spilt opp gjennom den besøkendes vandring gjennom rommet.

126 Mari Lending, “Permanent og kontemporært. Tidlige variasjoner av en norsk arkitektursamling,” *Nordisk Museologi* 16, no. 1–2 (2008): 116–38.

127 Samlingen var styrt av stilistiske snarere enn ideologiske kriterier, påpeker Mari Lending.

128 Fra 1930-årene inneholdt samlingen også modeller.



Begrepet Romkunst er i norsk sammenheng mest kjent i forbindelse med Arne Korsmo. Interessen i å kommunisere arkitekturens grunnleggende ordensprinsipper for linjer, masse og rom med mål om å åpne publikums øyne for kunsten, resonerer i Korsmos undervisningsprogrammer, arkitektur og utstillinger i 1950-årene, under samme programmatisk formulering som utstillingen i 1924; å utforske romkunst. Korsmo skal ha besøkt Form og Farveutstillingen på Tivoli i 1924 som arkitektstudent.<sup>129</sup> Med studentene på SHKS og maleren, vennen og den nære samarbeidspartneren Gunnar S. Gundersen utviklet han romkunstprogrammet der de sammen undersøkte romlige og sosiale prinsipper for hjemmet, kalt "Hjemmets Mekano-metoden."<sup>130</sup> Korsmos ideer bygget på Corbusiers systemhus fra 1916, men var snarere enn løsningsforslag for utforming av hjemmene, et forslag til analyse- og arbeidsverktøy med mål om å ha en psykologisk effekt på brukerne og bringe dem ut av et passivt forhold til sine omgivelser. Disse tankene var virksomme i Korsmos da han kuraterte OAFs 50-års jubileumsutstilling på Frogner Hovedgård sommeren 1956, samtidig som han forberedte konferansebidraget til Dubrovnik.<sup>131</sup> Med hovedstadens boligproduksjon etter krigen, og mellomkrigstidens boligmangel som kritisk bakgrunn, etterlyste Korsmo, på osloarkitektenes anmodning og vegne, en mer estetisk drevet og bevisst boligarkitektur. Han søkte å finne måter å presentere for publikum det han så som arkitekturens strukturelle prinsipper. Utstillingen hadde det pedagogiske mål å øke publikums evne til selv å bygge opp sine hjem.<sup>132</sup>

Også i liten skala, i boligen, ble denne tenkningen utprøvd, som når Gunnar S. beskrev arbeidet med å utforme et veggmaleri i Korsmo og smykkekonster Grete Prytz' hjem i Planetveien 12. Her la han for dagen en arkitekturbetraktning som ser det byggede som flyktig og foranderlig, alt ettersom fra hvor man sto i rommet. Gundersen la vekt på hvordan maleriet kunne «sees nedenfra, og i arbeidsrommet oppe sees den gjennom en

129 Elisabeth Tostrup, *Planetveien 12* (Oslo: Pax forlag, 2012).

130 "Metoden" ble presentert i *Byggekunst* i 1952 og var grunnlag for Korsmos, Gundersens og eleven Geir Grungs presentasjon på CIAM 10-konferansen i Dubrovnik i 1956. Her etterlyste de en vitenskapelig fremgangsmåte for utviklingen av hjem, i villaer og leilighetskomplekser som ikke så hjemmene som "institute of functions," men som dypere undersøkelse av sammenhengene mellom "form, farge og design." Arne Korsmo "Hjemmets mekano," *Byggekunst*, no. 6-7 (1952): 110-13. Se også Tom Avermaete, "Designing for an anonymous collective: The architectural culture of the 1960s," *Nordic Journal of Architecture* 1 (2012): 50-7.

131 Mathilde Simonsen Dahl, "Den Menneskelige Faktor: OAFs Jubileumsutstilling 1956," *Arkitektur* N 95, no 5 (2013).

132 Med dette markerte Korsmo en klar avstand og endring fra en OAFs første jubileumsutstilling i 1931 med hovedmotto "Bruk arkitekt!" Ibid.; Mathilde S. Dahl, *Barnet, Byen og Kunstneren: OAFs Jubileumsutstilling 1956*. (Diplomoppgave, Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2012).

glassvegg». <sup>133</sup> Heller ikke byggets vegger ga begrensning for det integrerte maleriets mulige sammenhenger. ”Hele naturutsynet” hadde man, om man ønsket det, ”gjennom skogen med store furuer og grantrær og med gløtt helt ut til fjorden”. <sup>134</sup> Alle disse sjiktene ga et utall atmosfæriske muligheter. ”Ved bestemte belysninger vil man kunne oppleve en speiling og undertiden dobbelt sådan av maleriveggen ut mot trærne, noe som på fantastisk vis forsterker rommets dynamiske relativitet.” <sup>135</sup> Malerens beskrivelse av arkitektur opplevd som ubrutt og prosessuell, ligner det Adrian Forty identifiserer som 1920-tallets arkitektoniske romerfaring, der rom ble forstått som kontinuum og som en forlengelse av kroppen. <sup>136</sup> En arkitektur som artikulere seg som ubrutte fortsettelser mellom innside og utside, og som maleren Gunnar S. Gundersen kjente fra mellomkrigstidens avantgarde, som i arbeider av El Lissitzky og László Moholy-Nagy på Bauhaus og den nederlandske gruppen De Stijl. Om De Stijl’ utstillingspaviljong La cité de l’Espace ved *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris 1925, skrev den østeriske arkitekten Frederick Kiesler: ”A system of tension in free space; A change of space into urbanism; No foundation, no walls; Detachment from the earth, suppression of the static axis; In creating new possibilities for living, it creates a new society.” <sup>137</sup>

Som visjon og utstillingsarkitektur løper det en linje fra en slik by-visjon til Korsmo og Gunnar S. Gundersens utstillinger og undervisningsprogrammer på 1950-tallet. Som del av Progressive Arkitekter Gruppe Oslo Norge (PAGON), eksperimenterte de med en arkitektur som skulle overskride profesjonsutøvelsen og danne en estetisk forståelsesform hos publikum som bunnet i en helhetstanke om kunstens sosiale og estetiske sammenhenger. Arkitekturen som en kunstfaglig overbygging med sosiale implikasjoner ble et kritisk og pedagogisk anliggende. Slike ideer kom til uttrykk i deres arbeid med Oslo Arkitektforenings 50-års jubileumsutstilling på Frogner hovedgård i 1956, så vel som i CIAM 10-konferansen i Dubrovnik samme år. Plansjene ”CIAM Oslo Grid” studerte arkitektur som romlig virksomhet og innebar, som på Osloutstillingen på Frogner, en dyp kritikk av den pasifiserende virkningen velferdsstatens arkitekturproduksjon hadde på befolkningen. De etterspurte en arkitektur som ga muligheter for en

133 Gunnar S. Gundersen, «En oppgave i samarbeidets tegn», *A5-menighetsblad for unge arkitekter*, 9 nr. 1–2 (1956): 56–57.

134 Ibid.

135 I følge Elisabeth Tostrup interesserte Gunnar S. Gundersen seg især for Piet Mondrians analytiske form- og romestetikk, ”som betonte et bevegelig billedrom der formen og fargene kunne skifte plass i rommet”. Elisabeth Tostrup, *Planetveien 12*, 79.

136 Adrian Forty, *Words and Buildings*, 266.

137 Sitert i Reyner Banham, “The new brutalism”, *Architectural Review* 118 (desember, 1955): 354–59.

større involvering av mennesket i omgivelsene.<sup>138</sup> De norske bidragsyterne til Dubrovnik-konferansen formulerte en arkitektur som var grunnleggende foranderlig, både som bygget struktur og opplevd rom. Grunnleggende for denne eksperiment-arkitekturen var, og dette var Oslo-arkitektenes poeng, en alminneliggjøring av en estetisk forståelse av måter rom dannes, og omdannes. Fra sin hjemby kjente de dette fra mellomkrigstidens tekster og utstillinger:

Korsmos kuratoriske konsepter, i utkast og gjennomføring av utstillingen viser noen klare likhetstrekk med romkunstutstillingen i 1924. Utstillingen gjenopptok ideen om en lengre promenade – reklamegate – langs veien inn mot utstillingsområdet, i følge noen tidlige skisser til elementer som ikke ble realisert. I mindre sirkulære paviljonger i gårdens forhage som publikum skulle gå gjennom mens de kunne studere objekter og plansjer. Når disse ytre elementene ikke ble realisert, bygget Korsmo i stedet opp en utstilling i Viksjøs hall og gårdens inngangsparti.<sup>139</sup> I Korsmos førsteutkast var utstillingen av objekter og plansjer tegnet som en romlig struktur bygget inn inne i hallen. Plansjer og skillevegger styrte publikum gjennom en bestemt rute fra inngangen gjennom rommet til utgangen. Denne planen ble forkastet. I stedet lot Korsmo bygge en struktur midt i rommet forbundet til hallens konstruksjon og etter modul hentet fra hallens proporsjoner. I stedet for den lange ytre promenaden ”reklamegaten,” ble utstillingen innledet av en 60 meter lang bjelke satt opp langs fortauet utenfor området, kalt ”fargebjelken”. På denne var en rekke studier av fargens optiske virkninger egnet til å skape illusjoner av rom og form gjennom kontraster og komposisjoner av figurer, kulører og valører. Studiene var laget av Gunnar S., og arbeidet var sponset av malerfirmaet Alf R. Bjercke.

Mens utstillingen var bygget rundt samme interesse for å formidle arkitekturens estetiske grunnlag, som Form og Farveutstillingen i 1924 viser denne mulig virkningshistorien etter utstillingen på Tivoli, en videreformulering av måten denne interessen ble omsatt i en utstilling, men videre utprøvd mot en romlig behandling som tok romlige strukturelle forhold i arkitekturen

138 Prosjektet var bygget opp som en grid som dannet en infrastruktur for bygningselementer ”subject to constant alterations and thus will accommodate a variety of programs,” i følge Tom Avermaete. Slik De Stijls 1925-paviljong var presentert som et stykke byrom, var også Candilis-Josic-Woods 1956-forslag i Dubrovnic grunnleggende urbant: Et prosjekt bygget opp som et ortogonalt grid som dannet en infrastruktur for nettverk av veier, plasser, utvendige patioer, terrasser og ramper, som – som i likhet med PAGONs prosjekt – ga en uendelig mulighet for romlige og programmatisk kombinasjoner. Tom Avermaete, “Designing for the Anonymous Collective: The Architectural Culture of the 1960s,” 50–57.

139 Her inne stilte han ut objekter designet av ham selv og andre samarbeidspartnere, modeller, blant annet av hans innsendte bidrag til Tostrupgården, og plansjer over byplaner og etter hans fars botaniske mikro-studier, fra ”planter til byplaner”.

den var bygget inn i som utgangspunkt. Utstillingen var bygget opp som en sekvens av rom, slik også Korsmos første idé var tenkt, var hans realiserte utstillingsarkitektur en analytisk eksponering av strukturelle sammenhenger mellom deler og den omsluttende konstruksjonen. Sammenstillingen av de to utstillingene, kan likevel synliggjøre noen linjer i sammenhengen mellom interessen for ”romkunst,” arkitekturen som kunstfaglig overbygging og kunstens sosiale implikasjoner som et kritisk og pedagogisk anliggende.

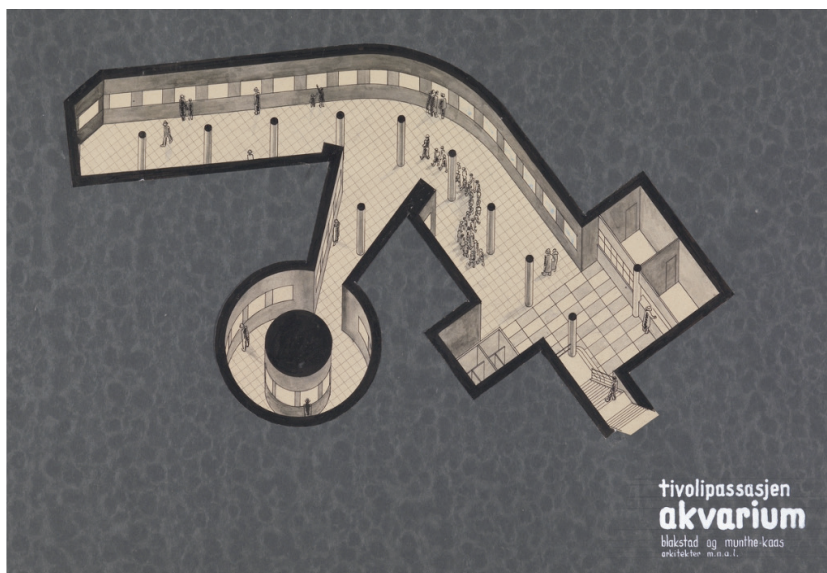


Fig. 4.33. “Akvarium i Tivolipassasjen. Aksonometri.” Penn, lavering, blyant og papir limt på papir. Kunstner: Arkitekt Herman Munthe-Kaas og Gudolf Blakstad, 1936. Stiftelsen Arkitektur-museets samling, Nasjonalmuseet.

Arkitektur skulle rekke ut over profesjonsutøvelsen, men gjennom utstilling som medium danne en prinsipiell, gjennomgripende estetisk forståelsesform hos publikum som bunnet i en større helhetstanke omkring kunstens sosiale og estetiske sammenhenger.

Disse eksperimentene er kanskje sporbare i undergrunnspassasjen som ble regulert inn i planene for den nye bebyggelsen på Klingenberg. Blakstad og Munthe-Kaas deltok i konkurransen med forslaget ”Akvarium.” Passasjen er presentert som et rom, boret ned i grunnen. Den bukte seg som en sving mellom de to endene. Midt i svingen er en passasje gravd ut. Den smalner inn mot munningen til en sirkelrund korridor. En barneflokk toger gjennom rommet. Langs veggene er en serie bilder, som folk har stanset opp ved, og studerer. Det er en romlig vandring, senket ned i bakken som gir sikt til en ny aktualitet på utstilling.

Da sommerteateret ble tatt ned om lag femten år etter at det ble utvidet med den nye glassoverbygningen, tegnet Blakstad og Munthe-Kaas kinoen ”Klingenberg” (1937), gravd ned under bakkenivå på omtrent samme sted, avsondret fra lydene av den omkringliggende byen.<sup>140</sup> Over bakkeplan ble Rådhusreguleringen gjennomført med romlige sammenhenger mellom promenadegaten og sjøen som sentralt anliggende. Cirkusbygningen falt både for flammene og for forbindelsen mellom Studenterlunden til havnen i Vika: ”Utsiktsgaten” (nå Olav Vs gate) gjennom boret Cirkus på reguleringsplanene og ble gjennomført som del av saneringen i 1930-årene.

## K O N K L U S J O N

Form og Farve-utstillingen introduserte byens gater, hager og teatre som scene for å nå fem til publikum og fremme en mer estetisk bevisst kultur. Sett i sin sammenheng, trakk denne formen også den omsluttende byen inn i utstillingen. Hvert enkelt interiør var ulikt programmert. Sett som en serie, fremsto de som en helhet. Individuelle skulpturelle objekters formale likheter og referanser var bundet sammen gjennom en vandring gjennom rommet eller i publikums hukommelse. Byen omkring var del av sekvensen. Med promenoiret som utstillingens senter og i kraft av de urbane omgivelsene i transformasjon, uttrykket utstillingen en sentral modernitetserfaring: En ustabil virkelighet på randen av oppløsning mens den søkte å vekke publikums immanente forståelse for kunstens varige grunnlag.

Arkivmaterialet jeg har avdekket viser at romkunstutstillingen i større grad enn antatt kom i stand på Malermesternes initiativ. Sommerteateret var pekt ut til romkunstutstillingen av malermesterne for sin lave pris, sine sceniske muligheter og sin popularitet. Stedet dannet et fortettet eksempel på at scenemedienes endringer, forlystelse og protest mot sosiale og politiske normer spilte seg ut parallelt og var uløselig forbundet med arkitekturen. I tråd med endringsforholdene som påvirket utstillingens umiddelbare urbane omland tematiserte og demonstrerte utstillingen motsetningene som preget Tivoliarkitekturen; en arkitektur som sto i brytning mellom flate og romlig dybde. I de mangeartede og overraskende uferdige interiørene på romkunstutstillingen Form og Farve på Tivoli ble et forsøk gjort på å åpne publikums øyne for en arkitektur forstått som romlig virksomhet.

I Form og Farve var samlingen av et mangslungent materiale søkt nådd gjennom romlige sekvenser som, med sjokkerende virkemidler, diver-

140 Om Klingenberg kino, se Tove Solbakken, ”Om funksjonalismens kinematografer,” *Byminner* 58, no. 4 (2012): 48–63. Om byggesaken, se ”Tivoli,” *T2, Stortingsgata 20*, Magistratens Eiendomsarkiv, Oslo Byarkiv.

gerte i utførelsene og behandling av flaten. En sensitivitet for stoffet skulle oppnås ved motsetninger. Dette var på denne måten en ganske annerledes fremgangsmåte enn eksempelvis Lily Reichs utforskning av ”The essential role of materials in shaping space” organisert fra to til tre dimensjoner i rommet.<sup>141</sup> Form og Farve er et sjeldent norsk eksempel på at en utstilling – på Malermesternes initiativ – motivert av en interesse for dekorativ behandling av overflaten, førte til et så sterkt romlig eksperiment, utover det enkelte verk. Med Schnitler sterke begrep om helhetsvirkningen, la utstillingen la for dagen en grunnleggende organisk helhetsforestilling; en forståelse av helhet som et strukturelt overordnet prinsipp som samler enkeltstående deler. Det overordnede ble publikums bevegelse og indre blikk; rommene var ordnet som sekvens og var betinget av å sees i sammenheng med rekken av andre. Skriptet iscenesatte kontrastfylte møter mellom de arkitektoniske elementene og dekorasjonen, og vekket spørsmål om forholdet mellom struktur og overflate. Utstillingens plassering virker retorisk. På det gamle Klingenberg var publikum hensatt til en vandring gjennom steder de visste var i radikal endring, og som sto foran totalsaneringen i en kolossal byforvandling. Det var et sted publikum kjente som et sted som tok samtiden på pulsen. Utstillingens effekt både i byen og fra innsiden tematiserte det hjemlige og det offentlige rommet som interiører der drøm, tradisjon og tekniske nyvinninger var sammenvevet.

141 Wallis Miller, “Popularity Contests: Exhibitions in Berlin before World War I,” i *Place and Displacement, Exhibiting Architecture*, red. Arrhenius, Lending, Miller og McGowan (Zürich:Lars Müller Publishers, 2014).



Fig. c.1. Skansen på Rådhusplassen. Foto: Ukjent, ca. 1928-30. Oslo Museum.

## Coda. Byen som scene

”Å bygge” åpner Lars Backers sin kjente tekst i *Byggekunst* om Skansen restaurant. Hovedstadens kanskje mest berømte provisorium har til nå har unnsloppet dette studiet, men danner en passende begynnelse på dets avrundning.<sup>1</sup> Skansen var plassert overfor Bislettbekkens anløp i havnen, og for enden av denne avhandlings tidshorison. Restauranten åpnet i 1927 med konsesjon for å drive i 30 år med forbehold fra kommunen om å kunne rives «når som helst», og ble endelig revet i 1970.<sup>2</sup> På samme måte som *Teknisk Ugeblad* anerkjente løsninger med strekkstag i jern for å danne lysinnslipp mellom tak og vegg i et uisolert provisorium på Tullinløkka i 1883, og slik jeg har foreslått å se arkitektene og kunstneres møbelutstilling i Tivolis sommerteater som eksperimenter på utstilling, finner også Backer, i publikasjonen, at det «ikke fullbårne» provisoriet dannet anledning til å gjøre forsøk i full skala på mulig, men ikke fullendt arkitektonisk form. «Det er et provisorisk byggverk, drevet frem på et minimum av tid, og det pretenderer ikke å være noget fullbåret uttrykk for den opfatning jeg forfekter.»<sup>3</sup> Backer slår fast tre ganger hva virksomheten å bygge ikke er, etter hans mening, før han slår fast hva provisoriet demonstrerer at det er, i en sjelden tabula rasa-fantasi i dette norske tidsskriftets tidlige

1 Lars Backer, “Skansen”, *Byggekunst* 9, no. 7 (1927): 129–34. Lars Backers provisoriske restaurant Skansen fra 1927 er pekt ut som funksjonalismens gjennombrudd i Norge, eksempelvis i utstillingen «Arkitekt Lars Backer. En pioner i norsk funksjonalisme» på Nasjonalmuseet – Arkitektur i 2016, kuratert av Ulf Grønvold. Grønvold fremhever bygningen som en sensasjon, og arkitekten som «opprørsleder» i boken publisert i forbindelse med utstillingen: Ulf Grønvold, *Arkitekt Lars Backer og hans tid. Starten på funksjonalismen i Norge*, (Oslo: Pax Forlag, 2016).

2 Bygningen ble revet i 1970. «Byggherren var Schous bryggeri, som fikk konsesjon til å oppføre og drive restauranten i 30 år, med forbehold om rett for kommunen til å ekspropriere den når som helst.» Lars Roede, «Rasingen av Kontraskjæret», *Byminner* 56, no. 1 (2011): 26.

3 Lars Backer, “Skansen”, 129.



publikasjonshistorie.<sup>4</sup> Det var ikke lenger et stilapparat, ikke lenger verk og ikke lenger forbehold de få og luksuriøse programmene. «Hvad nytter det at arkitektene løser et par rikmannsvillaer og en bankfasade» spør han, og svarer: Byggeriet – altså arkitekturen, skulle heller stå i «det moderne samfunds tjeneste for å løse tidens sosiale problemer». «Tiden har ikke bruk for meterhøie pastischdetaljer, men regningssvarende praktiske hjem, lyse arbeidsrum, utstillingsvinduer og lysreklame.»<sup>5</sup> I dette bruddet med historismens meningsbærende gestaltning av samtiden som en vev av referanser og assosiasjoner, som byggede og trykkede dokumenter, forlater Backer tilsynelatende denne avhandlingens horisontlinje. Men, slik også Ulf Grønvold har vist i en bredt anlagt biografisk studie av Backer, med Skansen som primærobjekt, kan linjer trekkes tilbake til Gottfried Semper's teorier om arkitekturens opprinnelse og essens i virksomheten, men også til europeiske metropolers urbane landskap. Her skal jeg benytte anledningen til å se litt nærmere på noen mulige sammenhenger som ligger langt nærmere, rent geografisk, og på den måten plukke opp noen av spekulasjonene om sammenhengen mellom byen, modifisert av provisorier og et blikk på arkitektur opplevd i øyeblikket og i bevegelse. Hvordan kan disse iscenesettelsene av Kristiania forstås som helhetsvirkende arkitektur, og kan man spore noen sammenhenger mellom disse erfaringene i Kristiania og en tenkning om arkitektur som romkunst, slik det kommer til uttrykk på Tivoli i 1924, og i den foreslåtte resepsjonshistorien? Å besvare disse spørsmålene fullt ut, krever langt mer forskning der brennpunktet for undersøkelsene må ligge andre steder enn det har gjort i denne avhandlingen. Likevel mener jeg at noen viktige aspekter kommer til syne i det fremlagte materialet som kan bidra til å belyse tidligere lite studerte sammenhenger mellom senere interesser for rom i arkitekturen og den nære, partikulære og ruralt pregede urbane virkeligheten i Kristiania. Skansen kan tjene som innledende prisme.

Backer har et større landskapsrom i tankene, berømt i ettertid, men også umiddelbart fanget opp av pressen i samtiden: «Skansen fanger fjorden ind med aapne armer, samtidig som den har et godt og aapent blik til byen», skrev *Aftenposten* ved åpningen.<sup>6</sup> Bevegelse ut i landskapet innenfra, gir provisoriet form, skriver Backer: «Den runde form er begrunnet av ønsket om å fremheve rundskuet» skriver han. Dette er begrunnelsen for hovedformen; «en rett avslutning hadde hushjørner mot de vakreste partier, Tordenskiolds

4 «Tabula rasa-fantasier fascinerte verken den eldre garden eller de yngre arkitektene i Byggekunsts tidlige periode», skriver Mari Lending om publikasjonens første to tiår. Hun ser Lars Backers presentasjon av Skansen som et unntak. Mari Lending, «Temperert modernitet, Byggekunst 1919–1939», *Byggekunst/Arkitektur N* 100, no. 6 (2019): 20.

5 Backer, «Skansen», 129.

6 *Aftenposten*, 4. mai, 1927.

Plads og utsikten mot Akers Mek. Verksted med båtene, kranen og de blå åser.»<sup>7</sup>Aftenpostens umiddelbare oppfatning av dette helt sentrale poenget, er slående. Redaksjonen hadde trykket lignende arkitekturbetraktninger før om å skue mot fjorden, byen og båtene gjennom et provisorium, fra omtrent samme ståsted. I 1890 fortalte en journalist om å se «den livlige og broget utseende Fjord med dens Skibe, Lystfartøyer og Masser af tetpakkede Baade» gjennom åpningen av «den prægtige Modtagelsespavillion ret foran», «som i et Panorama». Eller han så byen, «som i et Slags Fugleperspektiv» overskue «Pladsen og Kaierne med Pavillionen og Flagstengerne og Fjorden paa en gang» gjennom en av Pipervikaleilighetenes vindusåpninger, som var til utleie for anledningen.<sup>8</sup> I likhet med utstillingsbygningene jeg har studert, modifierer bygningen et terreng i omvandling innenfor et større urbant, og helt konkret landskapsrom, og i likhet med portalene jeg har studert peiles landskapsrommet inn av den som beveger seg gjennom bygningen.

#### B E K K E N

”En gedigen bardisk er motvekt til trappen i salens nedre ende, her kommer man også ut på terrassen over musikktribunen for friluftaen».<sup>9</sup> Slik etablerer Backer en dybdevirkning i Skansen med elementer som står som motvekt mot det store landskapsrommet bygningen åpner seg mot. I denne avhandlingen har jeg fulgt draget etter Bislettbekken der den tidligere, på lignende måter snodde seg fra løkkeomlandet til havnen. ”Jeg saae her noget virkelig skjønt,” skriver Wilse i et minne fra en kunstig bekk som gjennomskar hageanlegget på Bogstad i siste halvdel av 1700-tallet.<sup>10</sup>

En bred Slangegang gaaer forbi adskillige smaae Partier af alle Slags Blomster, nogle omkring et Træ, andre i en rundaktig Samling, andre i en lang Rabat, Gangen snor sig over en Broe, som er lagt over en kunstig Bæk eller krumgaaende Canal, hvis eene Ende formedelst Krumningen ei sees, og Enden paa et andet Sted er skjult ved Buskværk. Canalen faaer sit Vand fra en Cascade og denne igjen sit Vand fra en Rende, (...) Canalen tvinges til at snoe sig en videre omkring, førend den faaer lov at gaae ud i Søen.

7 Backer, “Skansen,” 134.

8 “Keiserindtoget,” *Aftenposten*, 2. juli, 1890, 1.

9 Backer, “Skansen,” 134.

10 Sitatet etter Wilse er gjengitt i Carl W. Schnitler, *Norske haver i gammel og ny tid*, 164.

På Bogstad dannet en kunstferdige hagekuratering en landskapsvandring overraskende og uventede effekter bak krumninger og vegetasjon for en hengiven besøkende, etter det Schnitler så som en oppløst klassisk formsans. Hagevandringen var en markert sekvens mot og ut i et større landskapsrom. I Kristiania er det det romlige draget etter bekken som danner en dybde, brutt av ny bebyggelse, men gjenopprettet av de forbigående modifikasjonene og vandringer.

Disse modifikasjonene dannet klare avgrensede komposisjoner, et trekk Schnitler betoner som sentralt for en helhetsvirkende arkitektur. Sekvenser danner, som for Wilse på Bogstad, overraskende brudd og vendinger, sikt innskrenkes og dybder forsterkes. Den temporære arkitekturen og romlige iscenesettelsene av byen sto i veksel mellom byens topografi, og på trykk som publiserte illustrasjoner og tekster. Gjennom denne vekselen kan intervensjonene ha satt spor i måtene byen ble betraktet, og i forestilte endringer. Arnstein Arneberg illustrerer dette når han presenterer hovedstadens nye rådhus for en leser i *St. Hallvard* i 1923. Han tenker seg bygget, gjenkjennelig fra Form og Farve-utstillingen som ble planlagt på samme tid, og på samme sted, som en vandring. Han leder sin leser for sitt indre blikk gjennom "Planerne". Først kjørende "op skraaningen på høire side av trappen" og "svingende ind over terrassen", så opp trappen ("monumental" og med fallende kaskader "helt ned til trappens fot samarbeidet med skulpturen") til man fra trappen "ser ind over den aapne raadhusgaard".<sup>11</sup> Med "raadhusvæggen" som "reiste sig kraftig og bestemt" i fonden, og rammet inn av brede loggiaer, kunne man "en sommerdag, naar raadhuset er bygget færdig" sette seg ned "for at svale sig i skyggen" og vende blikket tilbake mot byen, mot det samme området, i en forvandlet by, som Hamsuns protagonist skuet utover da han forlot Ylajalis vindu i en berømt sammensmelting av ute og inne i romanen *Sult*, forsterket av høydeforskjeller.<sup>12</sup> Da ville rådhusgården ligge foran en "med solen lysende over den sorte og hvite mosaikplads, kaste dype skygger i det store gjennembrutte festgalleri over indgangen, og glitre i fontænen".

Plassen ville ende i en lav barriere, der vannet glimtet. Bakenfor ville man, bemerker Arneberg, tydelig bevisst på Klengenbergets innvirkning på arkitekturen som en annammelse av dybde, i grunnen og rommet, "merke pladsens svakt bøiede linjer som øker rummets virkning". Videre aktualiserer Arneberg dyprennen, som i Bjørlykkes kart renner full med leire, i et blikk oppstrøms Bislettbekkens skjulte leie. "Gjennem den litt sammensnørte aap-

11 Arnstein Arneberg, "Kristiania nye raadhus," *St. Hallvard* 5, no. 10 (1923): 147.

12 Tone Selboe "Hungry and Alone: The topography of Everyday life in Knut Hamsun and August Strindberg," i *Literature and the Peripheral City*, red. Lieven Ameel, Jason Finch og Markku Samela (Hampshire: Palgrave Macmillian, 2015).

ning, som gir pladsen perspektiv og dybde, ser man ret over Studenterlunden, Karl Johan, Universitetsgaten opover til St. Olavs plass.”

Arnebergs rådhusplan følger Klengenberget, som også formet Tivoli-hagens matinéscener der forestillingene fløt ut i et større hagerom, og knekker av. Dette synliggjør grunnforholdene i byen. På lignende måte, men langs en bestemt linje, trekker Form og Farve-utstillingen den besøkende innover fra byen, mot møblene, en sekvens som her brytes av promenoirets overraskende

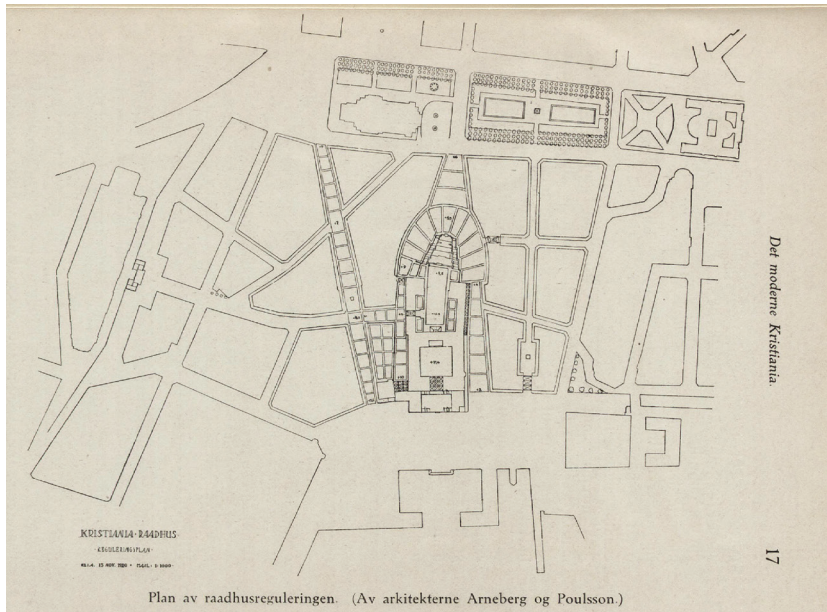


Fig. c.2. “Plan av raadhusreguleringen.” Arkitekt: Arnstein Arneberg og Magnus Poulsson, 13. november 1920. Kilde: Dunker, 1923, 17. Faksimile.

og overveldende perspektiv.

Også den provisoriske utbyggingen av Tullinløkka-kvartalet må sees i relieff til den brutte sammenheng mellom Tullinløkka og promenaden. Den uharmoniske byveven får en grafisk løsning i arkitekten Adolf Schirmers situasjonsplan der et xylografi viser bygningen som fyller ut det ubebygde kvartalet, diagonalt med planens legende. Slik motvirkes utstillingsområdets diagonale strekk mot promenaden over parken i en omvendt diagonal retning på arket. Det er likevel ved vandringen i terrenget at forståelse og sammenheng virkelig gjenvinnes. En besøkende finner en forståelse av arkitektonisk sammenheng når han ser bygningen ovenfra, sammen med bygningene omkring som en virkelighet i øyeblikket, og tenker seg inn i byggets romlige disposisjon.

Landskapstrekkene og terrenget som provisoriene aksentuerte

som flyktige vandrings- og utsiktlandskap er blitt værende i byen. Dokumentasjonen jeg har lagt fram avdekker at provisoriene bidro til å omdanne sumpområdet og til dels vegetasjonen i den nye byen som urbane, men også dels varig uløste realiteter. Disse gjenværende åpne rommene betoner bekkens drag, perpendikulært til promenadens dominerende perspektiv og åpner promenaden til et dypere amfiteatralsk rom.

## P R O S C E N I E T

Jeg har betonert grunnforholdenes betydning for hvordan dette sentrale byrommet har tatt form, et spørsmål stadig gjenstand for spekulasjoner – slik eksempelvis Arno Berg funderte i *Byggekunst* i 1954: «Offisielt i hvert fall er det ikke en arkitekt som har hovedæren for at [byens storstue, Karl Johan-strøket] er blitt så sublim.»<sup>13</sup> Dette strøket var den eneste plassen i hovedstaden som var egnet til å brenne «seg inn i våre gjesters erindring.» Det fremlagte materialet viser at Studenterlunden var en reminisens av Ruseløkkens hage og vegetasjon omkring Bislettbekken. Kart og planer, viser at stier og eiendomsgrenser, antagelig tilpasset undergrunnens geologiske forhold, sammen med huseiernes kjente bestrebelser på utsikt på tvers av promenaden, satte av den romlige dyden som ubebygget område langs promenaden. Det andre jeg har betonert er betydningen av de forbigående hendelsenes teatralisering av dette rommet som ekstrem virkelighet, i øyeblikket og i erindringene.

I en visjon for en ny monumentalitet «shaping the emotional life of the masses» som den moderne arkitekturens essensielle oppgave, etterlyste Sigfried Giedion i 1944 en romlighet der en monumental hendelse kunne danne enhet og sammenheng mellom folkets indre emosjonelle liv og omverdenen. Åpenbart sterkt preget av samtidige begivenheter, manet han til en ny sensitivitet og forståelse for betydningen av emosjonene som vekkes ved opplevelse av samhörighet overfor en symbolmettet, spektakulær monumentalitet. Giedion vektla betydningen av stedet i byen som avgjørende for at en slik arkitektur kunne utspille seg. «The great spectacle capable of fascinating the people», var helt avhengig av rammen: «the framework of civic centres.»<sup>14</sup> Eiffeltårnet fra verdensutstillingen i 1889, avbildet opplyst av fyrverkeri i nattemørket over Seinen under *L'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* i 1937, i følge Erik Monin «mid-way between spectacle and architecture» var en referanse til et slikt sted, og mo-

13 Arno Berg, «Plassene i Oslo», *Byggekunst* 2 (1954): 2.

14 Sigfried Giedion, «The Need for a New Monumentality», *New Architecture and City Planning*, red. Paul Zucker (New York: Philosophical Library, 1944), 549–68. .

numentalitet for Giedion.<sup>15</sup> Eiffeltårnet, «the only true monument» 1800-tallet hadde klart å frembringe, var i denne visjonen vesentlig som del av «the great spectacle» som utspant seg langs Seinen. I Gideions øyne var steder der større menneskemengder kunne samles av sentral betydning i moderne byer. «Those who govern must know that spectacles, which will lead the people back to a neglected community life, must be re-incorporated into civic centres, those very centres which our mechanized civilization has allways



Fig. c.3. Kristiania ved mottagelsen av Wilhelm II. Foto: Per Adolf Thorén, 1890. Oslo Museum. Tatt fra/over Stortingets tak.

regarded as unessential.»<sup>16</sup>

Giedions refleksjon over åstedet for en slik arkitektonisk monumentalitet peker på et sentralt funn i denne avhandlingen, nemlig betydningen av draget etter Bislettbekken som åpnet rommet omkring promenaden, der den omkringliggende byen dannet en bakgrunn. Dette står sentralt i Giedions visjon: «Not haphazard world's fairs, which in their present form have lost their old significance, but newly created civic centers should be the site for collective emotional events, where people play as important a role as the spectacle itself, and where a unity of the architectural background, the people and the symbols conveyed by the spectacles will

15 Eric Monin, «le laboratoire des fêtes: Les Fêtes de la Lumière et du son sur la Seine en 1937,» *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, 13/14 (2003): 99–116.

16 Ibid.

arise.»<sup>17</sup> Betydningen av det åpne rommet, i byen var under diskusjon i forkant av L'Exposition Internationale i 1937. Under tittelen «Mystiques et espaces» trykket i L'Architecture d'Aujourd'hui i 1933, påpekte Eugène Beaudouin, en av arkitektene for hendelsen, betydningen av en åpen plass i byen for slike hendelser. Beaudouin så utbyggingen av Champ des Mars med Eiffeltårnet, som et tap av rom. Han illustrerte sitt poeng med en illustrasjon av Champ des Mars under revolusjonen da plassen, opprinnelig en militær oppstillingsplass, fremdeles lå i byens randsoner. «in the fever to build (...) we've forgotten over the past century that a composition of any sort requires both solids and void – and the Champ des Mars has disappeared. Nevertheless, it is easy to take note of the extraordinary importance of an empty and naked volume in the physiognomy of a city».<sup>18</sup> Beaudouin ønsket seg gjerne til randsonen, men når festivalen ble lagt til Seinen, var det avstanden (og refleksjonen i vannet) elven skapte, som var vesentlig. Det var «a kind of grand circus in which everyone sees and is seen.»<sup>19</sup>

I Kristiania ser vi Studenterlunden – en reminisens etter en rural, forgangent landskap, forårsaket av forsinkelsen sumpmarken over dyprennen fra Pilestredet til Pipervika – som et slikt «grand circus, som hadde betydning «because they acted as settings for communal life; their size and emptiness allowed them to be filled with spontaneous or organized mass assemblies.»<sup>20</sup> Jeg finner spor av denne tenkningen, der arkitekturen oppstår i det rommet fylles i kristianiaprovisoriene: Tilbake til Lars Backers Byggekunsttekst skriver Backer om restauranten: «Rummet er uten detaljer, det er utsikten, menneskene og fargene og P.H.lamene som gjør salen», som klinger som i en ekkovirkning av Alf Rolfsens følgetekst til «promenoiret» i Form og Farve: «Staffagen i bildet er de besøgende paa utstillingen, som (...) gaar ind (...) og blir borte inde i landskapet».<sup>21 22</sup> Her anes en tenkning om rom i provisoriene som Alina Payne ser som «the underbelly of modernism» – et skifte der arkitektonisk stil, forstått som samtidsuttrykk endret arena fra fasade til rom, og fra ornament til objekt.<sup>23</sup> Dette er gjenkjennelig også i Krogs visjon om «monumentkrevende tomheter» som visjon for en helhetlig

17 Giedion, "The Need for a New Monumentality", 568.

18 Robert Weddle, «Sound, light and the mystique of space», i *Festival Architecture*, red. Sarah Bonnemaison og Cristine Macy (Oxford: Routledge, 2008), 231.

19 Her stiller Beaudouin opp erfaringene fra Century of Progress Exhibition i Chicago ved Lake Michigan i 1933 som referanse. Eugène Beaudouin, «Urbanisme et Architecture in USA», L'Architecture de 'Aujourd'hui 3 (1933): 66.

20 Weddle, «Sound, light and the mystique of space», 231.

21 Backer, "Skansen", 134.

22 Alf Rolfsen, «Galleri», *Form og Farve*, katalogen.

23 Alina Payne, *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism* (New Haven: Yale University Press, 2012), 10.

byfysiognomi for framtiden.<sup>24</sup>

I byen er dybden i rommet langs bekkens drag mot sjøen, og opp langs det amfiteatrale landskapsrommet den har gravet ut mellom Bellevuehøyden og Akershusneset, av betydning for hvordan arkitekturen ble sett. Vakkert uttrykket av Jens Kielland når han ser for seg Slottsparken som en katedral, der bygninger og monumenter danner elementer i et større arkitektonisk hele – opplevd som en nedstigning fra høyden mot bekken.<sup>25</sup> Det samme gir



Fig. c.4. "Kronprinsbryllupet. Fra Karl Johansgate." Foto: Mittet & Co, 1929. Oslo Museum.

også Morgenbladets reporter uttrykk for når han vandrer opp fra Tullinløkka til samme sted i parken, får øye på arkitekturen, ikke som enkeltbygning, men som tenkt helhet «Tager man derimod Veien over til Parken op paa Høiden foran den vordende Kunstudstilling og Restaurationerne, da har man Arkitektens Tanke seet i etslags Fugleperspektiv, og herfra tager den hele Serie af Bygninger og deres Omgivelser sig udmærket ud, omkranset som de er af den yndigste natur og monumentale Bygninger.»<sup>26</sup>

Arkitekturen opplevd i øyeblikket som innlevd romlig struktur, er trukket fram som et helt sentralt trekk ved tidens romtenkning, som, i forbindelse med barokken, posisjonerer det erfarende subjektet og hans blikk, slik vi har sett i Sult når han lar seg drive av byen, «through illusions dissociating vision from bodily extension (..) provided (...) spaces that

24 Christian Krogh, "Monumenters placering", i *Kristiania*, red. Harry Fett, Christian Krogh, Wilhelm Nygaard og Nils Vogt (Kristiania: J. W. Cappelens forlag, 1918), 114.

25 Jens Z. M. Kielland, «Et nytt forslag til plass for fontenen», *Dagbladet*, 30. desember, 1922, 6.

26 *Morgenbladet*, 10. juni, 1883.



could not be explained as volumes, but which instead required a notion of subjective experience.»<sup>27</sup> Den barokke influensen førte med seg et skifte, tydelig især i Wölfflins tekster i følge Delbeke, Leach og Macarthur, mellom arkitektur som del av en (stil)historisk utviklingslinje, og som ekstrem virkelighet.<sup>28</sup>

Jeg har identifisert proseniet som Tivolihagens romkunst – overgangen mellom scene og publikum, som dannet seg av Klingenbergets fulle dybde, men også det amfiteatraliske draget i byen kan lignes med det barokke maskespillets prosenium, som, – slik også i Kristiania omkring 1900 – teatraliserte politiske samfunnsstrukturer. I barokkens maskespill var grensene mellom publikum og deltagere, altså kongen og hoff, diffuse. I en videreføring av det moderne enhetsverket fra scene til teaterbygg og til filmlerretet, ble denne overgangen mellom scene og publikumområde – proseniet – betydningsfull som del av å definere arkitekturen som et disiplinert kollektivt verk. Den moderne arkitekturs autentisitet springer til syne i spillet mellom flate og romlig dybde av betydning i min forståelse av Tivoli, men også relevant i lesningen av byen.

Det amfiteatral rommet omkring Bislettbekken var et sted der provisoriske bygninger og utsmykninger dannet forbindelser og fikk avgrensninger i omgivelsene til å flyte i hverandre. Avgrensningene mellom rom og bygninger var i stadig skiftninger. Her kommer en flyktig modernitet til syne, lignende det Beatriz Colomina observerer i Wiens Ringstraße som Loos så som et maskespill. Det «revolved about a search for form, the almost desperate quest for limits in order to establish identity.»<sup>29</sup> Men denne identiteten var stadig i utskifting: «never fixed nor unitary. Identity itself became fragmented, multiplied.» Det karnevaleske i dette åpne rommet, var som et sted der de mer permanente omgivelsene framsto tilslørt av utsmykninger, blomster, girlandere og portaler, og arkitekturen skiftet fra volumer til en omskiftelig virkelighet, i skiftende atmosfærer.

Omkring Bislettbekken kommer det Mari Lending har påpekt er en lite studert funksjonalistisk orientering innenfor 1800-tallets arkitekturtenkning til syne i tanken om arkitekturs uttrykk for nasjonale, stedegne trekk. Dette trekker på et bestemt vokabular, i følge Lending «der kunstlethet, forserthet,

27 Andrew Leach, John Macarthur og Maarten Delbeke, *The Baroque in Architectural Culture, 1880–1980* (London: Routledge, 2017).

28 «Wölfflin enacted a conceptually crucial divorce between architecture and its historical causes, demonstrating that one could refuse to regard the building as a symptom of the pathologies that give rise to it and treat historical problems that were not merely circumstantial in nature.» Leach, Macarthur og Delbeke. *The Baroque in Architectural Culture*, 2.

29 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994), 21.

det tillærte og det kunstferdige alluderer til fremmedhet.»<sup>30</sup> Fra denne scenen, og betydningen av den politiske sammenhengen må ikke underspilles her, er at slottet som fondmotiv, ikke er det sentrale. Motivet er heller promenaden, utvidet av grønnsværet, fullt av folk. I den politiserte mottagelsene, teatraliseres dette i byen når mottagelsen av Nansen på Universitetsplassen gestisk vender blikket bort fra (det murpussede) slottet. I mottagelsen av Nansen gjennom granbarportalen og sollyset peker det mot utviklingen av det egne, en identitet som bæres av noe essensielt norsk, til uttrykk gjennom det naturlige – i materialitet og i øyeblikkets solglans. Identitet måtte defineres gjennom å gjøre «Egne, lokale særtrekk» synlig, skriver Lending og viser til Christain Norberg-Schulz: «Det nasjonales naturlighetsmarkører står tett i vendinger som «den norske sommerens atmosfære», «en plastisk og robust karakter, noe som godt kan sies å være norsk»<sup>31</sup> Her kommer sammenhenger mellom en tenking omkring det nasjonale som ukunstlet og naturlig, i måter provisorier og utsmykninger ble sett og kritisert og fortolket som uttrykk for materialers egenskaper, det stedegne, identitetsbærende landskap og klima. Selv om ikke jeg bringer dette sporet videre, kan materialet utgjøre en bakgrunn for videre undersøkelser av måter det nasjonale og lokale utvikles på, målt mot særlig Christian Norberg-Schulz' psykologisering av landskapet dannet av en «distinkt nasjonal ånd», og videre i hans figurative arkitekturforståelse.<sup>32</sup> Den «ærligheten», som i Norberg-Schulz modernismekritikk og i hans øyne førte til askese og spartansk arkitektur som resultat, kan spores i utsmykningsarkitekturen slik den ble sett som flyktig, ekstrem virkelighet mot det varige landskapet som samlet «alt det brogede Liv og det brogede Syn af Kranse, Vimpler og Flag rundt omkring», av fjorden og atmosfærene «det lette Skydeække afdæmpede Solens skin, laa Fjorden smuk og rolig, kun hist og her truffet af en vindstribе».<sup>33</sup>

30 Mari Lending, *Omkring 1900*, 167.

31 Ibid.; Christian Norberg-Schulz, «Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme», *Norges kunsthistorie VI* (Oslo: Gyldendal 1983), 9.

32 Under et fotografi fra av Karl Johans gate under nasjonaldagsfeiringen gjengitt i en artikkel under tittelen «Byen som sted», forklarer Schulz motivet som «gaten (og plassen) som sted for menneskelig livsutfoldelse.» Uten videre elaborering i artikkelen, antyder fotografiet og bildeteksten at Schulz' så dette terrenget som eksempel på et sted som ga orientering og identifikasjon. Det var altså i hans øyne et sted med identitet, med den virking å gi en identitet som omgivelse som angår «oss», i motsetning til modernistiske boligområder som i hans øyne var utflytende i grensegangen mot omgivelsene, og som egen form og struktur. Schulz lesning av promenaden er figurativ, og slik Promenadegaten tilfredsstiller kravet om å ha en «identitet som helhet, dvs i forhold til omgivelsene. For at det skal tilfredsstille dette kravet må det nødvendigvis fremtre som en relativt tett 'figur' mot en mer nøytral landskapsbakgrunn.» Da tilfredsstiller omgivelsene et grunnleggende «stedskrav» med den psykologiske virkningen at «bystrukturen blir iverksatt på en bestemt måte». Christian Norberg-Schulz, «Byen som Sted», *St. Hallvard* 53, no. 1 (1975): 11.

33 “Keiserindtoget,” *Aftenposten*, 2. juli, 1890, 1.

## P R O V I S O R I E T

Teatralisert i byen, er arkitektur, som Bakcer også gjør til sitt poeng – å bygge, en kollektiv virksomhet. Virkningshistorien etter Form og Farveutstillingen i 1924 synligjør noen linjer i interessen for ”romkunst” fra provisoriene og utstillingene i byen og landskapet, til hjemmet, der arkitektur er en virksomhet og foranderlig form. Promenoirets gestiske manøver fordret



Fig. c.5. Arne Korsmo og Grete Prytz Kittelsens bolig i Planetveien 12, antagelig 1955. Foto: Teigens Fotoatelier. Stiftelsen Arkitekturmuseets samling, Nasjonalmuseet. Motivet er fra kjøkkenet. Innredningen kunne slås inn slik at rommet ble en scene.

utstillingsvandreren til å ta stilling til helhetsvirkningen mellom bygget struktur og overflate i serien av interiører, og i sine hjem. Romkunst uttrykker seg som det å forestille seg omgivelsene som helhetlige komposisjoner, for Arne Korsmo i eget hjem, i utstillinger og undervisningsprogrammer på SHKS og NTU som en stadig pågående eksperimentering og øvelse.

Målet om å åpne publikums øyne gjennom innlevelsen i rommet langs promenaden som dannes av terrenget, og kontrasten mellom komposisjonen mot omgivelsene, trer fram som sentralt i denne romkunsten. Også i byen ser vi fantastiske, innlevede landskapskomposisjoner bragt til veie av en mengde aktører. Byen ble iscenesatt som foranderlig form. Dette dannes av de partikulære forholdene i Kristiania i disse tiårene. I den uferdige, fragmenterte byveven kunne man vente at selv bygninger i jern, glass og mur kunne bli jevnet med jorden, eller bygges ut i fragmenter. I Kristiania kommer en

modernitet til uttrykk som kompromissløst påkrever endring. Byen var scene for arkitekturens foranderlighet, der seremonien, og virksomheten – å bygge – var det varige. Dagbladet uttrykket det godt til åpningen av dette sommerteateret i 1915, som skjedde omtrent samtidig med vedtaket om Rådhusaneringen, med Pipervikasaneringen og rivningen av Tivolibebyggelsen til følge. Åpningsomtalen, som oppsummerer et viktig funn i avhandlingen, at det flyktige bidrar til å forme opplevelsen av byen og dens historie, harselerte



Fig. c.6. “Chat noir.” Foto: Anders Beer Wilse, 14. april, 1927. Oslo Museum.

over tivolidirektør Hr. Singer, som ”[helst] anlægger sine penger på solide ting: jern, trø, materialer”:

Og allikevel vil alle hans bygninger fortæres, om ikke av møl og rust, saa av advokat Heyerdahl. Om etpar aar vil Raadhusplanen ha feiet det hele Tivoli væk, med jernstillads og glastak, med dansestrade og reparationer. Men d a n s e n, den uhaandgribelige og flygtige, vil leve fremdeles paa en ny estrade, selv om den ikke blir saa solid – og den festlige letsindighets aand, som har født varietéen, vil finde sig nye boliger. Glæde og sommermorskaper evigere end jern og trø.<sup>34</sup>

34 Ex., “Dans og forgjængelighet. Fra Fredriksberg til Tipperary,” *Dagbladet*, 1. juni, 1915.



## Upubliserte kilder, diverse arkiver

### **Byantikvaren i Oslo:**

Aslaksby, Truls. "Notat – Tullinløkka, trekk av dens historie." Upublisert notat, 1993.

### **Oslo Byarkiv:**

"Christian Heinrich Grosch, kart over Christiania" (1834)

"Fredrik Peter Leganger Næser, generalkart over Christiania" (1851–1861)

### Finansrådmannen DB Saksarkiv 2:

*Utbygging av Universitetet i Sentrum*

*Nationaltheateret, Tullinløkka, Slottet og Eidsvolds Plass*

*Grunnlinja, Kontraskjæret og Bisletbekken*

### Magistratens Eiendomsarkiv:

*T2, Stortingsgata 20 (1889)*

*T3, Tivoli. Gategrunn på hjørnet av Klengenbergt. og Bakkegt. (1890).*

### Harald Hals. Samlingen fra Hovedøya:

*Reguleringskart fra 1800-tallet*

### Byarkitektens arkiv:

*De – Fester og mottagelser*

*Dd – Kronprinsens bryllup*

### **Nasjonalbiblioteket:**

#### Håndskriftsamlingen:

Brevsamlingen

Privatarkiver:

*Adolf Schirmer*, Ms.Plv.2591 og Ms.Plv.2591:2

*Carl W. Schnitler*, Ms. Fol. 1216.

Hovedsamlingen:

Storm, A. M.. *Album etter Form og Farveutstillingen i 1924, m. klipparkiv*

**Nasjonalmuseet:**

Klipparkiv:

*Industriforeningens lotteriutstillinger, fotosamling*

“Form og Farve” og “Nye Hjem”

Kunstindustrimuseetutstillingsoversikt 1873–2003

“Utstillingsoversikt 1873–2003”

Stiftelsen Arkitekturmuseets samling

**Malermesternes Forenings arkiv:**

For Maler- og byggmesternes Landsforbund (MLF) i privat forvaltning hos leder av historielaget, Bjørn Egil Andersen, Bjerkeveien 8, Sarpsborg.

*Malermesternes Forenings møteprotokoll [styret], 1924*

*Form og Farve. Utstillingen i 1924. Møteprotokoll, 1923–1924*

**Oslo Arkitektforening (OAF):**

Usortert arkiv i Josefinesgate 34, Oslo.

*YAF, møteprotokoll (1899–1903)*

*YAF/NIAF, møteprotokoll (1904)*

*KAF, Iste Forhandlingsprotokol for Kristiania Arkitektforening (1906)*

**Oslo Håndverk og Industriforening (OHIF):**

Usortert arkiv i Rosenkrantzgate 7.

*Kopibok fra formann Karl Hals: Bestyrelsen 1879-1887*

*Kopibøker fra Utstillingsutvalget (1871–1984), (1896–1911) (1911–1923)*

*Mappe merket ”Utstillinger I”*

**Riksarkivet:**

Finansdepartementet Ekspedisjonskontoret E

*Slottet og øvrige eiendommer som disponeres av kongen, RA/S-1063/E/Ea/L0053/0013*

“Avslag bod til cigarutsalg og avslag av salongskyting i Studenterlunden”

“Slottets kloakledning”

“Belysningen i Slottsparken”

“Tilladelse til Afholdelse av en Kunstnerfest i Slottsparken”

“Fritzners Pavilon i Studenterlunden (1889–1891)”

Kirke- og undervisningsdepartementet, 1. skolekontor D  
*Tullinløkka (1913-1953), RA/S-1021/E/Ee/eea/L0401/0002*

Finansdepartementet Administrasjonskontoret E og F (og W). Eiendomssaker, Statens Eiendommer.

*Reguleringer i Oslo sentrum, Tullinløkken, Frederiksgate, Rådhusreguleringen*

“Tullinløkken, diverse andragender om oppføring av provisoriske bygninger 1880-95”

“Kunst- og Industriudstillingsbygningen paa Tullinløkken (1882-83)”

“Søknad om skytepaviljong på Tullinløkken 1880”

“Bygning til sangerfest 1895”

“Havebruksutstilling 1894”

“Tullinløkken ang. Torvplass 1885–1827”

“Reguleringsplan for Oslo 1928–38”

“Tullinløkken, Skulpturmuseet”

“Regulering av Fredirksomgate”

“Rådhusreguleringen”

*10 Reguleringer i Oslo sentrum 1855–1939, RA/S-1063/E/Ea/L0100/0001*

“Dokumenter vedkommende Studenterlundens Anlægning til Park 1874-81”

“Christiania Kommunes Overtagelse af Vedligeholdelsen af Studenterlunen”

“Opsetning av midlertidige hus i Studenterlunen 1855-1939”

“Musikpavillionen i Studenterlunden 1880–92”

“Teateret i Studenterlunden 1880–94–99–1918”

*Spørsmål om avståelse av tomt i Slottsparken til bygning for Gogstadskibet og Tuneskibet, RA/S-1063/E/Ea/L0052/0010*

“Spørsmål om avståelse av tomt i Slottsparken til bygning for Gogstadskibet og Tuneskibet”

“Wergelandsveien 17/19 Kunstnernes hus (1927-29)”

“Tilladelse for Kristiania Kommune til at nedlægge en Vandledning fra Linstows Gade gjennom Slottsparken til Parkveien”

“Tilladelse til at nedlegge forskjellige elektriske kabler og lignende i Slottsparken”

“Anbringelse av gitterport fra Slottsparken mod Drammensveien”

Slottsforvaltningen

*Da – Korrespondanse: Slottsforvalter O. C. F. Hagemann (til 1882) og Slottsforvalter Hjalmar Welhaven, RA/S-4224/1/D/Da/L0010*

*C – Journaler og Overgripende registre 1881-1909, RA/S-4224/1/C/L0002*



*C – Journaler og Overgripende registre 1871-1902, RA/S-4224/1/C/L0001*  
*Fb – Arbejder utført i Slottsparken 1884-1888, RA/S-4224/1/F/Fb/L0005*

Kammerherre Christian Holst arkiv

*Diverse papirer, RA/PA-0040/G/L0081*

*Papirer angående utstillinger og landbruksmøter 1881–1889, RA/PA-0040/G/L0105*

*Papirer angående Bygdø Kongsgaard: De historiske samlinger 1884-1888, RA/PA-0040/G/L0094*

**Trondhjems Domkirkes restaureringskontor:**

Transkriberte notater

*En del smaa Optegnelser Efter K. Guttormsens. Regnskapsböger og andre samlede Oplysninger, intil 1876 af W. Bergström. 1865–1890.*

## Bibliografi

- Alsvik, Bård. "Lyden av Bislettbekken." *Tobias* 16, no. 2+3 (2007): 60–5.
- Arneberg, Arnstein. "Kristiania nye raadhus." *St. Hallvard* 5, no. 10 (1923): 145–54.
- Artist. "Det nye Skulpturmuseum i Hovedstaden." *Aftenposten*, 16. februar, 1874.
- Arrhenius, Thordis, Mari Lending, Wallis Miller og Jérémie Michael McGowan. *Place and Displacement, Exhibiting Architecture*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2014.
- Aslaksby, Truls, og Ulf Hamran. *Arkitektene Christian Heinrich Grosch og Karl Friedrich Schinkel og byggingen av det Kongelige Fredriks Universitet i Christiania*. Øvre Ervik: Alvheim og Eide, 1986.
- Aspen, Jonny, og John Pløger. *Den vitale byen*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2015.
- Aspen, Jonny. «Byplanlegging som representasjon – en analyse av Harald Hals' generalplan for Oslo av 1929.» PhD avhandling, Arkitektur- og Designhøgskolen i Oslo, 2003.
- Avermaete, Tom. "Designing for the Anonymous Collective: The Architectural Culture of the 1960s." *Nordic Journal of Architecture* 2 (våren 2012): 50–57.
- Backer, Lars. "Skansen." *Byggekunst* 9, no. 7 (1927): 129–34.
- Bang, Herman. *I Kristiania* (1891). Oslo: Olaf Norlis Bokhandel, 1970.
- Baudelaire, Charles. *Kunsten og det moderne liv*. Overs. Arne Kjell Haugen. Oslo: Solum, 1988.
- Berg, Arno. *Selskabet for Oslo Byes Vel 1811–1936*. Oslo: Det Mallingske Boktrykkeri, 1938.
- Berg Arno. «Plassene i Oslo». *Byggekunst* 35, no. 2 (1954): 2
- Berg, Arno. "Byens gamle vestkant." *St. Hallvard* 42, no. 10 (1964): 155–212.
- Berg, Arno. *Det gamle Christiania*. Oslo: Dreyer, 1965.
- Berg, Knut, Peter Anker, Per Palme og Stephan Tschudi-Madsen. *Norges Kunsthistorie* vol 1–6. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1981–1983.
- Bergdoll, Barry. *European Architecture, 1750–1890*. Oxford: Oxford

- University Press, 2000.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Simon & Schuster, 1982.
- Bjerkek, Ole Petter og Anne Kathrine Heggebø. *Bergehus: noen historiske innfallsvinkler omkring stedet for en verdensomspennende skipsfartsnæring*. Oslo: Bergesen d.y. AS, 1994.
- Bjerkek, Ole Petter. "St. Olavs Domkirke i Oslo – omkring funnet av H. E. Schirmers originaltegninger." *St. Hallvard* 54, no. 5 (1976): 100–119.
- Bjerknes, Ernst. "Kontorveien." *St. Hallvard* 8, no. 15 (1930): 220–233.
- Bjerknes, Ernst. "Smaaturer i Aker i 1870–1880-årene." *St. Hallvard* 18 (1940): 49–66.
- Bjerknes, Ernst. "I skisportens barndom." *St. Hallvard* 19, no. 7 (1941): 97–112.
- Bjerknes, Ernst. "Oslos Regulering. Et 50-års minne." *St. Hallvard* 27, no. 5 (1949): 64–96.
- Bjørlykke, Knut Olai. *Geologisk kart med beskrivelse over Kristiania by*. Kristiania: H. Aschehoug & Co/Norges geologiske undersøkelse, 1898.
- Bonnemaison, Sarah og Cristine Macy. *Festival Architecture*. Oxford: Routledge, 2008.
- Boye, Else. "En gammel løkke blir befolket." I *Sehesteds plass, bokens plass*, redigert av Stephan Tschudi-Madsen, 25–48. Oslo: Aschehoug, 1997.
- Brenna, Arne. "Slottsplassen." *St. Hallvard* 42 (1964): 1–54.
- Brenna, Brita. *Verden som ting og forestilling. Verdensutstillinger og den norske deltakelsen 1851–1900*. Phd-avhandling. Universitetet i Oslo, 2002.
- Brenna, Brita. "Verdensutstillingenes eventyrlige forestillinger." *Dugnad* 20, no. 1 (1995): 5–30.
- Bruun, Magne. "Parker og grønnområder i byen." *Fortidsminneforeningens årbok*, 1992, 151–160.
- Brøgger, W. C. *Professor dr. W.C. Brøggers uttalelse av 27de april 1915 angaaende forskjellige byggesaker og tomtespørsmål ved Universitetet*. Kristiania: A. W. Brøggers Boktrykkeri, 1915.
- Budsjettkomiteen. «Universitetsbudgett, 3. april, 1916.» *Stortingsforhandlinger* 65, nr. 7a (1916).
- Bugge, Anders. "Utstillingen 'Form og Farve.'" En suksess for samarbeide og idé." *Tidens Tegn*, 7. mai 1924.
- Bugge, Anders. "Utstillingen 'Form og Farve.'" *Byggekunst* 6, no. 5 (1924).
- Bull, Edvard. *Akers historie*. Kristiania: Olaf Norlis forlag, 1918.
- Bøe, Alf. *From Gothic revival to functional form: a study in Victorian theories of design*. Oslo: Oslo University press, 1957.

- Bøe, Alf. “Over alt med festonner og tropheer udziiret...’ Oldenborgernes triumfbuer i fellesmonarkiets Norge.” *Kunst og kultur* 57 (1974): 203–24.
- Børrud, Elin. ”Bymorfologi som kunnskapsgrunnlag for planlegging og planforskning.” *Kart og Plan* 69, no. 1 (2009): 19–26.
- Carlsen, Jan. “Drømmen om nasjonalarkitekturen: Fra ‘Armeret Beton’ til ‘Den Danske æresportal.’” *St. Hallvard* 83, no. 4 (2005): 38–51.
- Christensen, Hjalmar. “Levende og døde.” *Ukens Revy. Skandinavisk ukeskrift for politik, litteratur og kunst*, 9, no. 36 (1922).
- Christiania Magistrat. *Femtiars-Beretning om Christiania kommune for Aarene 1837–1886*. Christiania: J. Chr. Gundersens Bogtrykkeri, 1892.
- Christiania Industri- og Haandverksforening. *Katalog over den norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania sommeren 1883*. Christiania: Mallingske bogtrykkeri, 1883.
- Collett, Alf. *Gamle Christiania-Billeder. Ny Udgave*. Christiania: J. W. Cappelens forlag, 1893.
- Collett, John Peter og Bård Frydenlund. *Christianias handelspatrisiat: En elite i 1700-tallets Norge*. Oslo: Andresen & Butenschøn, 2008.
- Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.
- Colomina, Beatriz. “Media as Modern Architecture.” I *Architecture between Spectacle and Use*, redigert av Anthony Vidler, 58–73. Massachusetts: Clark Art Institute, 2008.
- Dahl, Ida Pernille. *Forlystelsesstedet Christiania Tivoli ‘I fuldt Strud.’* Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2017.
- Dahl, Mathilde Simonsen. “Nasjonalmuseet og byens fysiognomi.” I *Straff, galskap og dannelse: Tre 1800-tallsinstitusjoner*, redigert av Mari Lending og Mari Hvattum, 83–100. Oslo: AHO, 2011.
- Dahl, Mathilde Simonsen. ”Barnet, Byen og Kunstneren: OAF’s Jubileumsutstilling 1956.” Diplomoppgave, Arkitektur- og Designhøgskolen i Oslo, 2012.
- Dahl, Mathilde Simonsen. “Den Menneskelige Faktor: OAFs Jubileumsutstilling 1956.” *Arkitektur N* 5, 2013.
- Di Palma, Vittoria, Diana Periton, og Marina Lathouri. *Intimate Metropolis: Urban Subjects in the Modern City*. Routledge, 2008.
- Dietrichson, Andrea. “Karl Johans gate som ramme for kongelige fester.” *Tobias* 23, no. 1 (2014).
- Dietrichson, Lorentz. *Svundne Tider. Af en forfatters ungdomserindringer i Bergen og Christiania i 40- og 50-Aarene*. Kristiania: J. W. Cappelens forlag, 1896.

- Dietrichson, Lorentz. "Fortidslevninger og nutidsbygninger." I *Norge i det nittende aarhundret*. Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1900.
- Dunker, Jens. "Det moderne Kristiania." *St. Hallvard* 5, no. 1 (1923).
- Daae, Anders. "Dokument no. 19. Kristiania bymarks historie." *Aktstykker vedkommende Kristiania kommune*. Kristiania: J. Chr. Gundersens bogtrykkeri, 1907.
- Daae, Ludvig. *Det gamle Christiania (1624–1814)*. Christiania: Cappelen, 1871.
- Eck, Caroline van. *Classical Rhetoric and the Visual Arts in the Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Eldal, Jens Christian. *Historisme i tre. Sveistserstil, byggekikkromantikk og nasjonal egenart i europeisk og norsk trearkitektur på 1800-tallet*. Doktoravhandling, Universitetet i Oslo, 1998.
- Ellefsen, Karl Otto og Dag Tvilde. *Realistisk byanalyse*. Trondheim: Arkitekturavdelingen, NTH, 1991.
- Ellefsen, Karl Otto. "Planlegging for det nye mennesket." *Foreningen til norske Fortidsminnemerkeres Bevaring Årbok* (1992): 81–96.
- Evensmo, Sigurd. *Det store Tivoli. Film og kino i Norge gjennom 70 år*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1967.
- Ex. "Dans og forgjængelighet. Fra Fredriksberg til Tipperary." *Dagbladet*, 1. juni, 1915.
- Fett, Harry. "Utstillingsarkitektur." *Kunst og Kultur* 15 (1914): 4–20.
- Fjeldstad, Karen Marie. "Nu Skal Slaget Atter Stande: Som Paa Hafursfjordens Vande...»: En Kulturhistorisk Undersøkelse Av Tre Norske Industriutstillinger, 1873–1898. Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1998.
- Fladmark, Wilhelm Krogh. "Malermesternes forening. Kristiania." *Form og Farve, utstilling av romkunst*. Katalog. Kristiania: Fabritius og sønner, 1924.
- Form og Farve, utstilling av romkunst*. Katalog. Kristiania: Fabritius og sønner, 1924.
- Foss, Frithjof. *Beretning om den norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania Sommeren 1883 og den dermed forbundne Landbrugsutstilling*. Christiania: Alb. Cammermeyer, 1884.
- Forty, Adrian. *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. London: Thames & Hudson, 2012.
- Fritzsche, Peter. *Reading Berlin 1900*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.
- Gaustad, Randi. *Foreningen Brukskunst 1918–1930: Program, Utstillinger og kritikk*. Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1973.
- Geddes, Patrick. *A study in City Development: Parks, Gardens, and Culture-*

- Institutes. A report to the Carnegie Dunfermline Trust.* Edinburgh: The Riverside Press, 1904.
- Giebelhausen, Michaela. *The architecture of the museum. Symbolic structures, urban contexts.* New York: Manchester University Press, 2003.
- Giedion, Sigfried. *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton.* Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.
- Giedion, Sigfried. "The Need for a New Monumentality." *New Architecture and City Planning*, redigert av Paul Zucker, 549–68. (New York: Philosophical Library, 1944).
- Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture.* 5. opplag. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Glambek, Ingeborg. *Kunsten, nytten og moralen: Kunstindustri i Norge 1800–1900.* Oslo: Solum, 1988.
- Glambek, Ingeborg. "Nasjonale ambisjoner: Norge og Norden på verdensutstilling." Årbok Foreningen til norske fortidsminnemerkeres bevaring. Oslo: Foreningen (2005): 99–106.
- Gropius, Walter. "Bauhaus-manifestet. Program for det statlige Bauhaus i Weimar." Sverre Dahl, overs. *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon* no. 2 (2019).
- Grønvold, Ulf. *Det store løftet: Rådhuset i Oslo.* Oslo: Aschehoug, 2000.
- Grønvold, Ulf. "1905, Byen hilser kongen." *Arkitektur i Norge, Norsk arkitekturårbok.* Oslo: Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, 2004.
- Grønvold, Ulf. *Slottet og Linstow: Den nye hovedstadens grunnstein.* Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010.
- Gunn, Simon. *The public culture of the Victorian middle class. Ritual and authority in the English industrial city 1840–1914.* Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Habermas, Jürgen. *Borgerlig offentlighet, dens fremvekst og forfall. Henimot en teori om det borgerlige samfunn.* Overs. Helge Høibraaten et al. Oslo: Gyldendal, 2002.
- Halland, Ingrid. *Utstillingsreform: En studie av Jens Thiis og Hans Dedekams utstillingsstrategier for kunstindustrimuseer 1895–1905.* Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2012.
- Hals, Harald. "Byens Hjerte." *St. Hallvard* 6, no. 1 (1928): 12.
- Hamsun, Knut. *Sult* (1890). Oslo: Nationaltrykkeriet & Forlagsbinderiet, 1971.
- Hansen, Ola Myhre. "Byen pynter seg: Kongens inntog i 1905." *Tobias* 9, no. 1 (2000): 11–15.
- Haugstøl, Henrik. *Malerfirmaet Wilhelm Krogh 100 år, 1854–1954.* Oslo: Hestholms Boktrykkeri, 1954.

- Heynen, Hilde. *Architecture and Modernity. A Critique*. Cambridge Mass: MIT Press, 1999.
- Holck, Per. "Oberst Vosgraff og løkken 'Vendom.'" *St. Hallvard* 53, no. 2 (1975).
- Holden, Finn. *Akergårder i Oslo: En landsens byhistorie*. Oslo: Andersen & Butenschøn, 2003.
- Holden, Finn. *Byløkker i Oslo: Løkker på Bymarken*. Oslo: Andresen & Butenschøn, 2007.
- Hollier, Denis. *Against Architecture. The writings of George Bataille*. Cambridge Mass: MIT Press, 1995.
- Holmen, Thora Margrethe. "Henrik Bulls Historisk Museum." *St. Hallvard* (1972).
- Holst, Christian. *Bygninger fra Norges Middelalder hvilke Hans Maj. Kong Oscar den Anden har ladet flytte til Bygdø Kongsgaard*. Christiania: Tronsen & co's Bogtrykkeri, 1888.
- Hvattum, Mari. *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Hvattum, Mari. "A complete and universal collection." I *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, redigert av Mari Hvattum og Christian Hermansen, 124–36. London og New York: Routledge, 2004.
- Hvattum, Mari. "Museet som *Erfindungsmethode*." *Agora. Journal for filosofisk spekulasjon* 24, no. 3 (2006): 112–22.
- Hvattum, Mari. "'Unfolding from Within' Modern Architecture and the Dream of Organic Totality." *The Journal of Architecture* 11, no. 4 (December 2006): 497–509.
- Hvattum, Mari. "Panoramas of Style, Railway Architecture in the nineteenth-century Norway." *Journal of the Society of Architectural Historians* 70, no. 2 (2011): 190–209.
- Hvattum, Mari. *Heinrich Ernst Schirmer: Kosmopolittenes Arkitekt*. Oslo: Pax, 2014.
- Hvattum, Mari. "The Garden and the City: Fragmented Dreams of Totality." I *Phenomenologies of the City. Studies in the History and Philosophy of Architecture*, redigert av Maximilian Sternberg og Henriette Steiner, 135–47. Farnham: Ashgate, 2015.
- Hvattum, Mari, Brita Brenna, Beate Elvebakk og Janike Kampevold Larsen. *Routes, Roads and Landscapes*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Hvattum, Mari. *Debatten om Stortingsbygningen 1836–1866*. Oslo: Pax, 2016.
- Hvattum, Mari og Anne Hultzch. *The Printed and the Built*. London: Bloomsbury, 2018.

- I. H. "Fra Paris II." *Dagbladet*, 20. februar, 1887.
- Jensen, Rolf H. "Utopier og moderne norsk byplanlegging." *Samtiden* 90, nr. 3 (1981).
- Jensen, Rolf H. *Moderne norsk byplanlegging blir til: Tanker og ideer som preget fremveksten av moderne norsk byplanlegging slik det særlig fremkommer i de tekniske tidsskriftene 1854–1919 med forenklet videreføring av vesentlige tendenser i 1920–30 årene*. Doktoravhandling, Nordiska institutet för samhällsplanering, 1980.
- Johnsen, Espen. *Det moderne hjemmet 1910–1940: Fra nasjonal tradisjonisme til emosjonell funksjonalisme: Utvalgte villa- og møbelprosjekter av åtte norske arkitekter*. PhD-avhandling. Oslo: Universitetet i Oslo, 2002.
- Johnsen, Espen, og Morten Bing. *Nye hjem, bomiljøer i mellomkrigstiden*. Oslo: Norsk Folkemuseum, 1998.
- Juhasz, Lajos. "Linstow og strøket bak Slottet." *St. Hallvard* 42, no. 10 (1964): 134–152.
- Juhasz, Lajos. "Veier og gater i Christiania." *St. Hallvard* 80, no. 3 (1980).
- Just, Carl. "Syttende Mai i Hovedstaden." *Byminner* 8, no. 2 (1963).
- Just, Carl. *Carl Johans gate, historikk og antologi*. Oslo: J. Chr. Gundersens Boktrykkeri, 1950.
- Katalog over den norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania sommeren 1883*. Christiania: Mallingske bogtrykkeri, 1883.
- Katalog for kunstafdelingen. Den norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania 1883*. Kristiania: Mallingske bogtrykkeri, 1883.
- Kavli, Guttorm, og Gunnar Hjelde. *Slottet i Oslo, Historien om hovedstadens kongebolig*. Oslo: Dreyer, 1973.
- Kielland, Jens. Z. M. "Et nytt forslag til plass for fontenen. Professor Jens Z. M. Kielland foreslaar fontenen lagt for enden av slottsparkens alléer." *Dagbladet*, 30. desember, 1922.
- Kjeldstadli, Knut. *Aschehougs norgeshistorie, b. 10: Et splittet samfunn, 1905–35*. Oslo: Aschehoug, 1994.
- Kjeldstadli, Knut og Jan Eivind Myhre. *Oslo – Spenningenes by*. Oslo: Pax Forlag, 1995.
- Kongssund, Anita. "Tullinløkka – en fornem bakgård." *Kunst og Kultur* 88, no. 1 (2005).
- Kongssund, Anita. "Modernisme på Tullinløkka – Et forsøk på flerbrukshus." *Kunst og Kultur* 97, no. 2 (2014): 78–86.
- Koss, Juliet. *Modernism after Wagner*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Kristiania/Christiania kommune. *Aktstykker vedkommende Kristiania kommune*. Kristiania: J. Chr. Gundersens bogtrykkeri, 1870–1980.



- Krogh, Christian. "Piletreet i Studenterlunden. En nekrolog." *Verdens Gang*, 24. Oktober, 1896.
- Krogh, Christian. "Monumenters placering". I *Kristiania*, redigert av Harry Fett, Christian Krogh, Wilhelm Nygaard og Nils Vogt, 113–16. Kristiania: J. W: Cappelens forlag, 1918.
- Leach, Andrew, John Macarthur og Maarten Delbeke. *The Baroque in Architectural Culture, 1880–1980*. London: Routledge, 2017.
- Lefebvre, Henri, *Rythmanalysis. Space, Time and Everyday Life* (1994). Overs. Stuart Elden og Gerald Moore. London og New York: Continuum, 2004.
- Lending, Mari. "Den fraværende arkitekturkritikken." *Byggekunst* 82, no. 8 (2001): 5-7.
- Lending, Mari. "Den norske iscenesettelsen av modernismen som historie." *Nordic Journal of Architectural Research* 19, no. 1 (2006): 15–26.
- Lending, Mari. *Omkring 1900: Kontinuiteter i norsk arkitekturtenkning*. Oslo: Pax, 2007.
- Lending, Mari. "Modernisme på utstilling." *Nytt Norsk Tidsskrift* 25, no. 3 (2008): 231–69.
- Lending, Mari. "Permanent og kontemporært. Tidlige variasjoner av en norsk arkitektursamling." *Nordisk Museologi* 16, no. 1–2 (2008).
- Lending, Mari. "Glassets Feaktige Prakt. M. J. Monrad om Arkitekturens oppløsning." *Nytt Norsk Tidsskrift* 28, no. 1 (2011): 28–36.
- Lending, Mari, Iselin Bogen og Mari Hvattum. *Straff, galskap og dannelse: Tre 1800-Tallsinstitusjoner*. Oslo: Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2011.
- Lending, Mari, og Mari Hvattum. "*Vor Tids Fordringer*": *Norske Arkitekturdebatter 1818–1919*. Oslo: Pax, 2012.
- Lending, Mari og Mari Hvattum. *Modelling Time. The Permanent Collection 1925–2014*. Oslo: Torpedo Press, 2014.
- Lending, Mari. "Promenade among Words and Things: The Gallery as Catalogue, the Catalogue as Gallery," *Architectural Histories* 3, no. 1 (2015), 1–22.
- Lending, Mari. *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction*. Princeton: Princeton University Press, 2017.
- Lending, Mari. «Temperert modernitet, Byggekunst 1919–1939». *Byggekunst/Arkitektur N*, 100, no. 6 (2019): 16–25.
- Linstow, Hans Ditlev Francisus von. *Forslag angaaende en Forbindelse mellem Kongeboligen og Christiania Bye*. Christiania: Johan Dahl, 1838.
- Mallgrave, Harry Francis og Eleftherios Ikonomou. *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics. 1873–1893*. Los Angeles:

- Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.
- Massey, Doreen. *For Space*. London: Sage Publications, 2005.
- Miller, Wallis. *Tangible Ideas: Architecture and the Public at the 1931 German Building Exhibition in Berlin*. PhD-avhandling, Princeton University, 1999.
- Miller, Wallis. "Cultures of Display: Exhibiting Architecture in Berlin, 1880–1931." I *Architecture and Authorship*, redigert av Tim Anstey, Katja Grillner og Rolf Hughes. London: Black Dog Publishing, 2007.
- Miller, Wallis. "Schinkel's Museums: Collecting and Displaying Architecture in Berlin, 1844–1933." I *Museums and Biographies*, redigert av Kate Hill, 119–32. London: Boydell and Brewer, 2012.
- Moland, Tallak. *Oslos byrom gjennom 200 år*. Oslo: Forlaget Press og Bymiljøetaten, Oslo kommune, 2014.
- Moland, Tallak. "Kroghstøtten. Et sted for Nasjonsfeiring." *Tobias 22*, no. 1 (2014).
- Monrad, Marcus Jacob. *Æsthetik. Det Skjønne og dets Forekomst i Natur og Kunst II*. Christiania: Alb. Cammermeyer, 1890.
- Mumford, Lewis. *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. Harmondsworth, England: Penguin Books, 1961.
- Myhre, Jan Eivind. "Hovedstaden Christiania: Fra 1814 til 1900." *Oslo bys historie* bind 3. Oslo: Cappelen, 1990.
- Mørstad, Erik, *Edvard Munch: Formative år 1874–1892. Norske og franske impulser*. PhD-avhandling (Universitetet i Oslo, 2016).
- Nielsen, Yngvar. *Rejsehaandbog over Norge*. Kristiania: Alb. Cammermeyer, 1879.
- Nissen, Henrik. "Om bygningshåndværket." *Teknisk Ugeblad* 1, no. 30 (1883): 117–18.
- NN. "Hvor bør de projecterede offentlige Bygninger opføres?" *Morgenbladet*, 4. april, 1836.
- NN. "Pavillionen i Studenterlunden", *Norsk Folkeblad* 23, 9. juni, 1866.
- NN. "Her og der. (Spectator)." *Verdens Gang*, 7. februar, 1882.
- NN. "Program for Kristiania Bys Festligheder." *Aftenposten*, 10. februar 1882.
- NN. "Brevsending til Fredrikshalds Tilskuere, Kristiania, 11. februar 1881." *Fredrikshalds Tilskuere*, 13. februar 1882.
- NN. "Festlighederne og Arbejderen." *Verdens Gang*, 14. februar 1882.
- NN. "Korrespondanse fra den norske Industri- og Kunstudstilling." *Morgenbladet*, 13. juni, 1883.
- NN. "Den norske industri- og kunstudstilling i Kristiania 1883, Åbningen." *Teknisk Ugeblad* 1, no. 9 (1883): 34–37.
- NN. "Den norske industri- og kunstudstilling i Kristiania 1883." *Teknisk*

- Ugeblad* 1, no. 11 (1883): 40–43.
- NN. "Øyeblikksfotografier." *Dagbladet*, 30. juni, 1883.
- NN. "Skjønhedsans." *Aftenposten*, 4. juni, 1883.
- NN. "Fra Kunst og Industriudstillingens Kunstafdeling. I." *Dagbladet*, 6. juli, 1883.
- NN. "Korrespondanse fra den norske Industri- og Kunstudstilling." *Morgenbladet*, 13. juni, 1883.
- NN. "Udstillingens bygninger" *Teknisk Ugeblad* 1, nr. 10 (1883).
- NN. "Kunstudstillingen." *Aftenposten*, 20. juni, 1883.
- NN. "Fra Industriudstillingen i Kristiania 1883." *Bergens Tidende*, 21. juli 1883.
- NN. "Paris' s Kommunikationsmidler." *Dagbladet*, 24. august, 1883.
- NN. "Til udstillingsbesøgende." *Teknisk Ugeblad* 1, no. 15 (1883).
- NN. "Observatoriet i Slotsparken." *Dagbladet*, 10. mars, 1885.
- NN. "Den astronomiske Kikkert i Slotsparken." *Aftenposten*, 29. april, 1885.
- NN. "Stavekirken fra Gol paa Bygdøy." *Skilling-Magazin*, 13. juni, 1885.
- NN. "Tullinløkkens plass for vore nationale Museer." *Dagbladet*, 9. juli, 1885.
- NN. "En permanent Vareudstilling." *Dagbladet*, 24. juni, 1887.
- NN. "Grønlandsfarernes Hjemkomst." *Morgenbladet*, 31. mai, 1889.
- NN. "Dr. Nansens Hjemkomst." *Ny Illustreret Tidende*, 1. juni, 1889.
- NN. "Det nye Tivoli I." *Aftenposten*, 4. mars, 1890.
- NN. "Da Circus kom." *Aftenposten*, 15. mars, 1890.
- NN. "Tagkonstruktionen til Tivoli Cirkus i Kristiania." *Teknisk Ugeblad* 8, no. 10 (27. februar, 1890).
- NN. "Det nye Tivoli." *Teknisk Ugeblad* 8, no. 13 (27. mars, 1890).
- NN. "Modtagelseseskadren." *Morgenbladet*, 23. juni, 1890.
- NN. "Ved Landingsstedet." *Morgenbladet*, aftennummer, 23. juni, 1890.
- NN. "Tribuner." *Morgenbladet*, aftennummeret, 24. juni, 1890.
- NN. "Keiserbesøget." *Morgenbladet*, aftennummer 26. juni, 1890.
- NN. "Keiseren kommer." *Aftenposten*, 30. juni, 1890.
- NN. "Paa Frognersæteren." *Morgenbladet*, aftennummer 2. juli, 1890.
- NN. "Indtogsdagen." *Morgenbladet*, 3. juli, 1890.
- NN. "Det nye theater." *Dagbladet*, 4. januar, 1894.
- NN. "Modellen til det nye theater." *Teknisk Ugeblad* 12, no. 1 (1894): 9–10.
- NN. "Nansens Ankomst Paa Fjorden." *Norsk Sjøfarts Tidende*, 10. september 1896.
- NN. "Nansendagen." *Dagbladet*, 9. september, 1896.
- NN. "Tænke stort." *Dagbladet*, 9. september, 1896.
- NN. "En national fest." *Dagbladet*, 27. august, 1896.
- NN. "Døgnet rundt." *Dagbladet*, 26. september, 1897.

- NN. "Aftenen før." *Dagbladet*, 26. september, 1897.
- NN. "Det Kristiania som kommer." *Dagbladet*, 12. desember, 1897.
- NN. "Fra Tyveaarene. Byliv og Folk i Byen." *Morgenbladet*, 21. september, 1902.
- NN. "Udsmykningen ved kongeindtoget i Kristiania." *Teknisk Ugeblad* 23, no. 1 (4. januar, 1906).
- NN. "Den store rum-utstilling paa Tivoli. Fra elektrisk bad til daabskapel." *Aftenposten*, 4. februar, 1924.
- Nyquist, Kai. *Malermestrenes forening, Oslo: 1845 – 9. mai 1945*. Oslo: Malermestrenes forening, 1946.
- Oslo (Christiania) kommune. *Femtiars-Beretning om Christiania Kommune for Aarene 1837–1886*. Christiania: Christiania Magistrat, 1892.
- Oslo kommune. *Beretning om Oslo kommune for årene 1912–1947*. Oslo: J. Chr. Gundersens boktrykkeri, 1952.
- Palme, Per Olof. "Triumph of peace. A Study of the Whitehall Banqueting House." PhD avhandling. Acta Universitatis Upsaliensis, 1956.
- Payne, Alina. *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Pedersen, Bjørn Sverre. "Linstows planer for Karl Johans gate." *St. Hallvard* 39, no. 4 (1961): 49–72.
- Prytz, Jacob. "Foreningen Brukskunst." *Form og Farve, utstilling av romkunst*. Katalog. Kristiania: Fabritius og sønner, 1924.
- Prytz, Jacob. "Wilhelm Krogh." I *Norsk Biografisk Leksikon*, bind VIII, redigert av A. W. Brøgger og Einar Jansen. Oslo: H. Aschehoug, 1938.
- Ramsvig, S. A.. "Nye og foranderlige stjerner." *Dagbladet*, 6. november, 1885.
- Rasch, Jonas. *Illustreret Udstillings-Tidende*. Christiania: Det Mallingske Bogtrykkeri, 1883.
- Rice, Charles. *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*. Oxford: Routledge, 2007.
- Roede, Lars. *Byen bytter byggeskikk, 1624–1814*. PhD-avhandling, Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2001.
- Roede, Lars. "Gatelangs i Oslo gjennom 400 år." *Byminner* 53, no. 1 (2008).
- Roede, Lars. «Rasingen av Kontraskjæret.» *Byminner* 56, no. 1 (2011).
- Roede, Lars. "Christiania 1814, Provinsbyen som blir hovedstad." *Tobias* 23, no. 1 (2014): 24–35.
- Rowe, Colin, og Fred Koetter. *Collage City*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.
- Rudeng, Erik. "Fremskrittets fester." *Byminner* 29, no. 3 (1983): 2–8.
- Rudeng, Erik. "Verdensutstillinger og norske utstillinger. Internasjonal tradisjon og norske særtrekk." *Dugnad* 20, no. 1 (1995): 31–56.

- Rudeng, Erik. "Poesiens offerlund." I *Sehesteds plass, bokens plass*, redigert av Stephan Tschudi-Madsen, 75–87. Oslo: Aschehoug, 1997.
- Röhne, Marius. *Oslo kommunale parker og grøntanlegg 1810–1948. Byens beplantninger i gammel og ny tid. Parkvesenets opprinnelse, formal, organisasjon, drift og utvikling*. Oslo: Myhres Papirindustri, 1967.
- Røsoch, Henry. *På vandring i Christiania*. Oslo: J. CHR. Gundersens Boktrykkeri, 1953.
- Schirmer, Herman Major. "Nationalgalleriet." *Dagbladet*, 10. desember, 1880.
- Schirmer, Herman Major. "Materialets indflydelse i stilistisk henseende." *Teknisk Ugeblad* 13, no. 34 (1896): 269–70.
- Schnitler, Carl W. *Slægten fra 1814. Studier over norsk embedsmanskultur i klassicismens tidsalder 1814–1840*. Kristiania: H. Aschehoug & co, 1911.
- Schnitler, Carl W. "Italiensk havekunst under renæssance og barokk." *Kunst og Kultur* 5, no. 1 (1913): 129–157.
- Schnitler, Carl W. "Jubilæumsudstillingens haver." *Aftenposten*, 11. oktober, 1914.
- Schnitler, Carl W. *Norske haver i gammel og ny tid. Norsk havekunsts historie med oversigter over de europæiske havers utvikling*. Kristiania: Norsk Folkemuseum, 1916.
- Schnitler, Carl W. "Arkitekturkritikk." *Byggekunst* 1, no. 1 (1919): 46–50.
- Schnitler, Carl W. *Malerkunsten i Norge i det attende aarhundre*. Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1920.
- Schnitler, Carl W. "Nye hjem." *Nye Hjem. Utstilling av altslags indbo*. Katalog. Kristiania: Kirstes Boktrykkeri, 1920.
- Schnitler, Carl W. "Gustav Vigelands 'Fontene'-anlegg." *Dagbladet*, 30. desember, 1922.
- Schnitler, Carl W. "Efterskrift." *Dagbladet*, 30. desember, 1922.
- Schnitler, Carl W. "Form og Farve. Innledning ved professor C. W. Schnitler." *Form og Farve, utstilling av romkunst*. Katalog. Kristiania: Fabritius og sønner, 1924.
- Schmarsow, August. "The Essence of Architectural Creation." I *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, redigert av Mallgrave, Harry Francis and Eleftherios Ikonomou, 125–48. Los Angeles: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.
- Seip, Didrik Arup. *Universitetet i Centrum. En historikk. Av en tale 2. september 1937, Særtrykk av Arbeiderbladet 1937 nr. 260*. Oslo: Olaf Norli, 1937.
- Sejersted, Francis. *Den vanskelige frihet, Norge 1814–1851*. Oslo: Pax

- Forlag, 2001.
- Selboe, Tone. "Byens betydning i Sult." I *Hamsun i Tromsø II*, redigert av E. Arntzen, N. M. Knutsen, H. H. Wærp, 133–54. Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 1999.
- Selboe, Tone. "Hungry and Alone: The topography of Everyday life in Knut Hamsun and August Strindberg." I *Literature and the Peripheral City*, redigert av Lieven Ameel, Jason Finch og Markku Samela, 131–48. Palgrave Macmillian, 2015.
- Shetelig, Haakon. *Norske Museers Historie*. Oslo: J. W. Cappelens forlag, 1944.
- Simmel, Georg. "Bridge and Door." I *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, redigert av Neil Leach. Oxon: Routledge, 1997.
- Simmel, Georg. "Storbyen og det åndelige liv." Overs. Jørgen Holmgaard. *Kultur og Klasse* 71 19, no. 1 (1992).
- Skaug, A. B. *Møblene på Kristiania Håndverks- og Industriforenings Lotteritstilling*. Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1977.
- Solbakken, Bente Aas. "'At Hævde sit fag som Kunst ikke Videnskab,' Arkitekturen på Statens kunstutstilling." *Arkitekturårbok 2011*. Oslo: Pax Forlag, 2011.
- Solbakken, Bente Aas. *Konstruert kontinuitet. Herman Major Schirmer og gjenreisningen av nasjonal arkitektur*. PhD-avhandling, Universitetet i Oslo, 2017.
- Sprauten, Knut. *Byen ved festningen: Fra 1536 til 1814. Oslo bys historie*, bind 2. Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1992.
- Stensrud, Iver Tangen. *The Magazine and the City. Architecture, urban life and the illustrated press in the nineteenth-century Christiania*. PhD-avhandling, Arkitektur- og Designhøgskolen i Oslo, 2018.
- Steiner, Henriette. *The Emergence of a Modern City: Golden Age Copenhagen 1800–1850*. London: Routledge, 2014.
- Steiner, Henriette og Maximilian Sternberg. *Phenomenologies of the City. Studies in the History and Philosophy of Architecture*. England: Ashgate, 2015.
- Stieber, Nancy. "Space, Time and Architectural history." I *Rethinking Architectural Historiography*, redigert av Dana Arnold, Elvan Altan Ergut og Belgin Turan Özkaya, 171–82. Oxon: Routledge, 2006.
- Stortingscommiteen for Budget- og Skattevæsenet. "Indstilling fra Commiteen for Budget- og Skattevæsenet angaaende nye Bygninger til Universitetet." *Morgenbladet*, 16. juni, 1839, tillegg.
- Sundt, Eilert. *Om Husfliden i Norge. Til Arbeidets Ære og Arbeidsomhedens Pris*, Andet opplag. Kristiania: J. Chr. Abelsteds Bogtrykkeri, 1867–1868.

- Sørensen, Øystein. *1880-årene: Ti år som rystet Norge*. Oslo: Universitetsforlaget, 1984.
- Taws, Richard. *The Politics of the Provisional: Art and Ephemera in Revolutionary France*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2013.
- Telste, Kari. "Karl Johans Gate Anno 1900. Kjønn, rom og moralske grenser." *Tidsskrift for Samfunnsforskning* 43, no. 3 (2002): 361–80.
- Tønsberg, Christian. *Illustreret Reisehaandbog*. Christiania: H. Tønsberg Bogtrykkeri, 1874.
- Tostrup, Elisabeth. *Planetveien 12*. Oslo: Pax, 2012.
- Tschudi-Madsen, Stephan. "Vandringer på en utstilling og i en jaktvilla." *St. Hallvard* 39, no. 1 (1961): 19–37.
- Tvedt, Are. *Oslo Byleksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2000.
- Undset, Ingvald. *Om et Norsk National-museum*. Kristiania: Alb. Cammermeyer, 1885.
- Undset, Sigrid. "Gaterne." I *Kristiania*, redigert av Harry Fett, Christian Krogh, Wilhelm Nygaard, Nils Vogt, 79–92. Kristiania: J. W. Cappelen, 1918.
- Vibe, Ingeborg. "Vikingskipene på Tullinløkka." *St. Hallvard* 69, no. 1, 1991.
- Vidler, Anthony. *The Scenes of the Street and Other Essays*. New York: The Monacelli Press, 2011.
- Undset, Ingvald. *Om et Norsk National-museum*. Kristiania: Alb. Cammermeyer, 1885.
- Volle, Wenche. *Munchs Rum*. PhD-avhandling, Arkitektur- og Designhøgskolen i Oslo, 2012.
- Vaage, Jacob. "Tullinløkken gjennom 150 år." *Byminner* 18, no. 3 (1973): 3–14.
- W.. "Om Industri-Udstillingsbygningens Gasbelysning." *Dagbladet*, 23. juli, 1883.
- Wesemael, Pieter van. *Architecture of Instruction and Delight: A Socio-Historical Analysis of World Exhibitions as a Didactic Phenomenon (1798–1851–1970)*. Rotterdam: 010 Publishers, 2001.
- Wichstrøm, Anne. «Den Norske Industri og Kunstutstilling i Christiania 1883.» *Byminner* 28, no. 3 (1983): 10–12.
- Willoch, Sigurd. *Nasjonalgalleriet gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal, Norsk Forlag, 1937.
- Wittman, Richard. *Architecture, Print Culture and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*. Oxon: Routledge, 2007.
- Aars, Harald. "Smaabemerkninger om gammel byggeskik i Christiania." *St. Hallvard* 1, no. 19 (1917): 289–302.
- Aars, Harald. «Arkitekturen i 19. og 20. Aarhundrede». *Norsk Kunsthistorie*

II, Oslo: Gyldendal 1927.

Aars, Harald. "Byens utsmykning ved Kronprins Olav og kronprinsesse Märthas bryllup den 21de mars 1929." *St Hallvard* 7, no. 4 (1929): 227–37.





Mathilde Simonsen Dahl

## BISLETTBEKKEN OG BYENS FYSIOGNOMI

Kristianiaprovisorer omkring 1900

Kristianias rurale omland vest for renessansebyens grenser på Akershushøyden var sumpvåte marker gjennomskåret av en bekk inntil de siste tiårene av 1800-tallet. Da ble forhenværende piletreklunder og løkker vevet inn i monumentale kvartaler omkring promenaden Karl Johans gate. Studier av realiserte og avslåtte planer for den nye sivilstatens institusjonsbygg danner en kjerne i norsk arkitekturhistorie. I mindre grad er paviljonger, utstillingsbygninger, portaler og forlystelsessteder oppført på bekkebreddene sett i sammenheng med byens omdannelser. Denne avhandlingen foreslår at disse kortlevede bygningenes plassering, arkitektur og funksjoner ble sett og forstått med det historiske landskapet som bakgrunn, samtidig som de beveget vandrere i byen emosjonelt og fysisk, og manet til endring. Bekken er avhandlingens strukturerende element. Fra Tullinløkka over Studenterlunden til Tivoli undersøkes paviljonger, portaler og utstillingsbygg som stilte arkitektur til skue. Den temporære arkitekturen satte avtrykk i minnet, i byens planer og i pressen, og manifesterte den uferdige og fragmenterte byen og byrommene som flyktige fragmenter i teatraliske helhetsopplevelser. Disse arkitektoniske scenografiene studeres på bakgrunn av samtidens interesse for arkitekturens flyktighet og foranderlighet og setter dem i sammenheng med gryende tenkning om arkitektur som rom erfart av kropper i bevegelse som ekstrem virkelighet.

Avhandlingen er arkivbasert. Bislettbekken og byens fysiognomi presenterer en mengde nye upubliserte kilder og et rikt billedmateriale, med vekt på fotografi og xylografi fra den illustrerte pressen. Avhandlingen foreslår at århundreskiftets provisorier og deres umiddelbare resepsjonshistorie kan bidra til en ny forståelse av byen som møtepunkt mellom kultur og arkitektur, og måtene dette gjenspeiler interessen for arkitektur som romkunst.

*Mathilde Simonsen Dahl er utdannet arkitekt fra Arkitektur- og Designhøgskolen i Oslo (2012). Hennes diplomoppgave var en arkivstudie av Oslo Arkitektforenings jubileumsutstilling i 1956. Avhandlingen er skrevet i tilknytning til forskningsprosjektene Place and Displacement og The Printed and the Built ved The Oslo Centre for Critical Architectural Studies (OCCAS), AHO.*

ISBN 978-82-547-03342  
ISSN 1502-217X