

KINO I 100

Roswitha Skare, Mona Pedersen, Ove Solum


I 2016 feiret Verdensteatret i Tromsø sitt 100-årsjubileum. Verdensteaterets jubileum var en perfekt ramme for å samle forskningsbidrag som på forskjellige måter kan belyse kinoen som institusjon og opplevelsesform i decenniet 1916-2016. Vi inviterte derfor kolleger fra de nordiske landene til en kinohistorisk konferanse under Stumfilmdagene i 2016. Konferansen fokuserte på historiske og aktuelle temaer som kinopolitikk og kinodrift, digitaliseringen og dens konsekvenser for filmarven og for kinoens framtid. Publikumspraksiser og publikums opplevelser er et annet viktig område vi ønsket å tematisere. Et utvalg av konferansens bidrag publiseres i dette temanummeret i bearbeidet form. Men før vi presenterer de enkelte bidragene kort, noen ord om jubilaranten først.



Verdensteatret – en sprek hundreåring

Årene forut for Verdensteatrets åpning var preget av knallhard kamp om kinopublikummets moral, ikke bare i Norge men også i internasjonal skala. De levende bildenes inntreden i folkelig underholdningskultur var markant, og kinoen festet seg i løpet av få år som et av de aller mest populære innslagene. Mange vestlige land innførte sensurordninger på 1910-tallet for å få bedre kontroll med hva som ble forevist et publikum som inkluderte bekymringsverdig mange barn og unge. I diskusjonene kan det også skimtes et klasse- og kjønnsperspektiv, hvor bekymringene tidvis omfattet kvinner så vel som lavere samfunnsklasser.

Nordlit 41, 2019 <https://doi.org/10.7557/13.4626>

 © 2019 The author(s). This is an Open Access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly credited.

I Norge resulterte dette i lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder, den såkalte kinoloven av 1913, som opprettet en offentlig forhåndssensur for all kinofilm, men som også innførte en kommunal konsesjonsordning på selve kinodriften. Hjemme var moralkampen også en kamp om kinodriftens inntekter. I årene etter 1913 ble mange private kinoselskaper overtatt av kommunene eller de ble nedlagt, mens kommunen opprettet nye kinoer. Slik utviklet det seg et system hvor kommunene ga kinokonsesjon til seg selv, og private kinoselskaper ble skjøvet ut av bransjen. Norge var en ung nasjon, og kommunene hadde store utgifter knyttet til blant annet utbygging av moderne infrastruktur. Kinoloven var muligvis inspirert nettopp av vannkraftutbyggingen og den tilhørende konsesjonsordningen.

Verdensteatret var ikke Tromsøs første faste kino. Tromsø Kinematograf – på folkemunne kalt T.K. – var et privat kinoselskap som ble drevet av Thoralf Willumsen. Kinoen åpnet i september 1909, den hadde 132 plasser og holdt til i et ombygget bakeri i Amtmannsgaten. Willumsen hadde lagt vekt på å skape en tiltalende ramme rundt filmvisningene. «Venterommet – foyeren – var utsmykket med en lysekronet tegnet av arkitekt Holm Munthe, og på veggene vasketapeter i gull, og fremvisningsapparatet var siste modell,» skriver Petter Stensby (1997, 18) i sin artikkel om Verdensteatret og Tromsøs kinohistorie. Etter kinoloven av 1913 gjorde Tromsø som de fleste andre norske kommunene, og ga konsesjonen for kinodrift til seg selv. I februar 1913 nedsatte Tromsøs formannskap en komite som skulle utrede kommunal kinodrift. I komiteens anbefaling, som forelå i oktober samme år, var argumentene «væsentlig pedagogiske og moralske,» men det var også hevet «utenfor enhver tvil, at en kommunal kinematograf i Tromsø vil gi byen inntækt» og at dette ville bli «en lukrativ forretning for kommunen». Den 11. juli 1914 fremmes sak 64/1914 hvor innstillingen lyder: «Kommunal kinematograf blir at opprette i Tromsø» og videre skulle det oppføres et nytt kinobygg. Verdensteatret var dermed det første kinobygget oppført med en kommune som byggherre.

Verdensteatret åpnet 4. juni 1916, og viste film alle dager mellom kl. 17 og 23 med unntak av sju dager i året fordelt på påske, pinse og jul. Kinostyret ansatte bestyrer, vaktmester, billettselger, maskinist og pianist. Mye taler for stor slitasje på personalet. Særlig for pianisten var det hardt å spille seks timer om dagen, og det ble fra legehånd uttalt at en kinomusiker var utslitt etter 10 års tjeneste.

Vi vet forholdsvis lite om hvordan et kinobesøk kunne arte seg for publikum i kinoens første tiår. Kildene er ofte mangelfulle eller godt gjemt i arkivene. Vi vet imidlertid at kinoprogrammene var sammensatt av både nyhetsfilm, kortfilm og etter hvert den lengre fiksjonsfilmen. Filmprogrammene var også innrammet av musikalske innslag, fra en enslig trekkspiller, fiolinist eller pianist til hele orkestre og kor, helst innleid ved spesielle anledninger. Verdensteatret har fortsatt en intakt orkestergrav, riktignok tildekket.

Den lange fiksjonsfilmen, med en spilletid fra 45 til 90 minutter, festet seg i løpet av 1910-tallet som en slags standard. Nedgangen i antall opplysende aktualitetsfilmer og økt produksjon av lange fiksjonsfilmer inspirert av det folkelige teaterets "blod og torden"-melodramaer var en medvirkende årsak til den moralske bekymringen som resulterte i lovverk og sensurordninger. Et slikt melodrama var Verdensteatrets åpningsfilm: Svenske *Madame de Thebes Spaadom* fra 1915, med norsk tittel *Skjæbnens Søn*, omhandler en

fremgangsrik politiker som blir bortadoptert som barn. I voksen alder kontakter han en spåkvinne, og vi kan ane store følelser og dramatiske konsekvenser. *Skjebnens Søn* var i mange år ansett som tapt, i likhet med nærmere 90 prosent av den eldste delen av filmarven. I 2004 kom imidlertid det franske selskapet Lobster Films tilfeldigvis over en nitratkopi av filmen.

Nordlys konstaterte etter åpningen at lokalet «er meget vakkert, og staar sikkert paa høide med landets fineste», mens *Bladet Tromsø* kunne fortelle at «[h]uset var fuldt og der stod en stor menneskemængde utenfor, som ikke slap ind». *Bladet Tromsø* mente videre at «det er ro og verdighet og rene linjer over det nye kinematograflokale og vi vil nytte høvet til å lykkesønske arkitekten» (sitert etter Stensby, 1997, 19).

Verdensteatret var populært: I juni 1916 bikket besøkstallet 12 000, og økningen fortsatte de neste månedene. I oktober var besøket nærmere 16 500. På dette tidspunktet var Tromsøs innbyggertall i underkant av 11 000. Etter kun ni måneders drift sendte kinostyret et brev til Stadskonduktør Amundsen, som var byggets arkitekt:

[...] folkestrømmningen fra og til billetluken i teatret foregaar noksaa hodekuls og udisiplinert under stort besøk, og [vi] har spekulert paa om der kunde hjælpes noget paa dette ved en eller anden indretning for kjøpstilling udenfor luken.
(Tromsø kommunes Byarkiv)

Dette ble den første av flere endringer på selve bygget. Likevel er Verdensteatret et av de få bevarte kinobyggene oppført på 1910-tallet, og i 1994 ble det fredet som et av våre aller første kinobygg.

Verdensteatret i Storgata 93b er fortsatt et praktbygg og kinoen er en vital kulturinstitusjon som har fulgt et decennium med store samfunnsmessige og kinopolitiske forandringer. I dag drives kinoen som Cinematek eid av Stiftelsen Tromsø Internasjonale Filmfestival. Navnet «verdensteater» henspiller på at kinoen skulle være et redskap i opplysningens og underholdningens tjeneste og bringe den store verden til Tromsø. Verdensteatret har gjort jobben i hundre år, og er rustet for fortsatt å gjøre nettopp det.



Bidragene i dette nummeret er de bearbejdede versjonene av foredrag holdt på jubileumskonferansen. De tar for seg forskjellige historiske og aktuelle temaer knyttet til norsk og skandinavisk kino- og filmhistorie.

Roswitha Skare ser på fremføringspraksisen knyttet til Robert Flahertys *Nanook of the North* som hadde premiere i New York i juni 1922. Selv om denne filmen er blant de best kjente fra stumfilmperioden og svært mye arkivmateriale eksisterer, vet vi likevel svært lite om hvordan filmen ble presenterte for publikum rundt omkring på de forskjellige kinoene først i USA og etterhvert også i europeiske land. I Norge ble filmen godkjent for offentlig visning under tittel *Nanook, kuldens søn* den 21. februar 1923. I november 1923 hadde *Nanook* premiere på Victoria Teater i Kristiania. Det skulle gå nesten to år før filmen i september 1925 nådde Verdensteatret og Tromsøpublikumet. Materiale som kan fortelle oss om måten filmen ble vist på er begrenset for de skandinaviske landene. Likevel antyder de den samme tendensen som vi ser ved amerikanske kinoer, nemlig at bare de største kinoene i storbyene setter *Nanook* opp som del av et mere omfattende program, mens mindre kinoer i mindre byer viser filmen sammen med en annen film. Konklusjonen må uansett bli at det ikke fantes én måte å vise film på i 1920-årene, men mange forskjellige, avhengig av kinoens størrelse og ressurser og sikkert også hva publikumet ønsket og var villig å betale for.

Mona Pedersens bidrag undersøker publikums egne kinoopplevelser, og hun tar utgangspunkt i publikums minner og opplevelser fra fortidige kinobesøk. Siktemålet er å belyse hvilken betydning kinoinstitusjonen har hatt sosialt og kulturelt, tolket gjennom beretninger fra publikum selv. Artikkelen konsentrerer seg om stumfilmperioden, fra kinoen introduseres på begynnelsen av 1900-tallet fram til lydfilm gjør sitt inntog rundt 1930. Det empiriske materialet som presenteres i artikkelen er hentet fra minneoppgaver som finnes i Norsk Folkeminnesamling i to landsomfattende innsamlinger som ble gjennomført i 1964 og 1981. Hun diskuterer styrker og svakheter ved denne typen kildemateriale, og ser det i sammenheng med ønsket om å demokratisere historien ved å ta utgangspunkt i det enkelte menneskets opplevelser og hverdagsliv. Materialet gir innblikk i hvordan kinofenomenet ble opplevd og erindret, og som levninger fra den tidlige kinokulturen er dette materialet særlig verdifullt. Opplevelsesdimensjonen står i fokus, og nettopp denne dimensjonen skiller minnene fra de fleste andre kildekategorier. Artikkelen gir unike innblikk i en forgangen kinokultur og sosiale praksiser. Minnematerialet illustrerer at vi ikke kan snakke om en homogen kinokultur. Snarere er det slik at kinoen representerer et levende mangfold av forskjellige sosiale arenaer.

I mellomkrigstiden ble kinoinstitusjonen utviklet til en bærende samfunnsinstitusjon med bred folkelig appell. I 1940 besto den norske kinoparken av om lag 300 kinoer. Thomas V.H. Hagens artikkel undersøker hvordan den tyske okkupasjonen påvirket kinodriften i krigsårene med vekt på hvor *autonome* kinoene var i denne spesielle perioden. Hans undersøkelse bygger på fire sett av kilder: arkivet etter det Kommunale Kinematografers Landsforbund (KKL), arkivet etter Statens filmdirektorat, tyske og norske politirapporter, og lokale kinohistoriske framstillinger nedskrevet etter krigen. Kinoene fikk en radikalt ny betydning i den nasjonalsosialistiske norske samfunnsrevolusjonen som skulle gjennomføres. Han viser hvordan krigssituasjonen grep

inn i alle sider av kinovirksomheten: I repertoar og visningspraksiser, i tilgang på film, i publikums demonstrasjoner, samt konsekvenser for ansatte så vel som publikum, uansett om den valgte strategien var samarbeid, motstand eller tilpasning til okkupasjonsmaktens pålegg og ideologiske føringer.

Anne Marit Myrstad har skrevet om «et glemt» kapittel i norsk filmhistorie: husmorfilmene. Dette var en sjanger som var med på å prege kinotilbudet på 1950- og 60 tallet. Det var snakk om filmer vist som gratis formiddagskino rettet mot en stor og interessert publikumsgruppe, hjemmeværende husmødre. Hovedattraksjonene i disse filmene var reklame og produktinformasjon fra ulike annonsører koblet med underholdningsinnslag, oftest formidlet av populære skuespillere som Per Aabel og Leif Juster. Mellom 1953 og 1972 ble det vist 29 husmorfilmer, hver på omtrent en time, og i Norge sammen med Sverige vant disse et stort publikum. Produksjonen av filmene var økonomisk basert på annonsebudsjetten til større næringslivsaktører som Elektrolux og Lilleborg, og filmene hadde som mål både å formidle produktinformasjon og å presentere underholdningsinnslag som sikret et lødig preg med bred appell. Myrstads artikkel diskuterer hva denne appellen besto av i løpet av de to tiårene denne sjangeren var med på å formidle et særegent filmtilbud rettet mot en stor og i all hovedsak kvinnelig kinopublikumsgruppe.

Ove Solums bidrag dreier seg om endringene som har funnet sted innenfor den norske film- og kinoinstitusjonen, spesielt i løpet av de siste 20 årene. Det er den offentlig funderte film- og kinoinstitusjonen som er blitt forandret, en institusjon som historisk sett har vært fundert i den særnorske kommunale film- og kinoinstitusjonen. I dag er det en gang interkommunalt finansierte produksjonsselskapet Norsk Film A/S historie, samtidig som det norske kommunale kinolandskapet er blitt radikalt endret. «Anderledeslandet» Norge, der kommunale kinoer dominerte nær 90 prosent av kinomarkedet, er blitt deregulert. I stedet har tunge internasjonale aktører kommet til, og de kommunale kinoene er kommet i mindretall. Disse endringene diskuteres blant annet i lys av medieutviklingen i Norge for øvrig, der det såkalte «hamskifte» i norsk mediehistorie fra perioden etter 1980 er av særlig interesse, der de sentrale stikkordene er deregulering og markedsorientering.

Det siste bidraget i dette nummeret er viet et avsluttet kapittel i norsk mediehistorie: videoen og videobutikkens epoke. De første videobutikkene i Norge åpnet på slutten av 1970-tallet, og det var videobutikkene som var de første som brøt NRKs monopol på levende bilder formidlet til de norske hjem. Det er videobutikkens vekst og fall som er tema for Marius Øfstis bidrag. Videobutikkene utviklet seg til å bli en sentral formidler av levende bilder i tiårene fram til årtusenskiftet, og artikkelen gir en oversikt over den historiske utviklingen fra pionertiden i årene rundt 1980 og den etterfølgende ekspansjonsperioden, til nedgangstiden etter 2003. Den norske historien sees i lys av internasjonale perspektiver på feltet. I tillegg til et bredere nasjonalt plan, har artikkelen et lokalt fokus, der den bredere historien blir diskutert i relasjon til utviklingen i småbyen Steinkjer.

Byarkivet i Tromsø hadde i anledning Verdensteaterets 100-årsjubileum laget en utstilling som åpnet på Tromsø bibliotek og byarkiv den 29. august 2016. Utstillingen forteller historien til Verdensteatret i tekst og bilder, og vi er glade for å kunne gjøre

utstillingen tilgjengelig for et større publikum. Du finner den som vedlegg til dette temanummeret. God fornøyelse!

Litteratur

Stensby, Petter, «Verdensteatret i Tromsø», i: *Fortidsvern* 3 (1997), 18-20.
Tromsø kommunes byarkiv. Katalog 1978. Brev datert 16. mars 1917.