



Nr. 3 - 2011 / Årgang 56

UTGITT AV OSLO MUSEUM

AVD. BYMUSEET

FROGNERVEIEN 67

POSTBOKS 3078

ELISENBERG

0207 OSLO

TLF: 23 28 41 70

FAX: 23 28 41 71

E-post: post.bymuseet@oslomuseum.no

Hjemmeside: www.oslomuseum.no

REDAKTØR:

Anne Birgit Gran Lindaas

I REDAKSJONEN:

Hans Philip Einarsen

Lars Emil Hansen

Lars Roede

Vegard Skuseth

Knut Sprauten

FOTOBHANDLING:

Rune Aakvik

Fredrik Birkelund

UTFORMING: Terje Abrahamsen

om; bymuseet

INNHold:

Nina Høye

Arkitekten Linstow og hans innsats i norsk bygningshistorie
Side 2

Lars Roede

Hva har vi på tapetet?
Side 18

Truls Aslaksby

Hvem tegnet Universitetet – Grosch eller Schinkel?
Side 22

Gry Larsson

Ærverdige Frognerseieren
Side 28

Tove Solbakken

Et sted å være
Side 36

Jorunn Sanstøl

Vi etterlyser gjenstander til Bokken
Lasson utstilling
Side 46

Strangers kulturfond

Side 48

Universitetet feirer 200 år. Truls Aslaksby gir oss et innblikk i hvilken betydning Karl Friedrich Schinkel hadde for utformingen av universitetet slik det ble. På Nina Høyenes forespørsel fant vi i arkivet etter Harald Hals II manus til hans magistergradsavhandling i kunsthistorie fra 1928. Nina Høye har gjennomgått avhandlingen om arkitekt Linstow og hans innsats særlig i byggingen av Slottet. Lars Roede driver spennende forskning bl.a på opprinnelsen til tapetet i ballsalen

på Frogner Hovedgård. Vi får vite hva han har funnet ut så langt. Frognerseieren har en viktig plass i osloborgernes bevissthet – Gry Larsson oppsummerer stedets historie. Ungdomsaksjonen *Et sted å være* var en milepæl i Oslos historie. Den hadde også betydning i bl.a. utbyggingsdebatten om Vaterland på slutten av 1960-tallet. Tove Solbakken forteller om aksjonen.

God sommer!

Arkitekten Linstow og hans innsats i norsk bygningshistorie

En presentasjon av Harald Hals IIs magisteravhandling i kunsthistorie fra 1928.

Nina Høye

Artikkelen Linstow og Slottet av Harald Hals II ble publisert i et særtrykk av Årsberetningen for 1928 fra Foreningen til Norske Fortidsminnesmerkers Bevaring. Flere senere forfattere refererer til denne 31 sider lange artikkelen i forbindelse med omtaler av Slottets bygningshistorie og slottsarkitekt Hans Ditlev Frants Linstow.¹ Også jeg har brukt momenter fra denne artikkelen i min hovedfagsavhandling om Linstows Store komposisjon og innredningen av interiørene i hovedetasjen på Det kongelige slott.

At det til grunn for Hals' artikkel lå en magisteravhandling i kunsthistorie fra 1928, ferdigstilt da han var 23 år, oppdaget jeg imidlertid først da jeg kom over en referanse til denne i Dag Solhjells bok *Akademiregime og Kunstinstitusjon*. Her blir avhandlingen nevnt i forbindelse med en oversikt over litteratur om Linstow, men omtalt som umulig å få fatt i.² Dette måtte undersøkes nærmere! Var den skrevet, måtte den finnes! Det første stedet det var naturlig å undersøke var naturligvis Universitetsbiblioteket, for i det minste å se om det fantes en referanse til den der. Og det gjorde det: Riksanti-

kvarens bibliotek skulle ha et eksemplar. Hos Riksantikvaren fant den særdeles imøtekommende spesialbibliotekaren Anne Røsvik frem artikkelen fra årsberetningen. Hvor selve avhandlingen befant seg var derimot fremdeles et mysterium. Kanskje Nasjonalbiblioteket? Der fantes den heller ikke, men jeg ble i det minste satt på sporet: Hva med Oslo Museum, Bymuseet? Noe som viste seg å være en opplagt fulltreffer. Spesialbibliotekar (og redaktør for *Byminner*) Anne Birgit Gran Lindaas svarte raskt og hyggelig bekreftende på min forespørsel. I arkivet etter Harald Hals II, som jo var museets



UKJENT FOTOGRAF/OSLO MUSEUM

Harald Hals II, fotografert ved inngangen til Oslo Bymuseum i 1954.

direktør fra 1950 til 1967, lå det noe som kunne være en avhandling. Han kalte seg Harald Hals II fordi han var sønn av den kjente arkitekt og byplanlegger Harald Hals. Spenningen var stor da jeg fikk overrakt en stor brun konvolutt påført «HH II: Arkitekten Linstow og hans innsats i norsk bygningshistorie». Kunne dette være et gullfunn? Konvolutten ble åpnet, og her var selveste originalen! Et maskinskrevet manuskript på 74 sider med 7 sider sluttnoter, men uten bibliografi. I tillegg lå det en rekke håndskrevne notater i konvolutten, først og fremst fra Hals' gjennomgang av arkivet etter

Slottsbygningsskommisjonen fra 1825 og fremover. Dessuten en sammenfatning av Linstows *Forslag angaaende en Forbindelse mellem Kongeboligen og Christiania Bye*, publisert i 1838, og et utkast til et kapittel om billedhuggeren Hans Michelsen som ble engasjert til å utføre det som i utgangspunktet skulle ha blitt en omfattende skulpturell utsmykning til Slottet. Kun deler av dette kapittelet er tatt med i det maskinskrevne manuskriptet.

Hals' interesse for Slottet og slottsarkitekten kan blant annet ha blitt ansporet av Linstow-utstillingen som ble vist i Kristiania Kunstforening i 1922. Da var det hundre år siden Stortinget hadde bevilget midler til å oppføre en kongebolig i hovedstaden. Nyklassisismen lå i tiden, og kongeboligen er jo et av de fremste norske eksemplene på denne stilretningen. Arkitektene Herman Munthe-Kaas og Jens Dunker skrev artikler i *Byggekunst* i forbindelse med utstillingen, og Hals refererer til Dunkers artikkel *Linstow-utstillingen i Kunstforeningen* i avhandlingen sin.³ Han kan ha kjent Dunker blant annet via sin far, Harald Hals, som i en periode hadde Dunker ansatt på sitt arkitektkontor. I artikkelen nevner Dunker for øvrig «de mange tegninger og modeller til Slottet» som ble vist i utstillingen.⁴ Blant disse var sannsynligvis de to modellene som i dag er i Bymuseets eie. Jens Dunker var forøvrig slottsforvalter fra 1938 til 1962, med avbrudd i perioden 1942 til 1945.

Linstows bevarte tegninger til Slottet befant seg i Slottsforvaltningens arkiv, og Harald Hals fikk tilgang til disse som et viktig grunnlag for arbeidet med magisteravhandlingen. Det vet vi fordi flere av



FOTO: RUNE AAKVIK/OSLO MUSEUM

Portrett av H. D. F. Linstow,
malt av Carl Peter Lehmann i 1842.

dem er gjengitt i artikkelen i årsberetningen. I det maskinskrevne manuskriptet er det dessuten referanser til 44 plansjer som i de fleste tilfeller kan knyttes til de tegningene som i dag er registrert og som fremdeles oppbevares på Slottet. Siden ingen av plansjene er vedlagt manuskriptet, hadde det vært svært interessant å se et trykt eksemplar av avhandlingen, med illustrasjoner.

En annen årsak til Hals' interesse for Linstow og slottsbygningen kan ha vært Fortidsminneforeningens arbeid med oppmåling av Christianias gamle bygninger, og særlig empirebygningene. Dette arbeidet munnet ut i Anders Bugges stort anlagte verk om arkitekten Christian Heinrich Grosch, utgitt i 1928, samme år som Hals skrev ferdig sin avhandling. Lin-

stow trekkes inn i flere sammenhenger i denne boken, og Bugge takker «student Harald Hals» i forordet.⁵

Hva skriver så Hals om? Mens artikkelen i Årsberetningen først og fremst omhandler Slottets byggehistorie, jfr. tittelen *Linstow og Slottet*, gir Hals i magisterhavhandlingen også en mer dyptgående gjennomgang av Linstows biografi og øvrige virke, jfr. tittelen *Arkitekten Linstow og hans innsats i norsk bygningshistorie*. I tillegg til å bruke arkivet etter Slottsbygningkommisjonen, refererer han også til Stortingsforhandlingene. Andre kilder er Linstows egne publikasjoner og aviser fra samtiden: *Patrouillen*, *Christianiaposten*, *Den Nye Statsborger*, *Morgenbladet* og *Den Constitutionelle*. Sist, men ikke minst henviser han til samtidige fagforfattere som fremdeles er gjeldende på området, blant andre Anders Krogvig og C. W. Schmitler.⁶

I den innledende delen av avhandlingen, *Tiden*, plasserer Hals den norske empirearkitekturen fra tiden rundt 1814 i en europeisk kontekst. Han karakteriserer det kosmopolitiske ved epoken og stilen, og understreker samtidig sammenhengen mellom den fremvoksende arkitekturen og de politiske begivenhetene i frihetsåret 1814 i Norge. Behovet for nye bygninger til statsadministrasjonen i den nye hovedstaden Christiania settes direkte i forbindelse med fremveksten av den nye norske arkitekturen, som ved sin monumentalitet og internasjonale karakter i følge forfatteren skilte seg sterkt fra arkitekturen i den forutgående epoken.⁷

I neste del, *Mannen*, presenterer Hals bakgrunnen for beslutningen om å bygge en kongebolig i Christiania og skisserer



UKJENT FOTOGRAF/OSLO MUSEUM

Slottsmodellen fra 1825 som i dag befinner seg i Oslo Museum, Bymuseet, ble bygget med utgangspunkt i Linstows H-formede slottsplan.

noen av årsakene til at H. D. F. Linstow ble valgt til slottsarkitekt, med utgangspunkt i hans øvrige virke og biografi. Han påpeker at Linstows arkitektur nok ikke er av internasjonal interesse, men at han er betydningsfull, sett på bakgrunn av de hjemlige forhold «Mot denne øiner vi klarest hans talent og hans gaver, og sett i dette miljø er det at han blir stor».⁸ Men Hals ser samtidig at Linstows muligheter til å lykkes ikke var de beste, alle de etter hvert uheldige omstendighetene rundt byggesaken tatt i betraktning. Og at arkitekten kanskje hadde nådd opp blant de beste dersom forholdene hadde vært annerledes. Som han skriver: «Studiet av hans utførte arkitektur alene gir oss derfor kun et ufullstendig bilde av ham. Først ved å fordype oss i hans literære efterladenskaper, får dette bilde sin fornødne fernisse».⁹ Dette er en tråd han tar opp igjen i siste del av avhandlingen.

I gjennomgangen av biografien legger forfatteren stort sett vekt på opplysninger som også er blitt trukket frem av senere forfattere: Familiebakgrunn og utdanning i Danmark, opphold på Kongsberg, og virksomhet som ingeniøroffiser og auditor i Christiania før han viet seg til arbeidet med Tegneskolen fra 1818. Boken *Fra den gamle tegneskole* av Anders Krogvig kom ut i 1918 i forbindelse med skolens 100-årsjubileum, og Hals har tydelig hentet mye stoff herfra i sin gjennomgang av Linstows innsats for denne institusjonen, noe som også kommer til syne i noteapparatet.

Men i tillegg kommer Hals med noen opplysninger som har vært ukjente for, eller i det minste ikke nevnt av senere forfattere av bøker om Slottet og Linstow, undertegnede inkludert: Han opplyser for det første hvilke arbeider den unge Linstow stilte ut på Charlottenborg-utstill-

ingen i København i 1811, året før han reiste til Norge, dessverre uten å oppgi kilden. Tidligere har det vært fastslått at han deltok, Hals gir oss i tillegg motivene han stilte ut: et «Prospekt af Frydenlund fra Tryggerød Indhegning» og en «Udsigt til Frydenlund Have», foruten en kopi etter et maleri av den da forgudede Raphael Mengs. Dette bildet forestilte et så utpreget klassisk motiv som «Artemisia, som kommer til Billedhuggeren Scopas for at bestille hendes afdøde Mands Mausoleum».¹⁰

Hals nevner også at Linstow som offiser i ingeniørvåpenet utførte utkast til nye uniformer vinteren etter at han hadde vært stasjonert i Drøbak for å lære bygnings- og befestningsvesen. Her skal han ifølge en rapport fra juni 1814 ha vært «saa aldeles fremmed for Ingenieurvæsenets Forretninger» at han ikke gjorde særlig nytte i tjenesten.¹¹ Dermed kunne han sannsynligvis gjøre bedre nytte for seg ved å tegne uniformer. Hals oppgir et brev fra Linstow til oberst von Ramm, datert Christiania 16.01. 1815 som kilde til opplysningene om uniformstegningene. Undertegnedes nysgjerrighet var vakt, og etter noen runder på Riksarkivet viste det seg at i det minste én av Linstows uniformstegninger sannsynligvis er identisk med en tegning som befinner seg i Forsvarsmuseets tegningsarkiv, en tegning nettopp til ingeniørffisersuniform. Den er utført i en litt naiv strek med en kanskje ikke helt vellykket anatomi, som kan minne om Linstows figurgjengivelser på de senere arkitekturtegningene til Slottet. Men så regnet da også Linstow seg først og fremst som landskapsmaler og arkitekt, naturligvis.



FOTO: FORSVARSMUSEET

Uniformstegning, "No 1. Ingenieur Officer", sannsynligvis utført av Linstow i 1814-15.

Imidlertid er det enkelte punkter i Hals' gjennomgang av Linstows biografi som ikke kan stemme sett i etterpåklokskapens lys. Hals hevder at Linstow først kom i kontakt med kong Karl Johan i 1823, noe som ikke kan være korrekt. Den første gangen de to traff hverandre må senest ha vært i 1818 i forbindelse med at kongen besøkte det som er blitt kalt Norges første kunstutstilling, organisert i regi av Tegneskolen. Den åpnet i Christiania i mai 1818. Linstow var som

skolens sekretær ansvarlig for katalogen. Han stilte selv ut flere arkitekturtegninger, blant annet et forslag til bygning for skolen.¹² Hals skriver at denne tegningen har gått tapt, men i dag vet vi at den er bevart og ligger på Riksarkivet.¹³

Dessuten har undertegnede ved å lete i hittil ukjente arkiver under jakten på den nevnte uniformstegningen, faktisk oppdaget at Linstow holdt tett kontakt med familien i Danmark frem til sin død, altså at det ikke kom til noe brudd i forbindelse med beslutningen om å reise til Norge, som Hals antyder. Og at han i tillegg til to brødre hadde minst én søster, noe en omfattende brevveksling viser.¹⁴ Men her står man i fare for å sammenligne nåtidig kunnskap med et forskningsarbeid som på den tiden det ble utført, var litt av et pionérarbeid med henblikk på den systematiske gjennomgangen av de langt færre arkivene som man den gang kjente til.

For øvrig trekker Hals interessant nok frem lønsspørsmålet i tillegg til arbeidet med Tegneskolen som en mulig faktor ved valget av Linstow som slottsarkitekt, fremfor en mer kjent, utenlandsk arkitekt. Linstow ville rett og slett være rimeligere i drift. Men han mener at det først og fremst var Linstows kvalifikasjoner som gjorde at han ble utpekt til oppgaven: «det er de ydre omstendigheter, som i det lange løp bestemmer menneskets personlige utvikling. Og her har de vært bestemmende for det, hvorom vår oppmerksomhet samler sig: Linstow som kunstner, som det nye Norges første store arkitekt».¹⁵

I tredje del av avhandlingen, *Værket I. Slottet*, gir Hals en grundig gjennomgang av Slottets lange og vanskelige bygge-

prosess, fra spørsmålet om bygningens plassering og utarbeidelsen av de første tegningene i 1823 til innvielsen 1849. Han presenterer de ulike aktørene, kunstnerne og håndverkerne som var involvert i prosjektet og forteller historien om Linstows heltemodige innsats for å dra det hele i havn. Her bruker han det viktigste arkivet for dokumentasjonen av bygningens lange tilblivelseshistorie: Arkivet etter Slottsbyggningskommisjonen og Linstows egen *Beskrivelse over den vord-ende Kongebolig fra 1826*. Han refererer til tegninger som uten problemer kan identifiseres:

Alt i alt kommer det ikke til noe revolusjonerende nytt siden den velkjente konflikten med Grosch allerede her er en klassiker. Hals bruker blant annet det såkalte *Exposéet*, skrevet av Linstow i 1843 og utgitt i 1908 i *Kunst og Kultur. Festskrift for Lorentz Dietrichson*, for å beskrive det etter hvert anstrengte forholdet mellom de to arkitektene. Dette skriftet har også vært flittig brukt av senere forfattere. Avhandlingen gir imidlertid en nyttig nyansering av innfallsvinkelen til historien. Hals diskuterer for eksempel om Stortingsbevilgningen på 150 000 spesiedaler i 1822 virkelig var en engangsbevilgning, noe man senere har hatt en tendens til å fastslå som sikkert. Han trekker også frem kronprins Oscar som en viktig aktør i utarbeidelsen av de første planene for kongeboligen: «I juli 1825 drog Linstow atter til Stockholm, denne gangen efter ordre av Kronprinsen, som hele tiden interesserte sig livlig for det nye slott».¹⁶ Dette har vel egentlig vært kjent, men det har senere vært en tendens til å vektlegge kongen som den viktigste beslutningstakeren, slik også undertegnede har gjort.

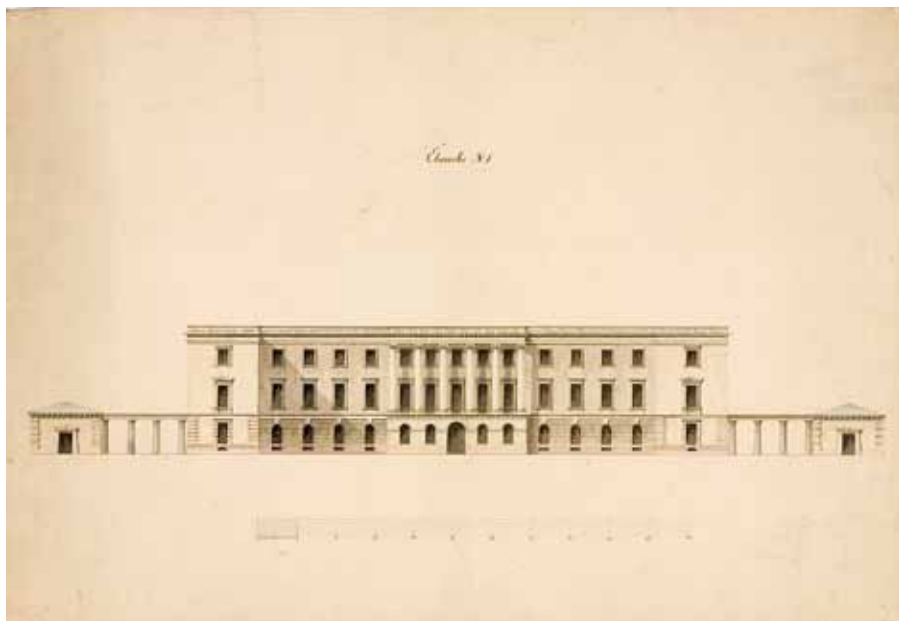


FOTO: HELGE HOVLAND/DET KONGELIGE HOFFS FOTOARKIV



FOTO: HELGE HOVLAND/DET KONGELIGE HOFFS FOTOARKIV

Ébauche (utkast) 1. - 4. som Linstow utarbeidet i 1823. Nr. 4, med H-formet grunnplan, ble valgt av kongen til videre bearbeidelse. Hals refererer til disse utkastene i avhandlingen.

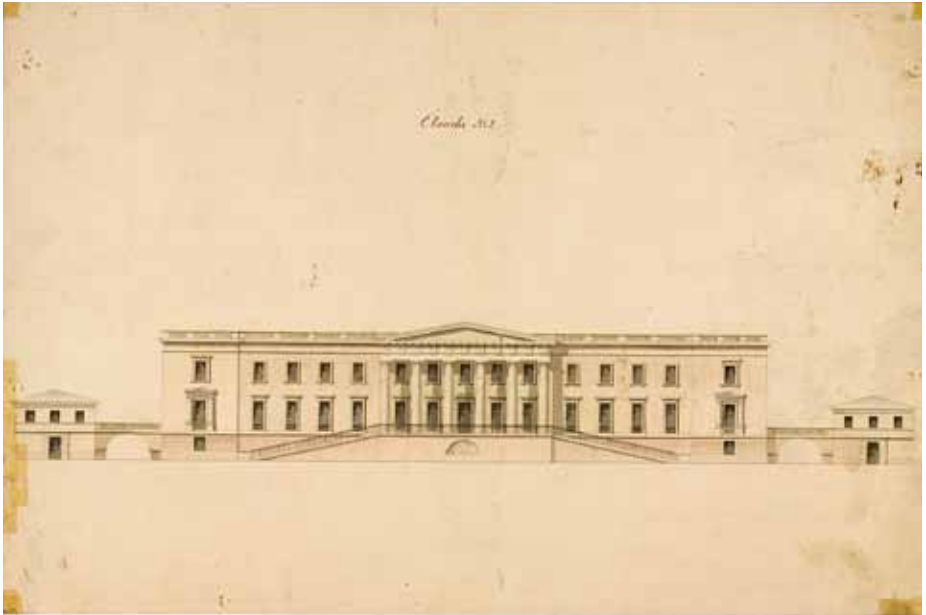


FOTO: HELGE HÖVLAND/DET KONGELIGE HOFFS FOTOARKIV



FOTO: HELGE HÖVLAND/DET KONGELIGE HOFFS FOTOARKIV

Dessuten skriver han med henblikk på bevilgningene til interiørene:

«Allikevel hadde Linstow forsøkt å gjøre denne budgettpost så stor som mulig. Han dro nemlig den kloke, men dristige slutning, at mens han aldri senere vilde få en chance til å endre slottets tarvelige interiører, vilde folk med tiden se sig så lei på bygningens fattigslige ydre at man der vilde kreve en forbedring».¹⁷

Dette argumentet videreføres av Kavli og Hjelde i *Slottet i Oslo* fra 1973, uten at det refereres til Hals' avhandling eller til hans artikkel om Linstow og Slottet. De trekker også inn et poeng angående Linstows reise til Danmark og Tyskland i 1836-37 som Hals over femti år tidligere formulerte slik: «På kongens råd hadde han vistnok tenkt å besøke også andre land, – den gamle kobberstikker Grosch visste i alle fall å meddele et rykte som gikk ut på at Linstow aktet sig til Paris, –men dette blev dog intet av».¹⁸ Hals oppgir som kilde et brev i det danske riksarkivet fra Heinrich August Grosch (far til arkitekten) til billedhugger Thorvaldsen, datert 03.07.1836. Dette gjengis i Kavli og Hjelde, uten at det refereres til Hals. Det er vel lite sannsynlig at forfatterne fant frem til denne kilden på egenhånd. I dag er brevet for øvrig tilgjengelig gjennom det digitaliserte brevarkivet etter Bertel Thorvaldsen.

Interessant nok trekker Hals også frem at Linstow faktisk ønsket å få bygget fløyene ut mot Slottsplassen i forbindelse med tilleggsbevilgningen i 1845.¹⁹ Han skriver at gatebildet i det moderne Oslo utvilsomt domineres langt mer av den tre etasjer høye slottsfasaden enn tilfellet hadde vært hvis Slottet hadde fått sin

opprinnelig planlagte form: «Fløiene vilde allikevel forsvinne i dag bak de foranliggende høie hus og trær.»²⁰ Dette slår en også i dag når man står på Egertorget og ser opp mot Slottet.

Etter gjennomgangen av byggehistorien fortsetter Hals med beskrivelse av Linstows utforming av vaktstuer, økonomibygninger, Slottsplassen og reguleringen av Karl Johans gate. Om Slottsplassen skriver han noe som vel ikke har blitt mindre aktuelt siden 1928: «Hele denne karakterfulle og gjennomarbeidede plan, blev dessverre som så meget annet aldri utført annensteds enn på papiret. Og årsaken var naturligvis den samme gamle – pengemangel. Det endelige resultat, slottsplassen av i dag, er et forkvaklet avkom av planleggerens idé.»²¹ Utgangspunktet for de to planlagte vaktbygningene som skulle ligge ved enden av alléene på hver side av Slottsplassen var Karl Friedrich Schinkels nyeste arkitektur i Berlin:

«ganske enkle kuber med 3 dype rundbuevinduer på hver vegg. All deres utsmykning bestod av en kraftig markert takgesims som lå litt lavere enn gesimsen mellom slottets første og annen etasje (...) Og nu gis det vel neppe noen som vil tro at arkitekten for slottet er den samme som tilslutt har levert tegning til den trepaviljong hvor slottsvakten i dag holder til. Så er allikevel tilfellet. Det er vanskelig å forestille sig annet enn at for Linstow har vakthuset kun været en provisorisk bygning. Det hører ellers til et av de første utslag av romantikkens «nasjonale» trearkitektur her til lands, hvis man da kan snakke om arkitektur i denne forbindelse».²²

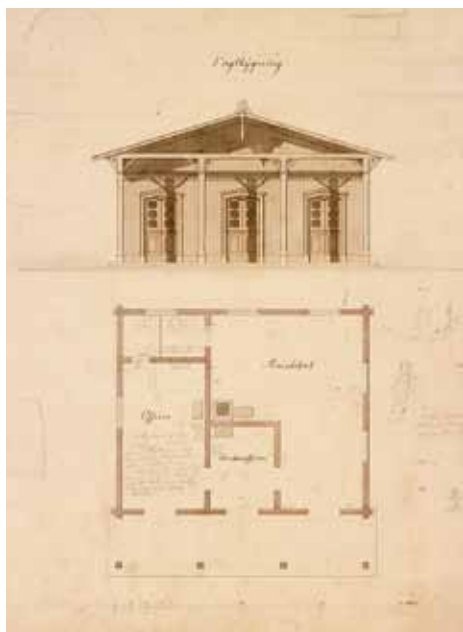


FOTO: HELGE HOVLAND/DET KONGELIGE HOFFS FOTOARKIV

Tegning til Gardevaktstuen fra 1844-45, et tidlig eksempel på sveitserstilen i Norge.

Her kommer den nådeløse kritikken av sveitserstilen frem for første gang i avhandlingen, og det skal ikke bli den siste. I dette er Hals avgjort en representant for sin tid; en tid som ikke hadde mye til overs for de ikke-klassiske stilartene.

Fra beskrivelsen av Linstows forslag til en forbindelse mellom kongeboligen og byen refererer Hals til kart og byplaner som viser utviklingen frem mot Linstows endelig løsning. Linstows tanker rundt anleggelsen av den nye hovedgaten som skulle knytte Slottet og byen sammen, samt reguleringen av de tilstøtende områdene, ble publisert som et eget skrift i 1838 med tittelen *Forslag angående en Forbindelse mellem Kongeboligen*

og *Christiania Bye*. «Et merkeligere skrift om arkitektur er neppe utgitt i vårt land i det 19de århundre.» Hals kaller byplanen «Linstows annet storverk» og tar også for seg Linstows høyst moderne tanker om byutvikling i denne delen av avhandlingen.

I fjerde del av avhandlingen, *Værket II. Andre arbeider*, gir Hals en relativt grundig beskrivelse av Linstows andre prosjekter. Han begynner med en viktig tilføyelse angående Linstows byplan som senere sjelden har vært nevnt: Planen om å forleng hovedgaten fra Egertorget ned mot «Østbanens nuværende tomt», dvs. Sentralstasjonen og videre. «Var denne plan blitt virkeliggjort vilde ikke bare Vaterland, Grønland og Gamle-byen bli nær knyttet til selve byen, men Oslo vilde i dag hatt den store øst-vest gående åre, byen så hardt trenger.»²³ Han påpeker at alle de viktigste arkitekturprosjektene til Linstow var knyttet til en reguleringsplan, med andre ord at de var satt i sammenheng med omgivelsene.

Videre gir han en utdypende og interessant omtale av Linstows prosjekt fra 1836 for det nye teateret på Bankplassen. Hele teaterets utforming vitner i følge Hals om at Linstow har satt seg grundig inn i datidens moderne teater. Teateret ble plassert utenfor Karl Johan-reguleringens område. Linstows utkast til bygninger for Stortinget, Høyesterett og regjeringskontorene samt til Trefoldighetskirken, sto til gjengjeld i direkte forbindelse med denne. Hals gir en gjennomgang av Linstows planer for disse, og refererer blant annet til en tegning til en høyesterettsbygning i C. F. Hansen-empire som fremdeles finnes i tegningsarkivet.



FOTO: HELGE HOVLAND/DET KONGELIGE HOFFS FOTOARKIV

Linstows byplan som var utgangspunktet for et litografert gjengitt i Forslag angaaende en Forbindelse mellem Kongeboligen og Christiania Bye fra 1838.

Når det gjelder stortingsbygningen, omtaler Hals en skisse, som han hevder er det eneste utkastet som er bevart fra Linstows hånd. Det er uvisst hvilket han mener, for i Stortingsarkivet finnes det flere tegninger av Linstow til en stortingsbygning, blant annet en grundig utarbeidet fasadetegning med tverrsnitt og grunnplan. I forbindelse med planene for stortingsbygningen utarbeidet Linstow for øvrig et omfattende utsmykningsprogram, som det gikk like ille med som den optimistisk planlagte skulpturutsmykningen til Slottet. Billedhuggeren Hans Michelsen, som ble forespeilet store oppgaver i den nye kongeboligen, blant

annet til pedimentutsmykningen, endte med å utføre fire relativt små gipsrelieffer og to engler i terrakotta til Slottskapellet.

Hals fortsetter med en gjennomgang av Linstows planer for Trefoldighetskirken: «Sikkert nok var Linstow far til den idé man fulgte, da man i 1851 henla den nye kirke til Hammersborg. Men som i så meget annet blev hans råd heller ikke her adlydt mer enn halvveis.»²⁴ I sitt *Forslag angaaende en Forbindelse mellem Kongeboligen og Christiania Bye* fra 1838 så Linstow nemlig for seg at kirken skulle ligge høyere opp i bakken enn det som ble tilfellet. Hals siterer Linstow: «Til denne Bygning anser jeg imidlertid Hammers-

borg at være en bedre valgt Plads. Kirker bør ligge paa ophøiede Steder, hvor de ved deres Bygningsmaade tillige bidrage til at give Staden et malerisk Udseende. Hammersborgs skønne Beliggenhed er ikke nok erkjendt»²⁵

Hals gir deretter en beskrivelse av Linstows konkurranseutkast for selve kirken fra 1849 og påpeker at dette ikke bærer preg av originalitet og at Linstow da også ble kritisert for dette. Til dette svarte imidlertid Linstow at det ikke var hans hensikt å skape nye, men gode og rasjonelle former.²⁶

«Med utkastet til Trefoldighetskirken slutter Linstow sin gjerning som arkitekt. Riktignok er ikke da regnet med hans tegninger til egen bolig, og noen skisser til hus for småkårsfolk som han publiserte i sitt dødsår. Disse har ingensomhelst verdi, sett fra et arkitektonisk synspunkt. Deres tilblivelse skyldes et almindelig tidsfenomen.»²⁷ Her kommer kritikken av sveitserstilen frem på nytt. Men det er nok heller ikke til å komme unna at Linstows arkitektoniske grep nok ikke helt festnet seg om de nye stilretningene, selv om han på mange måter forsto det nye i teorien. Omtalen av Linstows typetegninger til kirker kommer Hals for øvrig inn på i den avsluttende delen av avhandlingen: «noen yderst fantasiløse projekter av næsten tarvelig enkelhet.»²⁸ Imidlertid trekker han frem forslagene til arbeiderboliger som et eksempel på en sympatisk side av Linstows personlighet, nemlig hans varme og uavbrutte sosiale interesse: «Gjennem sin praktiske virksomhet som leder av et stort byggeforetagende hadde han lært arbeiderklassen å kjenne, og hadde forsøkt å sette sig inn i deres

kår. Et middel til å lette deres livsforhold mente han blant annet var å skaffe dem større, sunnere og lysere boliger.»²⁹

I den avsluttende delen av avhandlingen, *Kunstneren*, presenterer Hals oss for Linstows kunstoppfatning. Han anså kunsten som et middel til å drive intellektet fremover. Å fremme kunsten var å fremme den alminnelige velferd. Hals siterer fra Linstows tale, avholdt ved Tegneskolens første årsfest. Denne talen er fremdeles i dag en nøkkelt tekst når man skal nærme seg den engasjerte Linstows syn på kunsten generelt og arkitekturen spesielt.³⁰ »Intet annet kunstnerisk uttrykksmiddel passet heller bedre for Linstows sobre og reflekterende hjerne enn nettopp arkitekturen. Som kunstner er han tenkeren i langt høiere grad enn han egentlig er noen nyskaper. Hele hans liv er fylt av studium og streben.»³¹ I sine mange skriftlige arbeider åpenbarer han et rikt og inspirert intellekt, noe han også brakte inn i lærergjerningen sin på Tegneskolen. Hals påpeker som nevnt allerede i begynnelsen av avhandlingen at Linstows betydning utover arkitekturprosjektene også må sees i lys av de utallige brevene og avisartiklene han skrev.

Hals konkluderer med at Linstow ikke egentlig var noen nyskaper. Han ble stående rotfestet i den klassiske tradisjon, tradisjonen fra antikken, og klarte aldri helt å løsrive seg fra denne. Ikke bare fordi han var født inn i klassisismens tidsalder, men fordi «hele hans personlige legning og tankegang faller inn i de spor, som antikken utstaker (...). Selv formår Linstow heller aldri i sin personlige produksjon å løsrive sig fra klassisismens

skole. De enkelte gange han forsøker sig udenfor denne, overskrider han samtidig sin begrensning, og viser sig famlende og uelastisk.»³² Dette påpeker han også som karakteristisk for Linstows senere produksjon.

Hals setter et skille ved utenlandsreisen i 1836-37 og er av den oppfatning at perioden før reisen var Linstows beste, siden han da forholdt seg til de klassiske forbildene, altså et formspråk han mestret. Når det gjelder Slottet, er det er på grunnlag av de tidligste tegningene at Linstows innsats må vurderes. Etter miseren med slottsbygningen i 1827 kan man ifølge Hals merke en «mental avslapning» hos arkitekten.³³ De nye strømningene i arkitekturen behersket han aldri fullt ut. Hals påpeker innflytelsen fra den store preussiske arkitekt Karl Friedrich Schinkel, hvis personlige bekjentskap Linstow sannsynligvis gjorde i Berlin i 1837. Men Hals er kritisk til de nye strømningene i arkitekturen, her er han en representant for sin egen tids nyklassisisme. «Der er meget ved romantikkens byggekunst, som vi nutidsmennesker finner utiltalende og falskt. I mange av de virkemidler, som romantikkerne benyttet for å fremtrylle den særegne, mystiske «sehnsuchtige» stemning av svunne tider, vil vi i dag som oftest bare se urene linjer, overlesselse av detaljer og tarvelige imitasjoner.»³⁴ Deretter gir han en omtale av romantikken som fenomen, med vektlegging av det nasjonale, i motsetning til den kosmopolitiske empiren, som han også karakteriserer i innledningen til avhandlingen. Her trekker han interessant nok frem Linstows interesse for Nidarosdomen både som et arkitektonisk storverk og som nasjonalt

symbol. Han refererer til den lange og lærde avisartikkelen han skrev om dette gotiske byggverket i *Den Constitutionelle* i 1842: «I sitt syn på kirkekunst og for den saks skyld også kirkekultus er han blitt fullstendig romantikker (...) Nu tar han avgjort og bestemt til orde for opførelsen av Gudshus i middelalderens store stil. Og så merker man, hvorledes han efterhånden utvikler sig i likhet med mange av overgangstidens arkitekter til å innta et temmelig betegnende standpunkt, nemlig å la de forskjellige stilarter uttrykke de forskjellige bygningers bestemmelse.»³⁵ Men, som han skriver videre, så skulle det mer til enn bare beundring for middelalderens arkitektur for å kunne arbeide i dens ånd. Og Linstow som var skolert i en helt annen retning, maktet aldri helt å beherske den nye stilen: «Vi har ikke svært mange eksempler på hans romantiske arkitektur, men de gir oss i hvert fall et tilstrekkelig bevis på at han der var kommen på glat is.»³⁶

Avslutningsvis kommer Hals inn på Linstows opptatthet av den særegne nasjonale arkitekturen: den norske trebygningsteknikken, det vil si tømmerarkitekturen og lafteteknikken. Allerede i talen han holdt på Tegneskolens første årsfest i 1820 omtalte Linstow denne bygningsmåten, «passende efter Climatet og karakteristisk». Hals skriver at Linstow ikke behersket denne uttrykksmåten i typetegningene til kirker fra slutten av 1820-tallet og at det var først etter utenlandsreisen at han klarte å frigjøre seg tilstrekkelig fra klassisismen til å nærme seg det karakteristiske ved trearkitekturen. Men da hadde han beklageligvis blitt fordervet av sveitserstilen i mellomtiden!

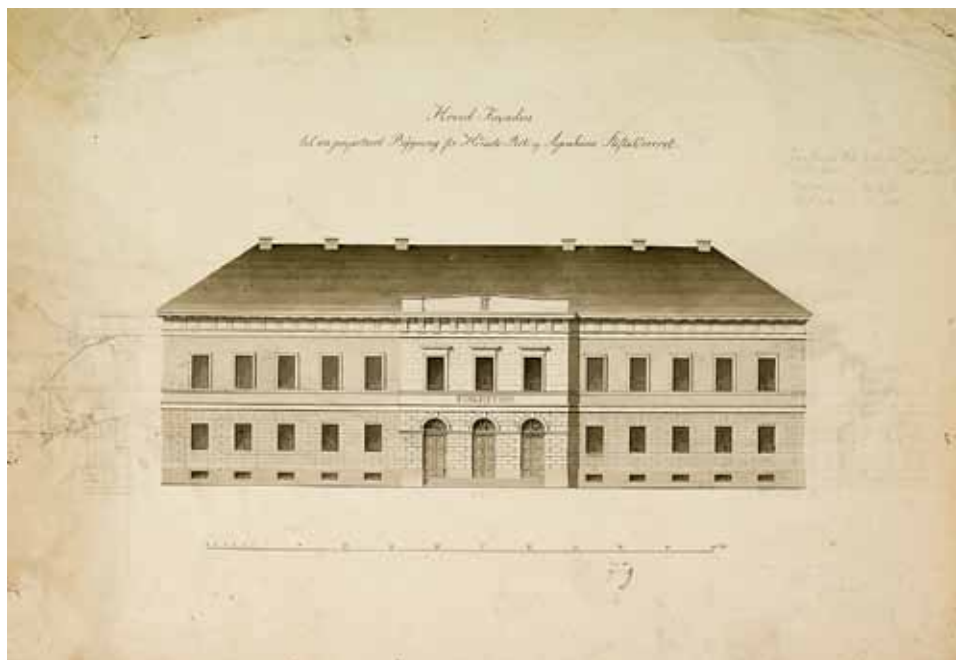


FOTO: JAN HAUG/DET KONGELIGE HOFF

Linstows forslag til Høyesterettsbygning.

De få hus Linstow bygget i denne stilen «ligger på et meget høiere plan enn de schweizerstil-redsler som vårt land ellers med årene blev fyllt av, men også disse bygg er til overflod utstyrt med utskjæringer og krims-krams, og viser ingen personlig eller original arkitektur.»³⁷

Etter slik nokså systematisk å ha gjennomgått Linstows arkitektoniske virke, vender Hals tilbake til Slottet og byreguleringen og påpeker at Linstows innsats her hører til det beste som er bygget i hovedstaden. Han konkluderer med at han ikke var noen virkelig nyskapende ånd, men at Linstows fremsyn, hans levende energi, seige utholdenhet og begeistrede

tro på sitt kall, gjør ham til en av norsk arkitekturs mest sympatiske skikkelser.³⁸ Og det er det vel ingen som vil bestride den dag i dag.

For Linstow-forskningen utfyller Hals' magisteravhandling grundig det bildet som tegnes i artikkelen i Årsberetningen fra 1928. Det er først og fremst i omtalen av Linstows andre arbeider og Linstow som kunstner at vi får tilføyd justerende perspektiver, også sammenlignet med andre arbeider om emnet. Og nå vet vi jo at originalmanuskriptet til avhandlingen befinner seg på Bymuseet.

Til sist vil jeg nevne en interessant innfallsvinkel Hals har til hvilke

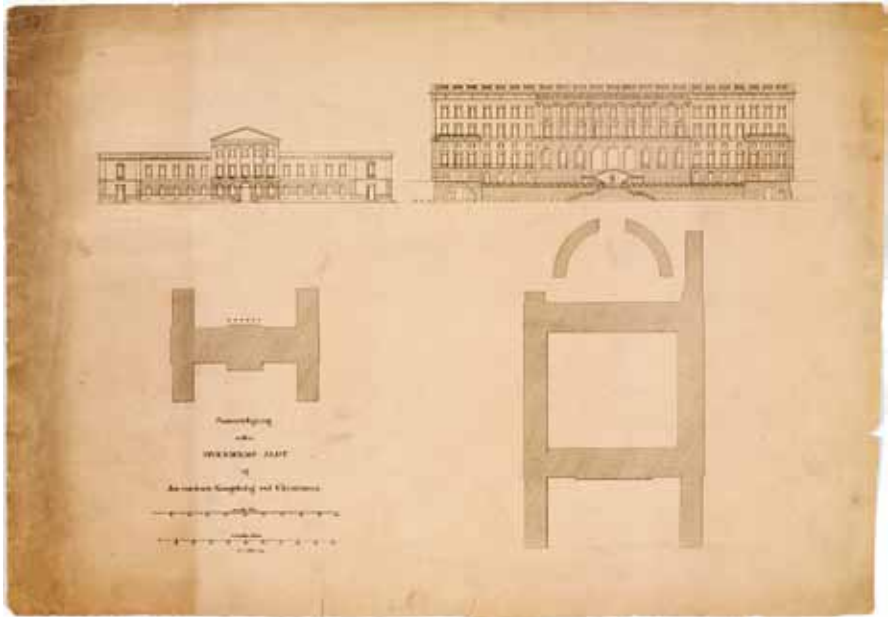


FOTO: HELGE HOVLAND/DET KONGELIGE HOFFS FOTOARKIV

Sammenligning mellom den planlagte kongeboligen i Christiania og Stockholm Slott fra 1827. Utført på kongens befaling, ref. brev fra Linstow til Slottsbyggningskommisjonen 05.07.27 i Hals' håndskrevne notater.

inspirasjonskilder Linstow forholdt seg til da han tegnet Slottet: Det vanlige har vært å se til Danmark og C. F. Hansens arkitektur, som Linstow naturligvis kjente godt til. Men Hals ser til Sverige og Stockholm Slott, oppført i barokk-klassisisme i første halvdel av 1700-tallet. Han argumenterer for at både fasadeutforming og opprinnelig planlagt materiale og fargevalg kan settes i direkte forbindelse med Tessins storverk, blant annet som en konsekvens av Linstows opphold i Stockholm og kontakten med hoffarkitekten Per Axel Nyström. Dette gjør Hals også et poeng ut av i artikkelen i Årsberetningen.³⁹

Som argument bruker han et litografi fra 1827 som viser sammenligningen mellom Linstows planlagte slott i Christiania og Stockholm Slott. Men dette litografiet var nok ikke ment som en rent arkitektonisk sammenligning mellom de to byggverkene. Det ble utført som et innlegg i debatten om det skulle bevilges mer penger til byggeprosjektet i 1827. Litografiet skulle rett og slett deles ut til stortingsrepresentantene som et argument for nye bevilgninger, ved å vise hvor beskjedent det planlagte slottet var sammenlignet med Slottet i Stockholm.

Men uansett har nok Harald Hals II rett når han hevder at det er med dette første

prosjektet til Slottet at Linstow virkelig utmerker seg, og at han nok kunne ha utrettet mer, dersom omstendighetene hadde vært annerledes. Hadde han virkelig fått bygget det Slottet han planla på Bellevue-høyden, ville historien om Linstow som arkitekt ha sett ganske annerledes ut.

Nina Høye er konservator NMF og har blant annet skrevet bøkene Det kongelige slott i Oslo (Cappelen Damm 2008) og Oscarshall (Cappelen Damm 2009). Hun var kurator for utstillingen Slottet og Linstow som ble vist på Nasjonalmuseet – arkitektur i 2010.

Noter

- 1 Artikkelen er blant annet oppgitt i bibliografien i Guthorm Kavli og Gunnar Hjelde, *Slottet i Oslo*, Oslo 1973, Geir Thomas Risåsen, *Det Kongelige Slott*, Oslo 2006 og Kari Hoel, *Monumentalarkitektur i Oslo*, Oslo 2008.
- 2 Dag Solhjell, *Akademiregime og Kunstinstitusjon*, Oslo 2004, 12. Her er det riktignok oppgitt at Harald Hals skrev en hovedfagsoppgave i 1922, men det dreier seg etter all sannsynlighet om magisteravhandlingen fra 1928.
- 3 Byggekunst 1922 IV, 99-106.
- 4 Ibid, 99.
- 5 Anders Bugge, *Arkitekten stadskonduktør Chr. H. Grosch. Hans slekt, hans liv, hans verk*, Oslo 1928, (forordet, ingen sidehenvisning)
- 6 C. W Schnitlers *Slegten fra 1814. Studier over norsk embedsmandskultur i klassicismens tidaldre 1814-1840*, kom ut i 1911, og det er tydelig at Hals har brukt dette verket i arbeidet med avhandlingen.

- 7 Harald Hals jr., *Arkitekten Linstow og hans innsats i norsk bygningshistorie*. Upublisert magisteravhandling i kunsthistorie, 1928, 1. Sidehenvisningene refererer til pagineringen i det maskinskrevne manuskriptet. I det følgende henvises det kun til sidene i manuskriptet, ikke til forfatter og tittel.
- 8 9.
- 9 Ibid.
- 10 10.
- 11 13.
- 12 *Fortegnelse over endeel af indenlandske Forfattere frembragte Kunstarbejder som findes udstillede i Overværelserne i Hr. Calmeyers Gaard i Christiania den 10. Mai 1818 og følgende Dage*, Christiania 1818, 19 f.
- 13 59
- 14 Hals skriver s. 10 at Linstow kun hadde to brødre.
- 15 22.
- 16 26.
- 17 32.
- 18 33.
- 19 36 f.
- 20 44.
- 21 37.
- 22 Ibid.
- 23 45.
- 24 51.
- 25 Ibid. Her siterer Hals Linstows publikasjon *Forslag angaaende en Forbindelse mellem Kongeboligen og Christiania Bye*, Christiania 1838, 16.
- 26 52.
- 27 Ibid.
- 28 63.
- 29 53.
- 30 Hals henter sitatet fra Anders Krogvigs *Fra den gamle tegneskole*, Kristiania 1918, der hele Linstows tale er gjengitt.
- 31 55.
- 32 56.
- 33 64.
- 34 68.
- 35 70.
- 36 71.
- 37 73.
- 38 74.
- 39 Harald Hals jr, *Linstow og Slottet*, gjengitt i Særtrykk av Årsberetningen for 1928 fra Foreningen til Norske Fortidsminnesmerkers bevaring, 65-96, 93 f.

Hva har vi på tapetet?

Lars Roede

Veggene i ballsalen på Frogner har noen tapeter som det ikke finnes maken til i Norge. De har hengt der siden Bernt Anker fikk salen ferdig i 1792, og alle mener at de må være laget i Frankrike, som var ledende i tapetproduksjon på den tiden, både før og etter revolusjonen.

For et par år siden oppdaget jeg at et motiv som i alle år hadde vært oppfattet som fabeldyr, ikke var helt alminnelige fabeldyr. De var britiske nasjonalsymboler – en engelsk løve og en skotsk enhjørning, et hesteaktig dyr med horn i pannen. De ligger fredelig på samme sokkel nederst i tapetbanen. Vi finner dem igjen i dronning Elizabeths kongelige våpen, hvor de står på hver sin side og passer på skjoldet. I blomsterkvasten mellom dem finner vi mer britisk symbolikk – Skottlands tistel og Englands rose. På to andre veggfelter opptrer halskjedet til den fornemste av alle engelske ordener, Hosebåndsortenen. Hva gjør britiske nasjonalsymboler på franske tapeter? Og hva gjør de på Frogner?

Jeg ante en god historie da franske tapetbøker fikk meg til å mene at

de var laget av tidens mest kjente tapetfabrikant, Réveillon. Han var det første offer for den franske revolusjon, før Bastillen ble stormet, og det var han som laget ballongene som brødrene Montgolfier satte opp i Paris i 1783. De var tapetsert med kongens portretter og monogrammer. Ett år senere sendte Bernt Anker en varmluftsballong til værs fra Paléhagen. Kunne han ha vært i Paris og kjøpt tapeter hos Réveillon, og samtidig lært å lage ballonger?

Spørsmålet og bilder av tapetene ble sendt til Victoria & Albert Museum i London, som sendte oss videre til den fremste ekspert på tapeter *en arabesque*, tidligere direktør for tapetmuseet i Rixheim i Alsace Bernard Jacqué. Han trodde først ikke det han så, men mente at det måtte være en håndmalt veggdekorasjon. Flere og bedre bilder overbeviste ham om at det likevel var franske tapeter, men ikke av Réveillon. Etter hans mening var Réveillons betydning overvurdert – han var hverken den største eller beste av tidens tapetmakere, bare den mest kjente og den beste i markedsføring. Det

Tapet fra Peter Godeffroys hus i Altona, ferdig i 1792. Alle motivene på feltet til venstre finner vi på de samtidige tapetene i salen på Frogner; bortsett fra fuglemotivet over stjernen i midten.

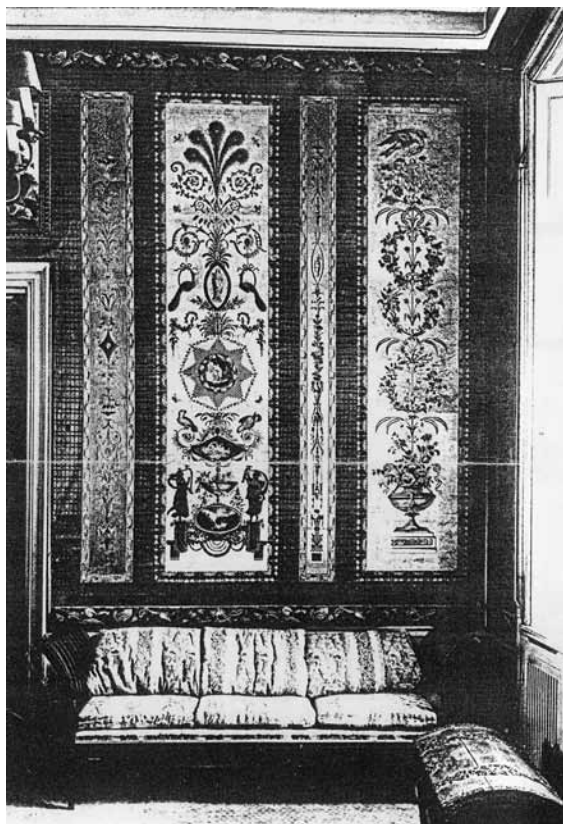


FOTO: DEUTSCHES TAPETENMUSEUM, KASSEL

var heller firma Arthur & Robert. Men det var også noe som ikke stemte, utførelsen var ikke elegant nok, mente han.

Nå var det ingen vei utenom en tur til tapetmuseet. Norsk faglitterær forfatterforening spanderte reisestipendium, og Jacqué tok gjerne imot meg i Rixheim 12. mai. Utstillingene av det beste fra fransk tapetproduksjon er verd et besøk og lærer oss mye om hvordan de dyktige kunstnerne og håndverkerne arbeidet. Men museet hadde ikke noe som helt lignet våre tapeter i magasiner eller kataloger. Så, på slutten av dagen, lette en

medarbeider fram en litt grøtete fax fra tapetmuseet i Kassel i Tyskland. De har et fotografi av noe som ligner, fra et hus i Altona ved Hamburg. Bildet var godt nok til å se at disse tapetene hadde flere av de samme motivene som finnes på Frogner, men i en annen rekkefølge. Det var tydelig at man har drevet med klipp-og-lim-teknikk her, der eller begge steder.

Hjemme igjen kastet jeg meg på nettet og fant at huset i Elbchaussée 547 ikke ble bombet under krigen, men fortsatt er i god behold. Mindre interessant ble det ikke da det framgikk at arkitekten



FOTO: RUNE AARVIK/OSLO MUSEUM

Langveggene på Frogner har nederst i feltene Englands løve og Skottlands enhjørning, og mellom dem en blomsterkvast med nasjonalblomstene rose og tistel. Dette motivet mangler i Altona. Men der gjenkjenner vi sirupssnippen med fuglene ovenfor, og begge steder finner vi aller øverst fem påfuglfjær.

var den berømte danske C. F. Hansen, som hadde vært «Landbaumeister» i daværende danske Holstein i sin ungdom. Litteraturen om C.F. Hansen er stor og tung, og den ga et par andre spennende opplysninger. Huset i Altona sto ferdig i 1792 – samme år som Bernt Ankers Frogner. Og byggherren Peter Godeffroy

drev som han med oversjøisk handel, særlig med Storbritannia og britiske kolonier. Kanskje begge valgte tapeter med britiske nasjonalsymboler for å gjøre inntrykk på sine forretningsforbindelser?

Nå er jeg nødt til å reise til Hamburg og trenge meg inn i huset ved Elbchaussée. Tapetene der – hvis de fortsatt finnes,

Endevæggen i salen på Frogner har tapetfelter med den store stjernen omgitt av Hosebåndsortenens kjede. Nedenfor svever to muser på hver side av en oval med landskapsmaleri. Begge finnes også i Altona, men der er de adskilt av et motiv som finnes på Frogners langvegger.



FOTO: RUNE AARVIK/OSLO MUSEUM

noe litteraturen ikke sier helt tydelig – må jeg se med egne øyne og fotografere. Og Bernard Jacqué i Rixheim ble så interessert i våre tapeter at han bestemte seg for å komme til Frogner og se nærmere på dem i slutten av august.

Lars Roede er arkitekt og seniorrådgiver ved Oslo Museum.

Fortellingen fortsetter – følg med!

Hvem tegnet Universitetet - Grosch eller Schinkel?

Truls Aslaksby

Dette klassiske spørsmålet i norsk arkitekturhistorie var lenge uløst. De overleverte kildene inneholdt så å si kun tekst, mens bygningstegningene fra prosjektets forskjellige faser - særlig de tegningene som var forankret i de overleverte tekstene, manglet. Etter gjeldende oppfatning var de gått tapt i en brann.

I desember 1982 var jeg på vei ned til arkivet i kjelleren under Universitetets administrasjonsbygning på Blindern, for å utforske Universitetets tomtosalg på Nedre Tøyen i 1800-årene. Da jeg bemerket til min følgesvenn fra Universitetets økonomiavdeling at det jeg virkelig skulle ha moro av å finne, var de såkalt tapte originaltegningene til Universitetet, sa han bare: Kom opp på kontoret mitt etter lunsj. Og der, i en mappe, lå så å si alt. Ulf Berntsen, som han het, hadde to ganger tidligere reddet dette materialet fra å bli kastet!!!

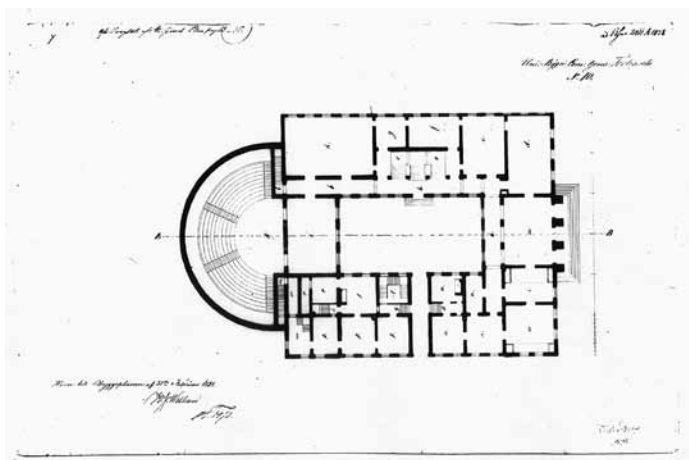
Det som manglet i dette materialet, og som kanskje må regnes som tapt, er

de fasadetegningene som Grosch fremla for Karl Friedrich Schinkel i Berlin våren 1838. (Schinkel var da Preussens overbyggningsdirektør og anerkjent som den fremste av Europas arkitekter. Poenget med fremleggelsen var at universitetsstyret og byggekomiteen ønsket at universitetsanlegget skulle fremstå som et godt vitnesbyrd for ettertiden om Norges kulturelle nivå.) Groschs grunnplaner til de to «sidebygningene» mot Universitetsplassen er derimot bevart. En sammenligning mellom disse og Schinkels «korrekturtegninger», supplert av Groschs redegjørelse og Schinkels kommentar, dokumenterer følgende:

Grosch manglet den gjennomartikulerte veggstrukturen i Schinkels korrektur, slik den senere ble gjennomført ved oppførelsen. Schinkel tydeliggjorde denne strukturen i en egen tegning (ill. 3).

Groschs forslag manglet den konsekvente gjennomføringen av denne strukturen, inkl. ensartet etasjehøyde i alle

Ill. 1: Groschs forslag til domus academica (urbygningen). 1. Etasjes plan. Denne og følgende ill. er avfotografert av O. Væring og kopiert med overdreven kontrast for å gjøre de tynne originaltegningene, nå i Nasjonalmuseet avd. arkitektur, leselige.



tre bygninger mot plassen, slik Schinkels korrektur viser og slik den senere ble gjennomført.

Det fremgår av senere opplysninger i byggesaken at Groschs forslag manglet den fullt utviklede joniske takgesimsen som vises i Schinkels tegninger og som ble gjennomført.

I Groschs forslag er ikke inngangspartiet trukket frem som risalitt, slik Schinkel viser og som senere ble gjennomført.

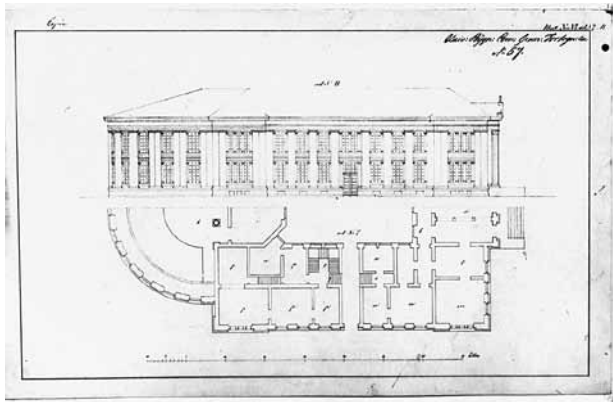
Groschs forslag mangler hoveddisposisjonen i «sidebygningenes» vestibuler, slik Schinkel viser og slik de ble oppført.

Groschs forslag til festsal mangler hoveddisposisjonen i Schinkels korrektur, og viktige elementer, så som den flate himlingen og kateternisjen med de to kolossalsøylene, mangler likeledes.

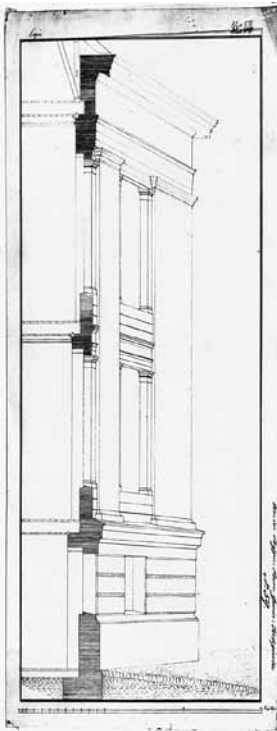
Groschs utkast til midtbygningen – domus media – synes å ha gått tapt, men Schinkels kritiske korrektur er ganske klar. Den rettet seg først og fremst mot Groschs løsning av vestibylen, som

etter Schinkels vurdering var for sammentrengt, særlig ved søylene. Hele den åpne portikus med trapper og søylebåren «galleri-bro», som er minutiøst tegnet av Schinkel og senere utført, synes å være langt fra Groschs forslag. I invitasjonen til grunnstensnedleggelsen 1841 vises det kommende anlegget, uttegnet perspektivisk sett omtrent fra dagens nedgang til Nationaltheatret T-banestasjon, i nøye tilslutning til Schinkels tegninger.

De fleste elementene i de tre «hovedbygningenes» interiør, likesom alt ved de to «bakbygningene» på hjørnene av henholdsvis Universitetsgaten og Frederiks gate, er tegnet av Grosch. Stilen i det hele er imidlertid Schinkels. Foranlediget av Schinkels manglende anvisninger til det dekorative utstyr i festsalen så byggekomitéen seg i 1842, året etter Schinkels død, nødt til å spørre Grosch om han kunne tenke seg å sette seg i forbindelse med noen som hadde arbeidet så nær Schinkel



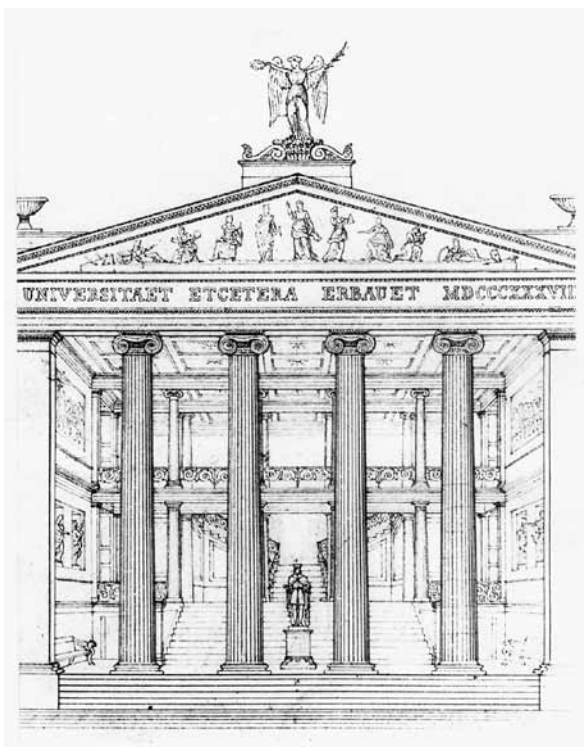
Ill. 2: Schinkels korrekturforslag til samme, samt fasade mot Karl Johans gate. Norsk-tegnet, nær samtidig kopi av tapt original.



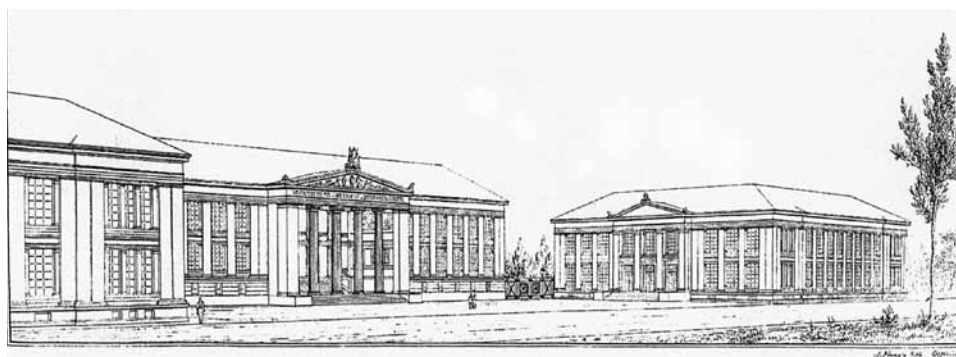
Ill. 3: Schinkels korrekturforslag til fasadestruktur felles for de tre "hovedbygningene", her anvendt på et hjørne av domus media. Kopt som forrige.

at vedkommende kunne ha tilegnet seg mesterens manér og tenkemåte. Komiteen foreslo bygningsassessor Homann i Berlin, som i 1838 hadde utført Schinkels korrekturtegninger. Derved kunne Grosch «aabnes Adgang til ved Udvexling af Ideer at opnaae den efter Omstendighederne størst mulige Sandsynlighed for, at De kan overlade til Samtid og Eftertid et Bygningsværk, der i alle Henseende fremtreder som et Heelt.»

Ettersom byggeprosjektet skred frem, undergikk det endel endringer grunnet praktiske omstendigheter. For eksempel byttet de to «sidebygningene» plass, bl.a. med den følge at festsalen i domus academica (urbygningen) måtte forskyves over på sidefasaden. Formen på det anatomiske teater ble halvsirkelformet, slik professorene ønsket – og Grosch hadde foreslått, istedenfor Schinkels «House of Commons» - disposisjon med to motstående benkerader. Bygningenes tak fikk en slakere helning enn Grosch opprinnelig hadde foreslått, for å gi bygningene et mer klassisk korrekt utseende, og måtte av den grunn tekkes med jernplater istedenfor teglpanner.

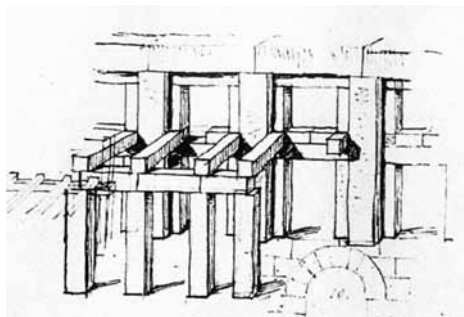


Ill. 4: Schinkels korrekturforslag til hovedfasade på domus media. Forstørret detalj av midtpartiet med en av to gavlpriyd-varianter. Kun denne tegningen er bevart i original, men den likeledes bevarte kopien er så nøyaktig lik at også kopiene må tilkjennes autentisitet.

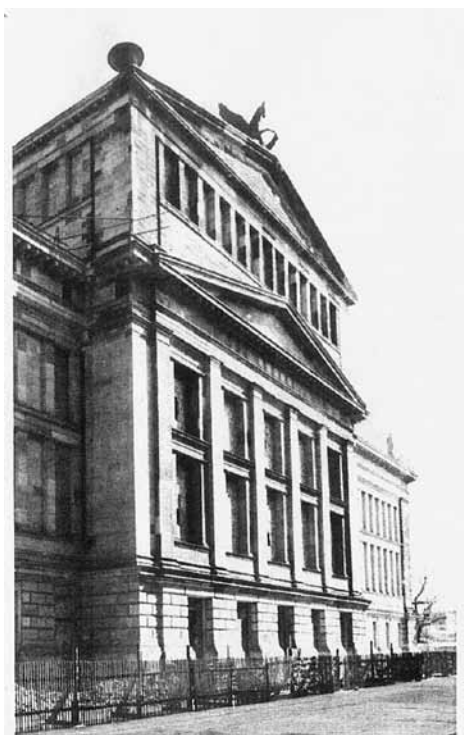


36. Oslo, Universität. Ansicht nach dem endgültigen Plan.
Lithographie-Officin, J. Finne, 1841

Ill. 5: Universitetsanlegget i perspektiv, som "prospekt" i invitasjonen til grunnstensnedleggelsen 2. september 1841. Litografi-Officin J. Finne – etter tegningsforlegg av Grosch? P.e. forf.



Ill. 6: Schinkel: Studie i byggesystem med ren-
dyrket bjelke-pilarkonstruksjon. Forstudie til
arkitekturlærebok ca. 1823-25. Fra Peschken.

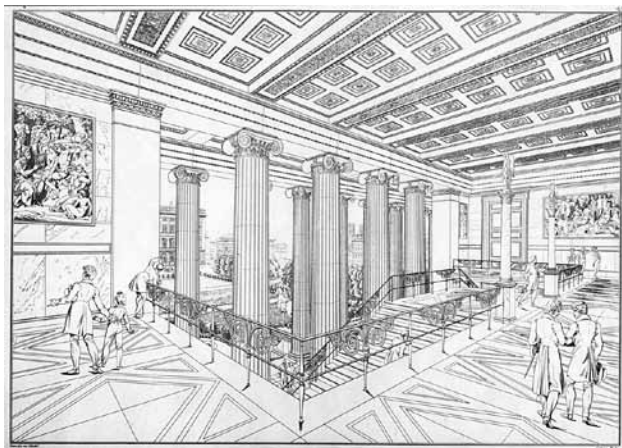


Ill. 7: Schinkel: Teatret på Gendarmenmarkt i
Berlin. "Baksiden" 1974, da bygningen ennå
sto som krigsruin.
Foto: Landesbildstelle Berlin, DDR (utsnitt).

Som det fremgår av dette, er Universitetsanlegget tegnet både av Grosch og Schinkel. I hovedtrekk: Grosch laget våren 1838 et forslag til tre separate bygninger omkring den kommende Universitetsplassen. Det grunnleggende i dette arrangementet var slottsintendant Linstows reguleringsforslag, da nettopp offentliggjort. Groschs foreslåtte bygninger var imidlertid større og helt anderledes utformet enn de som var blitt vist og anbefalt av Linstow. I Schinkels etterfølgende sensur og forbedringsforslag ble hverken «fotavtrykket» eller hovedvolumet i Groschs forslag endret. Men så å si alt ved eksteriørene og enkelte viktige interiører ble grunnleggende omformet.

Det kanskje mest interessante er veggstrukturen, som kan være et svar på Groschs uforløste forsøk i samme retning. Jeg tolker Schinkels veggstruktur, vist i ill. 3 her, slik (det dreier seg her om den anskueliggjorte form, ikke om den triviale murvirkelighet bak pussen): Veggene er ikke en skive med utenpåliggende, mer eller mindre flate pilastre, gesimser, osv., men fremkommer som et sluttprodukt av (stående) pilarer og (liggende) bjelker. Disse fremtrer i stort og lite format, og slik at de er felt inn i hverandre. I denne sammenfellingen oppstår vindusåpningene som restrom. Pilarene er ikke doriske pilastre av vanlig flat type, men de synlige delene av forenklede anter (de fremre endene av templets sidevegger), som fremtrer fullt utviklet på hver side av midtbygningens søyler. Denne veggstrukturen blir da en del av anleggets gjennomførte joniske stil, passende for formålet iht. klassisk forståelse av de

*Ill. 8: Schinkel: Museet i Berlin.
Perspektiv fra hovedtrappens
galleri.
Fra hans Architektonische
Entwürfe, 2. Hefte.*



forskjellige søyleordnenes «personlighet». Veggstrukturen avspeiler videre Schinkels teoretisk-systematiske arbeide med å rendyrke og aktualisere den antikk-greske pilar/bjelke - konstruksjon (ill. 6) Det viktigste praktiske utfallet av dette arbeidet – ved siden av Universitetet i Oslo - er fasadene på teatret på Gendarmenmarkt i Berlin, konsipert i 1820-årene. (Ill. 7.) Den store joniske portikus har på sin side sin forgjenger i vaktbygningen utenfor slottet i Dresden, og det storartede åpne rommet bak søylene er en videreutvikling av det åpne rommet bak søylene i det vi kjenner som Altes Museum i Berlin. (Ill. 8.)

Både Grosch og Schinkel er Universitetets arkitekter. Men bygningene er oppført som en nøyaktig realisering av Schinkels tegninger, unntatt der hvor praktiske omstendigheter fremtvang justeringer, eller der hvor «hull» i Schinkels tegninger fremtvang tillegg. Alle slike justeringer og utfyllende tillegg ble utformet av Grosch, men i Schinkels stil, slik denne var nedfelt i hans korrektur.

Vi kan derfor uten overdrivelse regne Universitetet som et verk av Schinkel. Som sådant er det også anerkjent og tatt opp i det store tyske Schinkelverket.

Truls Aslaksby er kunst/arkitekturhistoriker, dr. philos. fra Universitetet i Oslo. 1988-2010 var han ansatt som førsteantikvar hos Byantikvaren i Oslo.

Litteratur:

Goerd Peschken: Das Architektonische Lehrbuch. (Bind i det store Schinkelverket.) München 1979.

Truls Aslaksby i samarbeid med Ulf Hamran: Arkitektene Christian Heinrich Grosch og Karl Friedrich Schinkel og byggingen av Det Kongelige Frederiks Universitet i Christiania. Øvre Ervik 1986.

Ulf Hamran unter Mitarbeit von Truls Aslaksby: "Schinkels Begutachtung des Entwurfes von Christian Heinrich Grosch für die Universität in Oslo". I: Karl Friedrich Schinkel - Lebenswerk: Ausland – Bauten und Entwürfe. München 1989, s. 185-230.

Ærverdige Frognerseteren

Gry Larsson

Spisestedet Frognerseteren ble oppført av Kristiania kommune i 1890. Den vakre bygningen er en av de viktigste representantene for dragestilen i Norge. Folk fra hele verden kommer for å oppleve den særpregede arkitekturen og beundre den storslagne utsikten over hovedstaden. Men hvordan begynte det hele, når ble restauranten bygget og hvorfor akkurat der?

Det var en gang

Når man skal fortelle historien om Frognerseteren, er det naturlig å trekke linjene tilbake til middelalderen. Området var opprinnelig en seter under Frogner Hovedgård, en tidligere storgård i det gamle Aker herred – som nå er en del av Oslo.

Hovedgården nevnes i skriftlige kilder allerede i 1299. Den har vært på mange hender, en av de mest kjente eierne var kammerherre, trelasthandler, skipsreder og jernverkseier Bernt Anker. Han var antagelig Norges rikeste mann i sin tid, og eide gården fra 1790 til 1805.

Den bergenske kjøpmannen Fredrik Georg Gade d.e. var den siste private eieren av Frogner Hovedgård. Hans arvinger overtok Frogner som et sameie etter farens død i 1859. Under byutvidelsen i 1878 ble bygrensen for Kristiania trukket langs Frognerelven, og det meste av Frogner Hovedgård kom

innenfor hovedstadens grenser. Mot slutten av 1800-tallet ble en stor del av jordene utparsellert til bybebyggelse. Gade-familien solgte det som var igjen av eiendommen til Kristiania kommune for videre utbygging og anleggelse av kirkegården Vestre Gravlund.

Konsul Gerhard Gade hadde boret rett på hovedgården hele sitt liv. Da han døde i 1909 hadde Kristiania-krakket satt en stopper for all nybygging av leiegårder. Huset på det som var igjen av gården ble ansett som bevaringsverdig.

Bebyggelsen rundt tunet ble fredet som kulturminne i 1927, det øvrige var gjort om til park og rekreasjonsområde for publikum i 1904. Parken ga senere plass til landets mest besøkte turistattraksjon, Vigelandsanlegget.

Oslo Bymuseum (nå Oslo Museum, Bymuseet) har holdt til i hovedbygningen siden 1909. I vestfløyen har friluftrestauranten Herregårdskroen holdt til i



FOTO: VESLEMØY VRÅSKAR/P.E.

Med sitt arkitektoniske særpreg og den unike beliggenheten 435 meter over havet, tiltrekker Frognerstøen seg mennesker fra hele verden.

mange år, i en annen del av samme fløy har det vært teatervirksomhet. Nå brukes disse lokalene til utstillinger. For øvrig finner man blant annet en barnehage i bygningen og en kafé.

Thomas Heftyes tid på Frognerstøen
I 1864 begynte historien til det vi i dag kjenner som serveringsstedet Frognerstøen. Konsul og bankier Thomas Johannessen Heftye kjøpte området på godt over 7000 mål, og satte opp sin første bygning på støevollen i 1867.

Bygningen ble tegnet av arkitekt Herman Major Schirmer (1845-1913). Den fikk raskt navnet Heftjevillaen, selv om Heftye aldri bodde der. Han brukte stedet som landsted, men avholdt flotte selskaper med prominente gjester der.

I gjesteboken, som befinner seg på Nasjonalbiblioteket, ser vi at blant annet tidligere president Ulysses S. Grant, arveprins Oscar – senere kong Oscar II, daværende kong Carl XV og hans dronning Louise, det danske kronprinsparet Frederik og Louise - senere Danmarks konge og dronning og foreldrene til kong Haakon VII, den daværende fyrsten av Wales, senere kong Edward VII av England og faren til dronning Maud var blant dem Heftye inviterte hit. Her var også keiserprins Napoleon (1856-79) gjest i 1878. Vi ser også at Anton Martin Schweigaard (1808-1870), Fridtjof Nansen (1861-1930), Eilert Sundt (1817-1875) og Ole Bornemann Bull (1810-1880) var blant hans gode venner.



FOTO: VESLEMØY VRÅSKAR/P.E.

Heftyevillaen med tun ligger rett nedenfor dagens spisested Frognerseieren.

Thomas Heftye eide en betydelig samling møbler, malerier, tepper og gjenstander av stor historisk interesse. I Heftyevillaen hadde han også en mengde sølv, pyntegjenstander og mindre ting som søljer, brystspenner, smykker og knapper. En fullstendig liste over Heftyes samlinger ble nedtegnet av Yngvar Nielsen i 1890. Litt av samlingen er fortsatt i Heftyevillaen, noe er på Norsk Folkemuseum og noe på Kunstindustrimuseet. Men deler av samlingen er dessverre spredt på ukjente hender.

Friluftsmuseum

Thomas Heftye ønsket å bidra til å bevare og spre kunnskap om byggeskikk og norske håndverkstradisjoner. Først kjøpte han tre eldre bygninger og flyttet dem til Frognerseieren fra ulike steder i Norge. (Den ene bygningen er ikke tilflyttet, men er en ny kopi). I 1884 åpnet han så tunet

for allmuen, noe som var høyst uvanlig på de tider. Folk kunne komme og se på de små bygningene Nyhusstua, Stabburet og Årestua.

De to første stuene på Heftyetunet ble faktisk samlet både før Skansen i Stockholm (1891) og Norsk Folkemuseum (1894) ble etablert. Til tross for at kong Oscar II med sin samling av bygninger på Bygdøy i 1881 (nå en del av Norsk Folkemuseum) har æren for å ha anlagt verdens første friluftsmuseum, må Heftye-es samling på Frognerseieren regnes som et av de første forsøk på å ta vare på bygde-huskulturen og gjøre den tilgjengelig for folk flest.

Utbygging og utbedring

Utover på 1880-tallet økte turisttrafikken til Norge og hovedstaden. Tuberkulosen herjet i landet, og man fikk kunnskap om at frisk luft var sunt, dermed begynte

stadig flere av beboerne i Kristiania å ta turen opp i Holmenkollen. Heftye åpnet eiendommen sin for allmuen og ga dermed folk mulighet til gode naturopplevelser. Mange tok også turen opp for å se skirenn. Da Holmenkollen skihoppbakke sto ferdig i 1892, kom mer enn 10 000 mennesker for å se det første rennet.

All tilstrømningen av folk medførte også en intensiv satsing på utbygging av hoteller og sanatorier i området. Aktivitetene ble behørig dekket i avisene, folk ble nysgjerrige og ville se selv. De spreke gikk på beina, andre kjørte med hest og vogn.

Den voldsomme populariteten skapte et behov for å beskytte området mot spekulanter. For å oppnå kontroll, ble Holmenkol-Voxenkol-Selskabet stiftet (1888). Til tross for stor innsats av både borgermester Evald Rygh, lege Ingebrigt Christian Lund Holm og veidirektør Hans Hagerup Krag maktet ikke selskapet å reise mye penger, men deres prosjekter ble reddet av investorene Christiania Brændevinssamlag og Christiania Sparebank.

Også veiene ble utbedret og utbygget. 1890 ble veiforbindelsen mellom Frognerseteren og Holmenkollen etablert. Den ble åpnet av keiser Wilhelm II av Tyskland og kong Oscar II 2. juli. Samme dag ble det hugget inn et minne i fjellet. Initialene WO og årstallet 1890 står der den dag i dag og kan beskues 430 meter nedenfor Frognerseteren. Men «Keiser Wilhelms vei» fikk etter krigen nytt navn og ble kalt Holmenkollveien.

På kommunale hender

Thomas Heftye døde i 1887. Hans enke, Maria Heftye, beholdt stedet i tre år

før hun solgte både villaen med innbo, setereieendommen og skogen til Kristiania kommune. Kjøpesummen var 230 000 kroner. Dette var ingen høy sum, selv etter datidens målestokk, men Maria Heftye aksepterte den fordi hun ønsket at kommunen skulle ta ansvaret for å holde stedet åpent for publikum, slik hennes mann hadde ønsket.

Etter at Kristiania kommune overtok, var det museumsvirksomhet i Heftjevillaen en kort stund. Bygningene ble så stengt for publikum, men villaen har i alle år blitt brukt til representasjon, møter og spesielle arrangementer i offentlig regi. Stedet er fremdeles i Oslo kommunes eie og forvaltes av Bystyrets sekretariat. Man har snakket om at tunet på en eller annen måte burde kunne bli et tilbud for publikum, men man vet ikke når, eller på hvilken måte. I skrivende stund ligger Heftjevillaen og tunet som en liten, vakker, lukket oase, midt mellom skiløypene, akebakken og serveringsstedet Frognerseteren.

Men i 1891 videreførte kommunen Heftyes idé om et friluftsmuseum en smule ved å flytte en stue fra gården Gulsvik i Flå i Hallingdal og gjenreise den rett vest for det nye spisestedet, på motsatt side av veien. Det var Holm Munthe som hadde ansvaret for gjenreisningen av Gulsvikstua, som ble innredet med antikviteter. Stua ble av byantikvaren flyttet til tunet med Heftyes samling av bygninger i 1973.

Frognerseteren bygges

Den store aktiviteten i området gjorde at Kristiania kommune valgte å bygge et spisested nesten umiddelbart etter at de



FOTO: VESLEMØY VRÅSKAR/P.E.

I restauranten på Frognerseteren kan man blant annet få servert akevittmarinert reinsdyrfilet med kvede.



FOTO: VESLEMØY VRÅSKAR/P.E.

Kombinasjonen av vidunderlig smak og usedvanlig sjenerøse stykker, har gjort eplekaken til en kuriositet som er uløselig knyttet til Frognerseteren.

hadde overtatt stedet etter Maria Heftye. Arkitekt Holm Hansen Munthe, også kalt dragestilens norske far, fikk oppdraget med å tegne restauranten, som sto ferdig i 1890. Den fikk rett og slett navnet Frognerseteren, og var veldig populær fra første stund.

En viktig representant for dragestilen
Sveitserstilen er forløperen til dragestilen. Dette ser man blant annet på de store takuthengene, buerekene og knektkonstruksjonene. Likevel regnes dragestilen som et særnordisk fenomen. Det oppsto i Sverige under navnet «fornordisk stil» omkring 1870 og fikk sin største blomstring i Norge rett etter 1880.

Holm Munthe var den fremste norske utøver av stilen. Han og andre arkitekter hentet forbilder fra viking- og sagatid, de lot seg inspirere av finere smykkearbeider i edelt metall og detaljer fra båter, drikkekruker og redskaper i tre, og sist, men ikke minst, ble uttrykket influert av stavkirkene. Slyngende ranker og gjennombrutt takkam som er sammenføyet med dragehoder hører også til dragestilen.

Keiser Wilhelm likte dragestilen så godt at han rett etter besøket i Norge i 1890 ga Holm Munthe oppdraget med å tegne et jaktstlott. Dette ble oppført i Rominten i Øst-Preussen i datidens Tyskland (nå delt mellom Polen og Russland) året etter. Keiseren bestilte også en stavkirke,

som ble oppført ved siden av jaktslottet. Dessuten anla han en park med flere bygninger i dragestil i Potsdam i Tyskland. Parken fikk navnet Kongsnæs.

Industrimagnaten Eugen Füllner (1853-1925) fra Warmbrunn (Cieplice) i daværende Schlesien (Tyskland) lot seg inspirere av keiseren, og bygget en restaurant som er en kopi av Frognerseteren. Bygningen ligger i det som i dag heter Park Norweski, parken er også anlagt av Füllner.

Andre bygninger på Frognerseteren

Det ligger flere bygninger på Frognerseteren. Den såkalte Sportshallen ble bygget i 1896, også den i dragestil etter tegninger av Holm Munthe. Men dragene ble saget av etter krigen da det funksjonalistiske ble mer moderne. Sportshallen var opprinnelig tenkt å skulle avlaste restauranten, men med 200 meter mellom bygningene ble det for upraktisk. Sportshallen er stort sett blitt benyttet til annet enn restaurantdrift. Det var fetekoloni der under første verdenskrig, og på 60- og 70-tallet ble det arrangert dans for ungdom i bygningen. I dag er Sportshallen et selskapslokale som ikke ligger innunder driften av spisestedet Frognerseteren.

På seterområdet finner vi også Skiforeningens skistue fra 1971. I dag brukes den som barnehage. Ved siden av ligger Akeforeningens klubblokaler, hvor man kan leie kjelker til bruk i Korketrekkeren. Tidligere lå også Skimuseet (1923) her, men det brant ned i 1968. Heldigvis var samlingene flyttet ned til skihoppbakken i forbindelse med vinterolympiaden i 1952.

Tvers over Holmenkollveien ligger det som tidligere ble kalt internathuset, her



I Kafé Seterstua serveres det tradisjonell norsk mat, kaker og kaffe. Stemningen er lun, og gjestenes antrekk varierer fra sportsklær til findress og kjole.

kan man leie kjelker i dag. Dette huset ligger ved siden av den tidligere bestyrerboligen. Den ble oppført i dragestil i 1900, brant i 1972 og er bygget opp igjen i en enkel, moderne stil. Begge de sistnevnte bygningene er nå overtatt av Friluftsetaten. Like vest for spisestedet ligger det en kiosk som ikke har vært i drift på mange år.

Utvidelse og rehabilitering

I og med at Frognerseteren raskt ble så populær, oppsto det et ønske om å bygge ut etter bare noen få års drift. Men først i 1909 sto en ny, tverrstilt, vestvendt fløy med spisesal ferdig. Tilbygget ble utformet av Stadsarkitekten ved Balthazar Lange



FOTO: S. GRAN/ JOHAN OTTESSEN, FLYFOTOARKIVET.

Helt fra Heftyes tid har folk fra alle samfunnslag trukket opp i høyden og brukt Frognerseteren som utgangspunkt for fritidsaktiviteter året rundt.

og bygget under ledelse av arkitekt Bredo H. Berntsen.

I tråd med dragestilens retningslinjer sto tømmeret på Frognerseteren ubehandlet frem til 1910. Da ble det satt inn med blank, brun oljebeis. Samtidig ble en del av interiøret byttet ut med enklere møbler, tilsynelatende uten noen helhetlig tanke.

Dette provoserte Skogutvalget, som jevnlig benyttet Styrerrommet på Frognerseteren. I 1925 tok de affære og søkte kommunen om midler til rehabilitering av stedet. Først fikk de bare bevilgninger til å utbedre Styrerrommet, men snart var man i gang med en omfattende oppgradering av hele bygningen. Utvendig sørget man for at tømmeret fikk tilbake sin naturlige farge. Innvendig ble den enkle stilen erstattet med solide, norske møbler og tekstiler og tepper ble skiftet ut for å få inn litt farge i interiøret.

Etter denne omfattende rehabiliteringen, fikk bygningen stå som den var

til 1952. Da bygget man ut vestsiden, utenfor Storstua. Det ble laget ny inngang på siden av huset, ny garderobe for 200 gjester og nye toaletter. På slutten av 1960-tallet ble det besluttet å erstatte det gamle kjøkkenet i kjelleren med et moderne kjøkken i første etasje. Dette tilbygget fikk en enkel hovedform som helt underordner seg hovedbygningen og ligger praktisk til innenfor kafeen. Tilbygget var totalt på 466 kvadratmeter, det inneholdt også kontorer.

Dramatikk og eierskifte

Mens beboerne i bestyrerboligen lå og sov, oppsto det en kortslutning i det elektriske anlegget en dramatisk natt i 1972. Den legendariske bestyreren Karl A. Samuelsen, som da var 83 år, og hans kone kom fra brannen med mindre skader. Men deres sønn Karl A. Samuelsen junior, som hadde overtatt som direktør på Frognerseteren et år tidligere, omkom. I 1978 ble det bygget ny bestyrerbolig på

samme sted. Denne bygningen brukes i dag av Friluftsetaten i Oslo.

Frognerseieren var i kommunens eie fram til 2003. Da overtok Tandberg Eiendom AS, vel vitende om at det var knyttet klare klausuler til videre drift, både når det gjelder bevaring av stedet og tilgjengelighet for publikum.

Walter Kieliger som leder dagens stab på Frognerseieren, tiltrådte i 2005. Han er opprinnelig fra Sveits og utdannet som «Eidgenössischer diplomierter Küchenchef». Mesterkokken har bred erfaring fra norsk og internasjonal restaurantdrift.

Året rundt på Frognerseieren

I kafeen på Frognerseieren serveres den tidligere bestyreren Karl A. Samuelsens berømte eplekake hele året. De sjenerøse stykkene har fyll fra smakfulle norske epler og er toppet med krem fra kuer som har det godt. I kafeen serveres det også variert husmannskost, som for eksempel rømmegrøt, kjøttkaker, spekemat og karbonadesmørbrød.

I restauranten følger man årstidene når det gjelder råvarer og meny. Året begynner med torsk, så følger skrei og påskelam. Med våren kommer aspargesen på bordet. Så følger villaks og søte jordbær. Når høsten melder sin ankomst, serveres det skalldyr og vilt, deretter avrundes det hele med et tradisjonelt og smakfullt julebord i desember.

Både turisthytte og første- klasses restaurant

Frognerseieren inneholder syv rom og kjøkken, pluss uterommet på terrassen. I tillegg til dragestilen og den fantastiske beliggenheten med storslagen utsikt over

Oslo og fjorden, er den unike blandingen av kafedrift og førsteklasses restaurant, prominente gjester og «hvermannen» det som gjør stedet så unikt og fascinerende.

I flere generasjoner

Mange mennesker har et nært forhold til Frognerseieren. En hel del benytter seg av fritidsaktiviteter i området året rundt og avrunder med noe godt å spise i kafeen. Andre velger å markere en hyggelig begivenhet i familien med en bedre middag eller et større selskap i en av stuene. Overraskende mange har fulgt stedet i flere generasjoner og kan fortelle om hyggelige besøk her sammen med foreldre og besteforeldre, barn og barnebarn.

Tiden har gitt Frognerseieren en ærverdig patina og «sjel». Bygningen står på byantikvarens gule liste over spesielt bevaringsverdige eiendommer og vil forhåpentligvis stå som den er i uoverskuelig fremtid. Men la oss sende en takknemlig tanke til Thomas Heftye neste gang vi besøker denne kulturperlen, 435 meter over havet. Det var han som satte området på kartet og inspirerte kristianiabeboerne til å trekke opp i høyden.

Gry Larsson er freelance forfatter.

Artikkelen er basert på utdrag og sammendrag fra artikkelforfatterens bok «Frognerseieren – 1 historie, 8 rom, 80 oppskrifter».

Et sted å være – revolusjonen er i gang, følg på!

Tove Solbakken

Det er våren 1969. På Vaterland skole i Oslo er en gruppe unge mennesker i ferd med å fylle den gamle skolebygningen med utstillinger, veggaviser og plakater. Det syder av aktivitet i korridorene, de unge maler sine budskap rett på murene, de arbeider dag og natt mot et felles mål: pro-messen Et sted å være. Kampen mot kommersialiseringen av samfunnet er i gang. De unge vil vise sitt engasjement, de vil sette søkelys på sosiale problemer og skjevheter i det norske samfunn, og hundrevis av interesserte, unge mennesker har kommet til. De siste dagene har de nærmest flyttet inn på skolen. Åpningen nærmer seg.

I dag er det nesten ingen som husker «vårens merkeligste eventyr», som en avis påsken 1969 omtalte det som. *Et sted å være* – arrangementets tittel er like enkel som den er genial, og har blitt et begrep, benyttet i en mengde ulike sammenhenger, men selve aksjonen er glemt i dag, til tross for dens enorme nedslagsfelt og store ettervirkninger. Jeg vil forsøke å komme med et lite tilbakeblikk, som ikke på noen måte kan bli fullstendig, til det var aksjonen altfor omfattende. Jeg vil allikevel forsøke å berøre de viktigste delene, og ikke minst vise fram det utrolige engasjementet som gjorde det hele mulig.

Et sted å være var ingen ulovlig husokkupasjon eller voldelig demonstrasjon, slik den ofte framstilles i dag. Hovedtyngden av deltagerne var i midten av 20-årene, og med seg hadde de profilerte politikere og pengestøtte fra Bystyret. Kjente artister og skuespillere ble tilknyttet aksjonen. Arkitekter og byplanleggere kom til. Felles for dem alle var at de tilhørte den nye generasjon unge mennesker som ikke lenger satt i ro og godtok at samfunnet beveget seg i en retning de ikke ønsket. De tilhørte etterkrigstidens ungdomskull, de første som for alvor klart definerte ungdom som en egen samfunnsgruppe. Rundt omkring dem boblet og sydet det. Rockemusikk og



FOTO: HENRIK ØRSTED/OSLO MUSEUM

Osloulngdom på slutten av 1960-tallet.

lange pannelugger provoserte foreldregenerasjonen. Alternative livsstiler og Flower Power blomstret. De unge ble engasjert i politikk. De ventet ikke lenger på sin tur, de sa fra når de mente noe.

Også i lille Oslo var det nok å engasjere seg i. Byen var i endring, den hadde fått tunnelbane og høyhus i stål og betong, men denne nye byutviklingen tok ikke hensyn til menneskene. I indre by var bebyggelsen mange steder så dårlig at den for lengst burde vært kondemnert. I de nye drabantbyene fantes få tilbud for ungdommen, og de ble vakende rundt på måfå og fikk et dårlig rykte på seg, som fremdeles henger i hos mange.

At ulike opprør vokste fram, var noe som lå i tiden. Studentopprørene rundt i Europa inspirerte til protester også i Oslo, der studentene krevde medbestemmelsesrett, likeså i gymnaset, der en gruppe unge i 1969 brøt ut og dannet Forsøksgymnaset. De unge var i en viktig brytningstid. Nå ville de tas på alvor.

Teenage Fair – messen som aldri åpnet

Selv om ungdommens samfunnsengasjement våknet til liv på 1960-tallet, var ungdomskulturen to-delt. I samme åndedrag som ungdom gikk i tog mot Vietnamkrigen og delte ut flyers på

gatehjørnene, var ungdom også en kjøpesterk gruppe som gikk på kafé, kjøpte egne ungdomsklær, og var opptatt av utseende og flyktige verdier, som dyr elektronikk og andre statussymboler. Det var denne gruppen *Teenage Fair* håpet å nå fram til. *Teenage Fair* var en kommersiell salgsmesse, planlagt å gå av stabelen 17-27.april 1969 i messehallen på Sjølyst. Den var allerede arrangert i Stockholm og København, men under voldsomme demonstrasjoner, protester og en anti-messe. I Stockholm gjorde svenske ungdommer det klart at de ikke var interessert i å støtte de kapitalistiske strømmingene i samfunnet, og *Teenage Fair* endte med elendige besøkstall og dundrende underskudd.

Likevel satset man friskt i Norge. Man burde kanskje ha lært av andres feil, for det varte ikke lenge før reaksjonene kom også her. De unge tok til orde mot kjøpepress og kommersialisering, og snart gikk de ulike ungdomsorganisasjonene sammen om å stanse *Teenage Fair*. Dette ble begynnelsen på *Et sted å være*.

Den kjente Venstre-politikeren Kristen Nygaard kalte i november 1968 både organisasjoner og privatpersoner inn til et møte der målet var å komme opp med et annet tilbud til byens unge enn det messen på Sjølyst utgjorde. *Teenage Fair* la ikke skjul på at de ønsket å få ungdommen til å handle mest mulig, og Coca-Cola var blant de tunge aktørene i prosjektet.

Etter planleggingsmøtet ble et arbeidsutvalg oppnevnt, med bl.a. den da tyveårige Erling Borgen og Per Aavatsmark fra Sosialistisk Ungdomsparti som medlemmer. Det var Aavatsmark som kom med ideen til *Et sted å være*,

og det var Borgen som foreslo å bruke Vaterland skole. Den sto allikevel tom og fraflyttet, og med Aavatsmark som forlenget arm inn i Bystyret, ga ordfører Brynjulf Bull (Ap) sin tillatelse. Arbeidet med *Et sted å være* kunne begynne.

Fra teater til seksualundervisning

Et sted å være startet som en motreaksjon mot *Teenage Fair*, men så snart de unge kom i gang på Vaterland, ble de så oppslukt av arbeidet at de snart glemte hele greia. *Et sted å være* skulle uansett ikke være noen anti-messe, snarere en promesse, et sted der ungdommen kunne være, et sted der det skjedde noe.

Overordnet ønsket de unge å få synliggjort noen av problemene Oslo slet med, blant annet i forhold til uteliggere og andre svake grupper, og det manglende tilbudet til disse.

Det ble også bestemt at arbeidsutvalget skulle søke Oslo Kommune om bevilgninger, kr.20 000. Utpå nyåret 1969 fikk aksjonistene nøklene til Vaterland skole, og 3.mars var søknaden om pengestøtte oppe til behandling i finansutvalget. Der ble den vedtatt med 5 mot 4 stemmer, og igjen i Oslo formannskap ble det flertall for pengestøtte til Vaterland-arrangementet, 12 mot 9 stemmer. I ettertid kan man vel si at det gikk overraskende lett å få pengene, til tross for at det ennå var ganske uklart hva pengene skulle brukes til. Like fullt fantes det nå midler, og man gikk i gang med å fylle opp skolen med ulike grupper. Under slagordet «Den som gjør noe, er med!», fikk interesserte tildelt hvert sitt klasserom, som man kunne utnytte som man ønsket. I første



FOTO: ATELIER RUDE/OSLO MUSEUM

*Storbynatt,
januar 1968.*

etasje fantes blant annet Sosialgruppa, Helsesport, forfatterverksted, Ikke Vold-gruppa, Filmsentrum, Musikkrom, barneparkering og «det konservative rom». I annen etasje holdt popbandet «Teapots» til, sammen med utstillinger om kjønnsroller, «Det skjulte Norge», og ikke minst det mye omtalte «seksualopplysningsrommet». Dette skal jeg komme tilbake til. Hele tredje etasje var viet Aksjon Inneligger, som vil få fyldig omtale litt senere, og på loftet holdt kunstnerne til; der foregikk silketrykk og plakaterproduksjon for alle aksjonens arrangementer, i tillegg til fotogruppe – med mørkerom og en teatersal, som viste selvskrevede forestillinger med politisk innhold. Kjente kunstnere som Willi Storn og Per Kleiva holdt til på Vaterland under aksjonen og blant skuespillerne var Erik Hivju, Ragnhild Hilt og Vidar Sandem.

Åpningen av *Et sted å være* var planlagt til 14. april og 21. mars. Mens arbeidet på Vaterland pågikk for fullt, kom beskjeden: *Teenage Fair* på Sjølyst var avlyst. Den kommersielle tenåringsmessen ville ikke bli arrangert.

Arkitektur og byplanlegging

Blant de engasjerte gruppene som arbeidet med å fremme sine standpunkter under *Et sted å være*, var den radikale arkitektgruppen KANAL. Vaterlandsområdet var i en utviklingsfase, og her så de unge arkitektene muligheten for å gjøre sin stemme hørt i byplandebatten. 1960-tallet var rivingens tiår, høyblokkene og betongkassene vokste opp, ofte der det minst passet seg, og til alt overmål var en flerfelts motorvei planlagt rett gjennom Slottsparken. Synet på hvordan Oslo skulle endres



FOTO: HENRIK ØRSTED/OSLO MUSEUM

Ungdom på Nisseberget i Slottsparken, våren 1971.

til en moderne hovedstad var brutal og industrialisert, men planleggingen av prosjektene gikk ofte tregt, heldigvis får vi si i dag, og KANAL, med bl.a. Jan Carlsen, benyttet muligheten til å kaste seg inn i debatten. På Vaterland, omtrent der Oslo Spektrum og Hotell Plaza ligger i dag, var det planlagt et enormt bankkompleks for DnC, med overbygget, temperert kjøpesenter på 40 000 kvadratmeter, bensinstasjon og parkeringshus med plass for 2000 biler. «Kampen om Vaterland» var i gang.

KANAL ønsket debatt og åpenhet, de ønsket at byens befolkning skulle få innsyn i hva som ble planlagt over hodene på dem, og ikke minst slo de fast at byen trengte boliger, ikke enda flere forretninger. «Hva slags sentrum ønsker vi?» var ett av spørsmålene som ble stilt i debatten under *Et sted å være*,

«Hvem eier byen og hvem bør eie den?», med blant annet ordfører Brynjulf Bull og byplansjef Rolfsen tilstede. KANAL la også fram en alternativ plan for området, av en helt annen karakter enn det stående forslaget, som ikke engang var et forslag, men et vedtak, som forlenget var bestemt oppført. Likevel klarte KANAL og *Et sted å være* å skape så mye diskusjoner blant politikere og debattanter i avisene at prosjektet ble stående i stampe. Spaltemeter på spaltemeter ble skrevet, og kritikken mot kommunen økte. Etter mye kluss og diskusjoner, som dessverre blir for omfattende å gå inn på her, ble hele DnC-planen skrinlagt, og Oslo Kommune måtte betale banken 40 millioner kroner i erstatning for kontraktsbrudd.

Man kan kanskje si at *Et sted å være* åpnet folks øyne og kamplyst, og fikk dem engasjert. Det nyttet å kjempe, noe man så ved flere andre lignende anledninger senere, blant annet da befolkningen gikk i tog for å redde trehusbebyggelsen sin på Vålerenga og Rodeløkka på 1970-tallet.

På Vaterland skjedde det lite. Bankplasset var stoppet, men tomten ble likevel liggende til begynnelsen av 1990-tallet, da blant annet bussterminalen og Galleri Oslo reiste seg, og gjorde strøket til et av byens mest forhatte og omdiskuterte.

Fri seksualitet og abortkamp

Den utstillingen som fikk aller mest oppmerksomhet på Vaterland under *Et sted å være*, var nok uten tvil seksualopplysningsrommet. Meningen var aldeles ikke å skape furore, men slik ble det, da de unge hang opp en kondomautomat på klasseromsveggen og fikk med seg leger og helsearbeidere som kunne veilede de

unge i seksuelle spørsmål. På 1960-tallet var slike ting fremdeles fraværende i skolen. Man snakket rett og slett ikke om det, men for de unge var tiden overmoden. De hadde ett mål med utstillingen: å gi ungdom saklig og god informasjon om seksuelle spørsmål.

Utstillingen var i seg selv harmløs, og besto av ulike plansjer med håndskreven tekst, en med et opplimt pessar på, samt en plakat av en naken familie, mor og far og to barn, som forkynte: «Barn – ja visst, når vi vil det selv!»

Her er vi ved sakens kjerne. Muligheten til å ta egne valg og selv kunne skaffe seg prevensjon når det var ønskelig, var noe de unge kjempet for. Den unge, danske studenten Neel Fasting hadde funnet ut at mellom 13.000 og 15.000 aborter ble foretatt i Norge hvert år, men bare ca. 5.000 av dem på lovlig vis. Hun, og uendelig mange kvinner med henne, ville en gang for alle bort fra de middelalderske holdningene, og Fasting lånte 500 av de 20.000 kronene *Et sted å være* var blitt tildelt av Bystyret til å lage en abortfolder. «Hvordan får jeg abort?» ble trykket i 50.000 eksemplarer og ble delt ut under aksjonen og også distribuert overalt hvor man fikk mulighet.

Det manglet ikke på kritikk, særlig i pressen, men også fra politisk hold, som ikke taklet å se unge mennesker snakke fritt om kropp og seksualitet. I 1969 kunne tydeligvis ingenting vært skumlere. At det ble delt ut kondomer på Vaterland var å oppfordre til sex, og at kommunen kunne støtte et slikt tiltak økonomisk, ble av mange sett på som rett ut grusomt. *Et sted å være* ble politianmeldt av Anders Langes parti (senere Frp), men saken



FOTO: RIGMOR DAHL DELPHIN/OSLO MUSEUM

Blokkbebyggelse i drabantbyen Bøler – med kiosken som samlingssted for ungdommen i 1965.

førte ikke fram. Det høyreorienterte Morgenbladet taklet også dårlig at kropp og seksualitet kom på dagsorden. De omtalte et av hvilerommene på skolen, som var innredet med puter, madrasser og sittekuber, som «sexrom», uten at dette rommet hadde noe som helst med seksualutstillingen å gjøre. De unge svarte umiddelbart med å henge opp en «SEXROM»-plakat på en dør som førte inn til et lite kott som ikke var i bruk. Deltagerne moret seg stort over alle de nysgjerrige fruene fra beste vestkant som hadde tatt turen til Vaterland og ikke kunne dy seg for å åpne døren til sexrommet. De ble stående og stirre rett i en mørk vegg.

Først og fremst var likevel seksualkampen det dypeste alvor. Neel Fasting ble innbudt til en rekke debatter og intervjuet i ukeblader om hennes holdninger i

abortsaken, og hun ble snart en profilert skikkelse i kampen for kvinners selvstendighet. Fasting mottok brev fra kvinner som takket henne dypt for hennes engasjement og hjelp i vanskelige situasjoner.

Et sted å være hadde satt et særdeles viktig tema på dagsorden, og endelig, i 1978, nesten ti år etter at aksjonen var avsluttet, ble loven om fri abort innført i Norge.

Aksjon Inneligger

Vi har nå sett på ulike aktiviteter og kampsaker som foregikk på Vaterland skole under *Et sted å være*, og selv om man ikke skal rangere viktigheten av politiske og sosiale engasjement, er det nok trygt å slå fast at ingen av prosjektene ble så omfattende, satte slike spor etter seg, og berørte så mange mennesker direkte som Aksjon Inneligger gjorde.

Aksjonen begynte egentlig i påsken, like før selve utstillingen åpnet, da de unge synes det var for galt at de satt der med en stor skolebygning, mens hjemløse og alkoholiserede uteliggere sov under broene og i portrommene like i nærheten, uten den minste utsikt til verdighet og hygiene. De unge tok affære, og *Et sted å være* drev oppsøkende virksomhet for å hente de hjemløse til skolen.

En deltager forteller: «Folk ble funnet i pappesker og det som verre var, og det var jo kaldt, så vi gikk og hentet dem inn. Jeg var ikke med på å hente dem inn, men jeg var med på å samle inn mat og dynetrekk og sånt. Hoteller og butikker bidro, vi kontaktet de som hadde forretninger rundt omkring og alle hadde noe, det var utrolig hva vi fikk inn.»

Noe av poenget med å ta de bostedsløse inn på skolen, var å gi dem andre strukturer enn det som fantes på eksisterende herberger og hospitser. Disse ga kun ly for natten, hele dagen var man prisgitt vær og vind, i tillegg hersket lite verdige forhold; det ble fortalt om overgrep, tyverier og et regelverk som ikke var til for brukerne. Når det på toppen av det hele til enhver tid kun fantes sengeplass til omtrent ¼ av byens uteliggere, sier det seg selv at tilbudet på Vaterland var kjærkomment.

Da påsken var over, og Aksjon Inneligger egentlig skulle avsluttes, var man allerede så godt innarbeidet at aksjonen fortsatte. Man fikk hjelp av leger og sosialarbeidere, så inneliggerne fikk riktige medisiner og den hjelpen de trengte, og snart var skolens 3. etasje befolket av 25 faste beboere, som deltok i sin egen husholdning på Vaterland skole. De laget mat, vasket klærne sine selv og pleiet sosial omgang med de unge. For inneliggerne ble det en helt ny tilværelse, for de unge ble det en oppvåkning. Inneliggerne møtte ikke lenger tvang og trusler, men medmennesklighet, samtale og naturlig samvær. De ble sett på som folk, ikke som et problem som kunne skuffes unna. Her lå kjernen i de unges sosialarbeid. Mange av Inneliggerne sluttet å drikke, og en av dem uttalte: «bedre muligheter enn gjennom Vaterland-metoden har jeg aldri fått.» For Inneliggerne ble Vaterland et hjem, og Aksjon Inneligger vokste seg større og mer omfattende enn de unge hadde tenkt seg. De hadde startet med idealisme og engasjement, men hadde ingen faglig bakgrunn, og for mange ble møtet med alkoholikerne, krigseilerne og unge narkomane som også kom til skolen,

Vietnamdemonstrasjon foran Stortinget, april 1968.



FOTO: HENRIK ØRSTED/OSLO MUSEUM

veldig sterkt, og noe de tok med seg gjennom hele livet. Mange ble sosialarbeidere og forteller at opplevelsene på *Et sted å være* var med på å påvirke yrkesvalget deres.

Selvsagt var ikke Aksjon Inneligger noe rosenrødt lykkeland, men det må sies å være et svært vellykket sosialt prosjekt som hjalp mange av samfunnets svakeste til å øyne nytt håp. Etter at selve utstillingen var avsluttet fortsatte Inneliggerne å bo på skolen, de holdt til der helt til den brant i august 1970. Da var de fleste aksjonistene spredt rundt omkring og hadde for lengst gått i gang med nye prosjekter, men Aksjon Inneligger besto, ved hjelp av Kristen Nygaard og sosialar-

beidere. Sammen hjalp de til å legge nye føringer for rusomsorg og rehabilitering, og kommunen hjalp også til å skaffe boliger til Inneliggerne. Man var på vei i en ny retning.

Hvor gikk veien videre?

Det var aldri meningen at *Et sted å være* skulle vare evig. I løpet av to intense apriluker, sto folk i kø i gangene, det var fulle hus på debatt- og visekveldene, gymsalene var fylt til randen på alle allmannamøter, og grunnmålet om å skaffe ungdom et hus der noe skjedde, var definitivt nådd. Utstillingen «Det sosiale Norge» var blant de viktigste, og ledet til Aksjon Inneligger, byplandebattene og



FOTO: HENRIK ØRSTED/OSLO MUSEUM

Gruppen Truls The Beatnicks holder konsert i Nordstrandhallen, våren 1966.

seksualkampen. Likefullt hersket det kaos på Vaterland. Det var intenst og voldsomt, deltagerne var i sin egen verden, de lot seg rive med i en entusiasmebølge, i et gigantisk gruppearbeid, et prosjekt som vokste seg større og større for hver dag, og til slutt tok fullstendig av. Spontanteteten rådet, og i ettertid er det ingen som helt husker hvem som fikk i gang de ulike tingene. Det er fellesskapet og det

kollektive samholdet som trekkes fram som viktige.

Da utstillingene stengte 30.april, var det for mange likevel en lettelse. De hadde hatt en fantastisk tid, men det var ikke mulig å fortsette med samme intensitet over lenger tid. Man måtte videre. Deltagerne tok med seg erfaringene og opplevelsene og fortsatte å engasjere seg på nye arenaer. Mange gikk inn i AKP-ml,

mange gikk som nevnt inn i rusomsorgen, og ingen av deltagerne jeg har snakket med forble upåvirket av det de hadde vært med på. Det formet dem og har vært med dem gjennom hele livet. «Lukten av grønnsåpe sitter fortsatt i nesene» fortalte en kvinne, som husker korridoren oppe i 3. etasje hos inneliggerne som noe helt spesielt. For en annen ble *Et sted å være* en vekker. «Vi forsto at vi ikke var avhengig av de teite, gamle gubbene» sier hun. «Vi kunne gjørra ting sjæl!»

Deltagerne på aksjonen var mellom 15 og 30 år, de fleste i midten av tyveårene. Det var mange venstreradikale, men deltagerne kom fra ulike kanter av byen, fra forskjellige samfunnslag, og *Et sted å være* ble en arena for å utvide sin horisont, for noen ble det første gang de møtte ungdom fra «den andre siden» av byen, som det ble uttrykt.

Kristen Nygaards datter Elizabeth oppsummerte aksjonen slik: «Vi oppdaget at de mest uventede personer deltok i arbeidet på uventet vis, og ofte deltok i en utvikling til det bedre. Det oppsto en frihetsgrad i opplevelsen av andre som virket til at mange forhold ble snudd opp ned. Vi lærte å tolerere det som var annerledes.»

I tillegg til at aksjonen nådde sitt mål med å sette sosiale spørsmål på dagsorden, lærte de unge om samhold og solidaritet, i et lite stykke byhistorie som nå er glemt.

En ung mann, så engasjert at han flyttet inn i utstillingen med soveposen sin, forsøkte å overtale sin mor til å låne bort finserviset for å lage jul for inneliggerne. En annen deltager ble aktiv kvinnepolitiker.

I den nå forsvunne skolebygningen på Vaterland opplevde hundrevis av ungdommer noen uker som påvirket dem for alltid, med et samhold som for alle deltagerne jeg har møtt står som det overordnet viktigste de tok med seg videre. Om det fantes negative episoder og konflikter (og det gjorde det) så er de glemt i dag.

Ut fra *Et sted å være*, sprang grener i alle retninger, og neste gang du passerer Oslo Spektrum, på fortauet langs Gunerius, eller kanskje på vei til bussterminalen, så vet du nå at det var her det skjedde. 17. mars 1971 ble Vaterland skole revet. Da hadde den allerede stått tom i flere måneder, og ingenting skulle skje på tomten før Spektrum ble bygget i 1990. Da hadde den ligget brakk i 19 år.

Tove Solbakken har mastergrad i kulturhistorie fra Universitetet i Oslo, og jobber bl.a. som formidler ved Oslo Museum og ved Norsk Folkemuseum. Artikkelen bygger på hennes masteroppgave «Et sted å være – en kulturhistorisk studie av aksjonen ved Vaterland skole, Oslo 1969»

Etterlysning av gjenstander - Bokken Lasson og Chat Noir

Kabaretsanger Bokken Lasson åpnet sin litterære kabaret Chat Noir i Klingenberg Tivoli 1. mars 1912. I anledning av 100-årsjubileet for åpningen av Chat Noir skal Oslo Museum vise en utstilling om hennes liv og virke. Museet etterlyser derfor gjenstander som har tilhørt Bokken Lasson, og som eierne vil låne ut i utstillingsperioden fra slutten av februar 2012 – mars 2013.

Bokken Lasson (1871-1970) var en pioner på flere områder innen kulturlivet, der hun satset modig og utradisjonelt. Hun var datter av regjeringsadvokat Christian Lasson og Alexandra von Munthe af Morgenstjerne. Sammen med syv søstre og to brødre vokste hun opp i Grønnegate i Homansbyen. Hennes liv knyttet til mange steder i byen Kristiania/Oslo, og flere av familiemedlemmene er fortsatt kjente navn. Søsteren Oda ble kunstmaler. Hun var knyttet til Kristiania-bohemen og giftet seg med maleren Christian Krohg. Søsteren Alexandra var kunsthåndverker og giftet seg med maleren Frits Thaulow.

Bokken Lasson ønsket først å bli romansesanger og å bli akseptert som fullverdig kunstner. Hennes temperament trakk imidlertid i populærkulturell retning. Hun ble en ettertraktet varietésanger i Tyskland rundt århundreskiftet, men søkte seg til Kristiania som operetteskuespiller ved Centralteatret. Uten midler

og inspirert av kulturuttrykk fra Europa og USA, startet hun med dristighet og pågangsmot sin litterære kabaret Chat Noir i 1912. Den er fortsatt en levende kulturinstitusjon i byen.

I 1962 ble det avduket en statue av henne i krysset Hegdehaugsveien/Oscars gate. Skulpturen er laget av Joseph Grimeland i bronse.

Museet har mange fotografier av henne, både i roller og privat. Vi mangler imidlertid gjenstander som møbler og lignende som kan bidra til å gi liv til utstillingen.

Henvendelse til Jorunn Sanstøl, telefon 23 28 41 83, e-post: js@oslomuseum.no



UKJENT FOTOGRAF/OSLO MUSEUM



FOTO: ESTHER LANGBERG/OSLO MUSEUM

Rolf Strangers kulturfond

Rolf Strangers kulturfond skal dele ut midler for året 2011 til ett eller flere forskningsprosjekter etter fondets formål:

Rolf Strangers kulturfond har til formål å forestå vitenskapelig forskning innen Oslos historie og kulturhistorie. Denne forskning kan skje gjennom rene historiske arbeider og ved utvidelse og tilretteleggelse av Oslo Museums samlinger med sikte på vitenskapelig fundert belysning av byens historie og kulturhistorie. Det gis ikke støtte til studentarbeider.

Beløpet er begrenset oppad til kr 35 000. Arbeidet bør ha en selvstendig karakter. Det forutsettes et resultat i form av for eksempel en artikkel, gjerne egnet for trykking i Oslo Museums tidsskrift *Byminner*.

Søknad sendes innen 1. september 2011 til:

Rolf Strangers kulturfond,
Oslo Museum, Postboks 3078 Elisenberg, 0207 Oslo

Nærmere opplysninger kan fås ved henvendelse til Oslo Museum, telefon 23 28 41 70, eller til fondets leder Knut Sprauten, telefon 22 92 51 39