

PUNKTNEDSLAG I DET HISTORISKE KINOPUBLIKUMMETS OPPLEVELSER 1900–1930

Mona Pedersen (Anno museum)

Sammendrag

Denne artikkelen er basert på publikums egne minner og opplevelser fra fortidige kinobesøk. Siktemålet er å belyse hvilken viktighet kinoinstitusjonen hadde, sosialt og kulturelt, ved å la publikum selv sette ord på sine erfaringer. Artikkelen fokuserer på stumfilmperioden, og det empiriske materialet som presenteres er utdrag fra nasjonale minneinnsamlinger fra hverdagslivet i Norge samlet inn i 1964 og 1981. Minnene er forfattet av «vanlige folk» født i årene rundt 1900. Artikkelen diskuterer ulike filmhistoriske perspektiver på kinopublikum, så vel som minner som historisk kildekategori. Om lag 15 prosent av det innsamlede minnematerialet inneholder omtaler av film og kino; de beskriver ulike holdninger til det å gå på kino, bestemte minner om kinobesøk og filmer, filmscener og skuespillere, samt ulike visnings- og programpraksiser. Artikkelen studerer særlig minner fra to regioner, Oslo og Hedmark. Det konkluderes med at minnesamlingene er en rik kilde som tilbyr unik innsikt i en avansert kinokultur i filmens første årtier. Materialet åpenbarer «kinogjengeren» ikke som en abstrakt størrelse, men som faktiske personer, individer som til sammen danner det vi betegner som «kinopublikum».

Nøkkelord

kinohistorie; publikum; kinobesøk; stumfilm; kinoopplevelse

Abstract

This article is based on the audience's own memories and experiences from past cinema-going practices. The aim is to illuminate the importance of the cinema institution, socially and culturally, by allowing audiences to put into words their own experiences. The article focuses on the silent film era, and the empirical material consists of extracts from nationwide collections of memories from everyday life in Norway collected in 1964 and 1981. Common people born in the years around 1900 author these memories. The article discusses different perspectives on the audience, as well as memories as a historical source. About 15 percent of the total nationwide memory collection contains mentions of different attitudes towards the cinema, as well as memories of cinema-going in general, exhibition practices, specific films, scenes and actors. The article further explores the empirical material from two regions, Oslo and Hedmark, finding that these memories are a rich source that offers unique insight into an advanced cinema culture in the early years of cinema history. In this material, we meet «the cinema goers» not as abstract constructions, but as actual people and individuals who constitute what we denote as the «cinema audience».

Keywords

Cinema history; cinema audience; memory; silent film; Norway

Innledning

Denne artikkelen tar utgangspunkt i publikums egne minner og opplevelser fra fortidige kinobesøk. Siktemålet er å belyse hvilken betydning kinoinstitusjonen har hatt sosialt og kulturelt gjennom å la publikum selv sette ord på opplevelsene. Artikkelen konsentrerer seg om stumfilmperioden, fra kinoen introduseres på begynnelsen av 1900-tallet fram til lydfilm gjør sitt inntog rundt 1930, en periode hvor kinoens programpraksis endres fra mange korte elementer til å gi den lange spillefilmen forrang (Pedersen 2013, 140). Materialet bygger på beskrivelser og refleksjoner knytta til fortidige minner om kino- og filmopplevelser som finnes i selvbiografiske livshistorier som er skrevet av vanlige mennesker og samlet inn for forskning. Materialet utgjør ulike punkt nedslag i tid og geografi, og er således ikke generaliserbare eller fyllestgjørende for alle publikummere på alle steder til alle tider, men snarere gjennom eksemplene gir det innblikk i hvordan kinofenomenet er opplevd og erindret for noen. Derfor vil artikkelen vie stor plass til disse historiene, fortalt gjennom ordene til de som var der.

I den etterhvert klassiske utgivelsen *Film History. Theory and Practice* fra 1985 slår forfatterne Robert C. Allen og Douglas Gomery fast at kinopublikum i enhver sosiologisk eller historisk forstand «[...] is really only an abstraction generated by the researcher, since the unstructured group that we refer to as the movie audience is constantly being constituted, dissolved, and reconstructed with each film-going experience» (1985, 136). Til tross for selve filmens forholdsvis manifesterede form, så er et kinobesøk en flyktig opplevelse. Muligvis er det kinopublikumets løse og abstrakte karakter som har åpnet for anekdotiske og seiglivede myter om publikums praksiser i møte med filmmediet.

En av de eldste mytene handler om det sjokkerte publikum som reagerte fysisk på kinoopplevelsene: anekdoten om den naive og primitive tilskueren som flyktet ut av kinolokalet mens brødrene Lumières film *Toget ankommer stasjonen* rullet mot dem over lerretet midt på 1890-tallet gjenfinnes i flere filmhistoriske framstillinger. Gunnar Iversen påpeker at vi må skille filmen fra myten, og hevder at myten trolig er et resultat av de tidlige filmprodusentenes reklame- og definisjonsarbeid, senere resirkulert i et moderne arbeid som blant annet diskuterer mediespesifisitet, mediepåvirkning og tilskuerposisjoner (2008, 125-139).

I den andre enden av skalaen har vi ideen om det passive massepublikummet. Bastiansen og Dahl skriver i *Norsk mediehistorie* at «man kunne knapt tenke seg en institusjon mer talende for massesamfunnet enn nettopp kinoen» (2003, 253). De beskriver «store tilskuermengder [...] i kinosalens beskyttende mørke, mennesker som ikke samhandlet i vanlig forstand, men som i taushet stirret mot lerretet for å søke en opplevelse som alle fikk samtidig, uten å dele den med hverandre» (253).

Slike beskrivelser spores til modernitetens markører, de som følger av urbaniseringsprosesser, befolkningsvekst og industrialisering som dels faller sammen med utviklingen av den tidlige kinoinstitusjonen på begynnelsen av 1900-tallet. Ideen om kinoen som en moderne og urban forlystelsesform knyttes ikke bare til massepublikummet som konsept, men også til store, funklende kinopalasser sentralt plassert i byens midte. Som Catharina Dyrssen sier: «Filmen utveklades ju som en urban konstert och kom – liksom jazzen – i hög grad att reflektera staden» (1998, 40).

Miriam Hansen har i klassikeren *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film* (1991) tatt til orde for at kinoene i en tidlig fase spilte en stor rolle i en ny moderne

og urban offentlighet som sosial møteplass og mentalt fristed. Blant annet var denne offentligheten inkluderende gjennom å tillate blanding av kjønn og klasser på en måte som ikke hadde eksistert tidligere. En forutsetning for Hansens teori er filmforestillingenes her-og-nå-kvalitet, deres presenterende form gjennom musikalske innslag og akkompagnement, i tillegg til andre performative elementer som tale eller sang. Den performative og presenterende formen ga rom for en alternativ offentlighet som trosset massekulturens standardisering. Hansens arbeid er banebrytende i det å framheve filmens tilskuerposisjoner som en aktivitet som er historisk situert, definert og formet av en ny demografisk kategori: Kinogjengeren.

Ideen om kinoen som et byfenomen har en viss virkelighetsforankring også i Norge, men kan med fordel nyanseres. Flertallet av norske kinoer har vært små forsamlingssteder på bygda med begrensa antall åpne dager per uke. De færre, men store kinoene i byene har stått for mesteparten av det samlede besøket. Bykinoene har vært drivere i utviklingen av, så vel som forskning på norsk kinobransje (KKL 1961, 148; *Filmavisen aarbok* 1925). Likevel må vi vokte oss for et ensidig fokus på kinoen som byfenomen. Da står vi i fare for å miste vesentlige nyanser i historien om en variert nasjonal kino- og filmkultur.

Minner som historisk kilde

Det er i dag en akseptert oppfatning at muntlige kilder og personlige beretninger kan gi verdifulle tilskudd til en ny forståelse av sosiale fenomener, en forståelse som bygger på perspektiver nedenfra og innenfra, for å låne en beskrivelse fra Paul Thompson (1988). Kinopublikummets egne minner kan derfor være en fruktbar inngang til undersøkelser av kultur og opplevelser forbundet med kinobesøket. Enten søkes det i allerede innsamlet materiale, eller forskeren går ut og samler inn materialet spesielt for sitt prosjekt (se for eksempel Larsen 1991, Kuhn 2002, Sjöholm 2003, Pedersen 2008, Kuhn 2011, Maltby, Biltereyst & Meers (red.) 2011 og Stacy 2013).

Filmvitenskapelige arbeider som anvender minnemateriale låner tilnærminger og metodikk fra blant annet historiefaget. De siste tiårene har ført med seg en økende interesse for å demokratisere historien med utgangspunkt i det enkelte menneskets opplevelser og hverdagsliv. Denne vektleggingen ble tydelig i løpet av 1970-tallets sosialhistoriske tilnærming og «history from below»-profil. Dette innebærer blant annet at muntlige kilder og minneberetninger, livsløphistorier, gis en sentral plass. Historikere har adoptert metoder kjent fra folkloristikk, antropologi og etnografi, særlig gjennom «oral history». «Oral history» er beskrevet både som en bevegelse, et forskningsfelt og et produkt (Slettan 1994, 16-17). Minner forklares som folks erindringer om egne opplevelser, og de kan opptre i både skriftlig og muntlig form. Minner kan betraktes som en kildekategori på linje med andre historiske kilder, men det sentrale er at det dreier seg om egne, selvopplevde minner og at folk får sjansen til å komme fram med det som er viktig for dem (Slettan 1994, 11). Derfor har forskere ofte en induktiv tilnærming til materialet. Det vil si at tolkninger leses ut av materialet, framfor at det benyttes til testing av på forhånd framsatte hypoteser. Den norske historieprofessoren Dagfinn Slettan har arbeidet mye med muntlige kilder og minner som kildemateriale. Slettan argumenterer for at det er ulike grader av muntlighet, og han tar til orde for at både intervju og skrevne biografier bør karakteriseres som muntlige kilder. Videre er det problematisk å trekke skillet mellom personlige minner og muntlig tradisjon, da minnet alltid har en kollektiv

side (1994, 13-14). I en slik tilnærming vil minnenes innbyrdes forhold, både det som er spesifikt for det enkelte minnet og det de har felles, stå sentralt.

Det er påpekt at minner og muntlige kilder er mindre pålitelige enn samtidige, skriftlige kilder. Minner kan inneholde feil med hensyn til faktaopplysninger som for eksempel når eller hvor hendelser fant sted. Faren for slike feil blir større desto lenger tidsmessig avstand det er mellom hendelsen og intervjuet eller nedtegnelsen. Alessandro Portelli hevder imidlertid at muntlige kilder er troverdige, men at de rommer en annen form for troverdighet: «The importance of oral testimony may lie not in its adherence to fact, but rather in its departure from it, as imagination, symbolism and desire emerge. Therefore there are no 'false' oral sources» (1991, 51). Minnenes faktisitet kan korrigeres opp mot andre kilder, siden det nettopp er opplevelsessiden som skiller minnene fra mange andre kildekategorier. Det blir imidlertid feil å hevde at minner er autentiske uttrykk for fortidens opplevelser. Som mennesker rekonstruerer vi vår egen livshistorie utfra dagens ståsted, og i ettertid kan vi se sammenhenger og mønstre som vi ikke oppfattet på hendelsestidspunktet. Dette åpner for at vi også «er i stand til å reflektere over dem [fortidige opplevelser], vurdere dem kritisk i ettertid og søke å avdekke dem. Det som i datida ble opplevd ureflektert og kanskje kaotisk, kan vi i ettertid se klarere og oppdage sammenhenger vi da ikke så» (Slettan 1994, 81). I denne sammenhengen er Portellis påpekning om å se minner som narrativer relevant. Det er altså ikke bare viktig å se på minnets innhold, dets «hva», men også måten minnet formuleres på, dets «hvordan». Dette er et vektig argument for å la informantenes egne ord få plass i framstillingen.

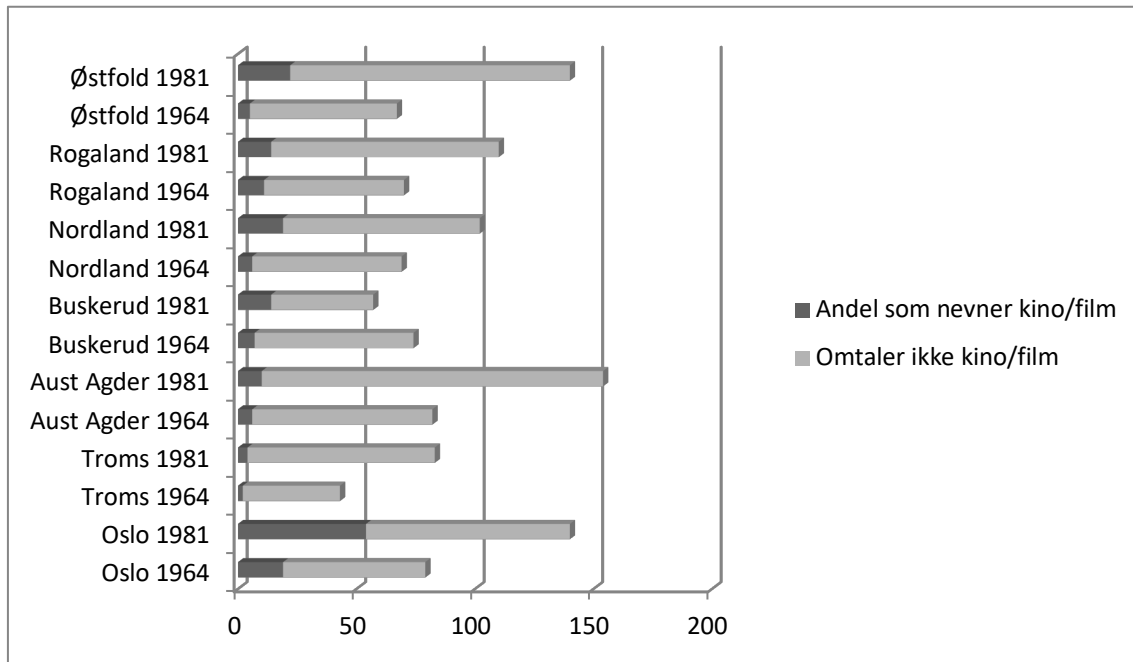
Om minnematerialet

Det empiriske materialet som presenteres i artikkelen er hentet fra minneoppgaver som finnes i Norsk Folkeminnesamling. Tre landsomfattende innsamlinger ble gjennomført i 1964, 1981 og 1996. Her ble personer født før henholdsvis 1900, 1914 og 1930 invitert til å skrive ned sin livshistorie. De eldste minnene, fra 1964, ble samlet inn på initiativ fra Nasjonalforeningen for folkehelse og da tiltaket ble gjentatt i 1981 skjedde det i samarbeid med Landslaget for by- og bygdehistorie. Invitasjonen ble utformet som en konkurranse, med en komité preget av skolefolk som kåret vinnerne. Sammen med invitasjonen fulgte det en emneliste som oppfordret innsenderne til å fokusere på for eksempel barndom, oppvekst, ny teknologi eller lek og fritid. I utlysningen i 1964 ble det oppgitt 15 ulike emner med en hovedvekt på ungdomstid, og her nevnes kino eksplisitt som et av flere stikkord under emnet «Forandringer gjennom industrialiseringen, tekniske nyheter». I den mer utfyllende emnelisten fra 1981 nevnes ikke kino i det hele tatt. Det er verdt å bemerke at oppgavene er arkivert der de er samlet inn, slik at selve minnene kan omhandle forhold fra helt andre steder i landet.

Totalt er omlag 4 600 slike selvbiografiske fortellinger arkivert i Norsk Folkeminnesamling. For alle fylker finnes det kopier av minneoppgavene i lokale arkiver eller museer. For sju norske fylker er minneoppgavene fra 1964 og 1981 digitalisert og gjort søkbare i en egen database.

Jeg har først gjennomgått alle de digitaliserte minneoppgavene og sett på i hvilken grad film og kino omtales av innsenderne. I figur 1 er dette visualisert gjennom et diagram som viser den fylkesvise andelen av oppgaver som omtaler kino og/eller film for henholdsvis årene 1964 og 1981.

Samlet sett er omtaler av kinobesøk og filmvaner utelatt i om lag 85 prosent av minneoppgavene i databasen. At en så vidt stor majoritet ikke omtaler temaet kan selvsagt skyldes utformingen av invitasjonen som legger liten vekt på medieutviklingen og medievaner. Det kan også skyldes at kino og film ikke ble oppfattet som «viktige» minner, og derfor ikke ble omtalt. En tredje forklaring kan være at kinobesøk var ujevnt fordelt i befolkningen, og at mange – i alle fall mange av dem som sendte inn sine livsløpshistorier – faktisk ikke gikk på kino i særlig grad.



Figur 1: Fylkesvis framstilling av totalt antall minneoppgaver, og andel som omtaler film/kino.

Et interessant aspekt er likevel at 11 prosent av minneoppgavene fra 1964, hvor kino ble eksplisitt nevnt i emnelisten, omtaler film og/eller kino, mens det tilsvarende tallet for 1981 er 17 prosent. I 1981 var verken kino eller film nevnt i den omfattende emnelisten. Dette kan tolkes i retning av at kinobesøk var en mer utbredt foreteelse som øvet sterkere innflytelse for generasjonen født i årene etter 1900, enn for dem født før dette tidspunktet.

Figuren viser også store forskjeller i de ulike fylkene. Oslo peker seg ut som det fylket hvor kino og film omtales mest, og langt hyppigere enn i de øvrige. Særlig inneholder minneoppgavene fra 1981 mange omtaler knyttet til film og kino; hele 54 av 140 minner som utgjør drøyt 38 prosent av alle minneoppgavene for Oslo i 1981. Dette kan også tolkes i retning av at kino var en mer selvsagt del eller integrert på en annen måte, i folks hverdagsliv i hovedstaden, enn hva tilfellet var i de mer grisgrendte områdene. Denne kvantitative forskjellen er med på å underbygge forbindelsen mellom kinoen og det urbane hverdagslivet.

Jeg har for det andre nærlest alle digitaliserte minneoppgaver fra Oslo, både fra 1964 og fra 1981, som omtaler kino og/eller film. Dette materialet utgjør 73 oppgaver. Tilsvarende har jeg til sist behandlet minneoppgaver fra Hedmark fylke. Hedmark er valgt med bakgrunn i at dette er en typisk rural region, med et par kjøpsteder og ellers kjennetegnet av primærnæringer i store jordbruks- og skogsområder i motsats til den urbane hovedstaden. Det fysiske materialet befinner seg hos Glomdalsmuseet i Elverum.

Disse er ikke digitalisert og heller ikke søkbare. Jeg har lest 153 minneoppgaver fra 1964 og 1981, og funnet omtaler av kino og film i 11 av dem, det vil si om lag sju prosent. I likhet med materialet fra Oslo er det også i Hedmark flere minneoppgaver fra innsamlingen i 1981 enn i 1964 som omtaler kinobesøk. Dette er med på å underbygge at kinoen var viktigere for dem født etter 1900.

Den materielle dimensjonen utgjør en forskjell i gjennomgangen av de digitaliserte oppgavene versus de fysiske materialet fra Hedmark. I Glomdalsmuseets arkivbokser ligger de originale tekstene, slik de ble sendt inn fra dem som forfattet dem. Ulike håndskrifter eller skrivemaskin, kvaliteter ved papiret som er brukt, flekker eller bletter og rifter i papiret er spor etter menneskene som har skrevet minnene - og påskrifter og rødpenn fra dem som senere mottok dem. Arkivboksene inneholder også renskrevne og tidvis sterkt redigerte versjoner av originaltekstene. Dette henger nok sammen med at innsendingen var utlyst som en konkurranse hvor beste bidrag skulle premieres og publiseres. Originaltekstene ble derfor gjennomgått av en komité i hvert fylke, komiteer hvor skolefolk ofte dominerte. Jeg har utelukkende forholdt meg til originaltekstene fra Hedmark. Opplevelsen av å sitte med det fysiske papiret i hendene, ofte streve med å dekode en håndskrift, og tilegnelsen av all tilleggsinformasjon som gis gjennom denne materialiteten gir en annen type nærhet enn gjennom transkriberte tekster på skjerm. Jeg vil ikke legge veldig stor vekt på denne forskjellen i presentasjonen av materialet, men opplevelsen av nærhet gjennom den fysiske materialiteten er så slående at jeg likevel vil nevne den.

Etter denne innledende oversikten, er det på tide å gå nærmere inn på minnens «hva» og «hvordan». Jeg har valgt å beholde innsendernes opprinnelige ortografi så langt som mulig, og kun gjort endringer der de er av betydning for forståelsen av innholdet. Her har jeg naturlig nok størst kontroll på Hedmark-materialet, da det er vanskelig å vite hvorvidt de digitaliserte minnene baserer seg på redigerte versjoner, og hvorvidt skrivefeil eller merkelig setningsoppbygging skyldes transkripsjonsfeil eller om de er tilstede i originaltekstene.

Minnens «hva» og «hvordan»: Holdninger og følelser

Å lese gjennom minneoppgavene åpenbarer raskt en stor variasjon i det enkelte omfanget av kinominnene. Flere av minneoppgavene inneholder svært korte omtaler av filmmediet og kinobesøk. Enkelte bruker anledningen til å markere avstand fra kinobesøk og andre forlystelser, og omtaler kino som en av tingene de ikke hadde, eller godt kunne klare seg uten.

Vi fikk ikke lov til å gå på kino, men en gang stod vi utenfor en stor kø i Boulevardkino i Storgaten, der spilte de som regel bare cowboy filmer. (81Oslo54)

På kino har jeg aldri vært, og ikke saknet det heller. (64/GMD28/318)

Vi hadde ikke T.V. eller kino men livet bød på mange gleder allikevel. (64/GMD28/313)

Vi syntes ikke vi kunne kaste bort penger på det. Det kostet 0,50 kr å gå på kino. (81/GMD29/001)

Mens det første sitatet adresserer en slags lengsel – de fikk ikke lov å gå inn, men hang likevel rundt kinokøen – er de siste tre sitatene langt mer avvisende og konkluderende. Muligvis skyldes avvisningen også at tilgangen på kinoopplevelsene var mer begrenset: De tre siste sitatene er alle fra Hedmark. Det økonomiske argumentet i siste sitat er tydelig.

Materialet viser oss også ulike holdninger til kinobesøk, som utdypes som i noen tilfeller forbudt eller syndig. Her ser vi at både økonomiske og moralske argumenter gjør seg gjeldende.

Kino var av mange ansett som en «syndig» forlystelse. Ingen som var religiøst påvirket burde gå inn for slikt noe, i høyden kunne de se lysbilder fra misjonsarbeide e.l. Det var markerte «skigarder» her. Bestemor syntes heller ikke det passet så bra sammen at jeg gikk på søndagsskole på formiddagen og på kino senere på dagen. Men etter stadige og sterke krav fra mig ble det en slags «samkjøring» (81/GMD29/008).

Kino var i grunnen forbudt, men en veninde hadde en søster som satt i kassen, så vi fikk gå gratis. Det kostet 25 øre for barn da. Glemmer ikke en film, stum naturligvis. Den het Paulines Eventyr. Når den var mest spennende, blev det selvfølgelig 'Fortsettes neste uke', og da var vi på pletten. Mor skjønte vi var ett sted, men sa aldri no, så vi fikk da se den serien. No anden moro var det ikke for oss. Når vi blev «teenage» som det heter idag gikk vi litt på strøket for å se om det var noen kjente. Dette var da søndager (81Oslo46).

Flere legger vekt på sitt første kinominne som spesielt sterkt og følelseladd. Beretningen nedenfor kan leses i sammenheng med myten om den naive og primitive tilskueren, den tilskueren som ikke forsto skillet mellom filmuniverset og erfaringer fra egen virkelighet:

I femårsalder opplevde jeg min første kinoforestilling. Kinoen var på Hamar [...]. Bare togreisen var en opplevelse, men på kinoen gikk det ikke så bra til å begynne med. For min skyld skulle mor og jeg sitte langt framme ved lerretet. Filmen viste blant annet noen bilder fra bilrace på bane. Bilene for rundt på banen så støvet hvirvlet, og når de kom på langsia rett mot mig ble jeg veldig redd. På den tia var det alt sett noen få biler på Bruket, og disse ble betraktet som farlige for både barn og voksne, og ikke minst for alle hestene langs veggen. Jeg fikk daglige formaninger om å passe mig for slik «ville» kjøredoninger. Det var da ikke særlig rart at jeg slo mig vrang i kinosalen, da jeg nå trodde at både mor og jeg kunne bli overkjørt når som helst. Heldigvis svingte de unna hver gang, slik at mor kunne finne en tryggere plass til oss lenger bak i salen. Det gikk ikke lenge før vi ble «sjølberget» med kino på Bruket, med forestillinger på søndagskvellene, så en ble snart mer kinovant (81/GMD29/008).

Som forfatteren selv vektlegger, er naiviteten noe som knyttes til manglende medieerfaring. Naiviteten fordufter imidlertid med trening: når han blir mer kinovant. Neste tekstutdrag omhandler også et første, følelseladd kinominne, men her er det den empatiske innlevelsen som dominerer:

[...] for mange mange år siden hadde Aktuell sin kino her [i Basarbygningen, Hamar]. Her så jeg for første gang en film. Det var stumfilm den gang, og denne handlet om en liten gutt som hadde stemor, og han fikk mer juling enn mat. Dette ble til sist for mye for meg. Raskt klatret jeg over ryggen på benken, trengte meg frem mellom rasende seere, og sprang ut uten å lukke døren etter meg. Oppover byen bar det og storgråtende kastet jeg meg i mormors fang da jeg kom hjem (81/GMD29/005).

Det finnes også eksempler som viser en kritisk bevissthet og posisjon i omgangen med erindringer om den første filmopplevelsen.

Den første filmen jeg husker noe av var en om Boerkrigen. Far og jeg var og så på den filmen på Kaysalen på Sagene. Her kosta det 10 øre for barn. Boerne ble framstillet som noen fæle banditter med noen gamle filthatter og ditto klær. Engelskmennene derimot, var helter i uniformer som kjempet mot disse fælingene. Det var tydelig hvem som hadde laget den filmen (81Oslo16).

Alle lot seg altså ikke imponere eller rives med like lett. En kvinne født i 1899 beskrev en skoletur til Hamar rundt 1910, og turen inkluderte både utstillinger og kinobesøk. Her ser vi nærmest en blasert holdning til det hele:

[...] i folkeskolens gymnastikksal var det en slags tuberkolose-«utstilling», med mange plansjer på veggene og forskjellige ting i glassmontre, bl.a. et par lunger som var nesten oppspist av tbc. [...] Vi var på kino også, eller kinematograf som vi sa. Men vi var ikke så overvettets begeistret noen av oss. Da var det like morsomt å se i alle butikkvinduene (64/GMD28/336).

Av utdragene ovenfor ser vi en stor variasjon i holdninger til mediefenomenet: fra lengsel til avvisning, fra forbud til belønning. Vi kan også avlese emosjonelle spor i materialet, fra sterke følelsesmessige minner til det blaserte og kritisk bevisste. I det videre skal jeg se nærmere på hvordan informantene selv setter kinobesøket inn i kontekst av andre fornøyer og hverdagsvaner.

Hverdag og fest: Kino i kontekst

Når gikk folk på kino? I hvilke sammenhenger inngikk kinobesøket, og hvem gikk man sammen med? Minnene framkommer i ulike sammenhenger, det kan være relatert til familiesfæren med minner om foreldre, søsken, og venner. Minnene knyttes ikke bare til egne opplevelser, men viser også til andres vaner.

Men først hadde vi feiret helgeaftenen med litt ekstra godt. Far sluttet tidlig den dagen [...] og byttet da på seg sin eneste findress og dro til barberer for å stusse hår og bart. Noen ganger gikk han deretter på en ettermiddagsforestilling på «Fram» kino. På veien hjem kjøpte han med et wienerbrød til hver og en spisspose drops på deling (81Oslo118).

Mor syntes det var så moro å se oss leke. Hun likte så godt å lese bøker, og gå på kino siden, men det behøvde hun ikke, da vi var små, sa hun (81Oslo127).

Vi ser også eksempler på at kinobesøket knyttes til spesielle begivenheter, som særlig kjære minner.

En søndagseftermiddag, jeg var vel i 11 - 12 års alderen var jeg på kino med min far, det var første og eneste gang jeg var alene ute med min far, han foreslo at vi skulle gå på kino. Kinoen lå i Nordregate, like bortenfor der vi gikk på søndagsskolen, og den het Regina. Stykket vi så het Kan disse øyne lyve og i hovedrollene var Karin Mollander og Gunnar Tollnes. Dette var min største opplevelse hittill (81Oslo56).

Belønningsmekanismer etter utført arbeid er også en av sammenhengene som kinobesøket inngår i.

Arbeidstiden var lang. I forretningene til kl. 19 med en middagspause midt på dagen. Med rydding etter lukketid var de neppe hjemme før kl. 20. Til nød kunne det bli en kino, men helst på lørdagskvelden. Ellers kunne det være prøve i sangkor, turnung eller syklubb (81Oslo138).

Lønn for strevet: Vi unger var med å sette poteter og lukte turnips [...] Pengene ble brukt til klær og sko. Vi fikk ikke penger til godter, men vi fikk kinobillett (81/GMD29/005).

Som vi ser, er det flere av minnene som løfter fram kinoen i forbindelse med spesielle begivenheter, og det er et typisk trekk at kinobesøk trekkes fram i relasjon til andre fritidsaktiviteter, fornøyelser og festligheter. Minnet nedenfor, fra Hamar, legger også vekt på kinoen i et utviklingsforløp av attraksjoner.

Hendelser i 1902: Da jeg kom til Hamar i 1902 fikk jeg se flere som kjørte på sykkel. [...] Et omreisende selskap kom til Hamar og viste lysbilleder. Stor sensasjon! Senere var det en mann som begynte kinomatograf. Utenfor døren sto det en «utroper», han gjentok og gjentok: Ramla på nå godtfolk, det er 25 øre for voksne og 10 øre for barn. Utviklingen gikk raskt og han fikk snart en konkurent, så nå ble det to kinoer. Det var bare småstykker som vistes, og det var stort pluss da det ble musikkledsagelse til stumfilmen. Vi syntes det var storartet og det ble bedre og bedre etter hvert. Det kom virkelig 1.klasses skuespillere så som Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks for å nevne de beste. Senere kom det mange ypperlige filmkunstnere. I farten husker jeg Gloria Swanson, Aasta Nilesen, Henny Porten, Tom Mixs, Harold Lloyd, Korine Grifit og mange, mange flere. Nå er det lydfilm som dominerer (64/GMD28/326).

I det neste tekstutdraget ser vi at kinominnet ses i direkte forbindelse med optiske leketøy som var svært populære rundt forrige århundreskift. For denne personen representerer kinobesøket en forlengelse av, og ertsatter for, andre populære og visuelle underholdningsformer:

En gang tidlig i dette århundrede fikk jeg i julepresent et utklippsark til sammensetning av et praxinoscoop. Det var en trommel, åpen i den ene enden og med en flat bund. Gjennom midten av bunden, satte man ind en spiker til en trekloss, slik at trommelen kunde holdes vertikalt og drives rundt. Langs trommelens øverste del var der en rekke vertikale sprekker, gjennom hvilke man så på et løpende papirbånd figurer i forskjellige farver, som var plassert rundt veggen nede i trommelen. Ved å dreie trommelen rundt, så det ut som om figuren bevæget seg. Dette er jo prinsippet for all levende film og forløperen for dem. Første gang jeg var på kino var jeg med min far i Cirkus Verdensteater. Programmet bestod av små snutter av forskjellige art. Særlig husker jeg film - vistnok fra London - hvor vi så brandvognen forspendte spreke hester kjørte i fuld fart. For å styrke illusjonen var filmen helt rødfarvet, og hele tiden ringtes der med en virkelig brand-klokke, som var det vanlige varselsignal på alle brandvogner den gang. Det var fryktelig naturlig og spændende. Cirkus Verdensteater var en av de fineste kinoer i Kristiania, men efter hånden dukket der op en hel del rundt omkring i byen. En av de fornemste var i Stortingsgaten 12 i anden etasje, og den var vistnok den eneste som Kong Haakon og dronning Maud besøkte. Foran de fleste kinoer stod der en gallonert utroper som delte ut lange «smørbrød-lister» med titler på opp til 20 forskjellige kino-stykker. [...] Da kinoene kom, sluttet jeg å se på mit Latenia Magica-apparat, som jeg har foræret til Norsk Teknisk Museum. Det var en beholder montert på en plate med plass til en liten parafinlampe og med et regulerbart linsesystem foran. Mellom lampen og linsesystemet var der en horisontal spalte, hvor man skyv en glasplate med bilder frem og tilbake (81Oslo79).

En tendens til å vektlegge konkrete steder, særlige skuespillere, bestemte scener og filmtitler begynner å utmeisle seg. Dette blir enda tydeligere i de neste to underkapitlene. Først skal jeg løfte fram noen aspekter knyttet til kjønn og kino, før jeg går nærmere inn på minner fra småkinoer på Oslos østkant.

«Pissilander»: Jenter og gutters filmpreferanser

Det framkommer et tydelig skille mellom guttene og jentenes filmsmak i materialet. Guttene framhever westernsjangeren og komediene.

Hvilket repertoar hadde kinoene? Det er nesten bedre å spørre hva slags filmer vi gikk på. De såkalte «kjærlighetsstykker» skydde vi som pesten. En av tidens idoler var den danske filmskuespiller Pissilander, som blant gutta gikk under navnet «Pissilander». Vi satte aldri en for innenfor veggene på en kino som hadde hans navn på plakaten. En kunne naturligvis havne på galt stykke, tittelene var ofte litt misvisende: Hvem ville ikke trodd at en film med tittelen Han drepte for perlenes skyld eller Syndens sold er døden var en renavasket krimfilm? Men det var løgn, det var et meget dystert drama og gutta var enige om at penga var bortkasta. Nei «action» som de sier i våre dager, måtte til, og bortsett fra fadese med Han drepte og en gang vi med fullt overlegg gikk og så Victor Sjøstrøm som Terje Vigen, var det ikke mange alvorlige filmer vi så (81Oslo20).

For jentenes del understrekes de melodramatiske filmene, som gjerne påkalte tårer så vel som romantikk.

Når deg gjaldt fornøyerer kostet jeg på meg en kino eller teaterbilletten en gang iblandt, sammen med en venninne eller søster. De første filmene vi så var Synnøve Solbakken og Värmlendingene. Vi synes disse filmene var skjønne og romantiske, og med all den vakre musikken gikk den rett i hjertet til oss unge. Jeg tror det var svensk innspilling, for det var svenske skuespillere med, bl.a. Lars Hanson, og en Gretha Molander [...]. Av de amerikanske filmene svermet vi for filmer med Milton Sils, Conway Tearl, William Farnum, og den engelske Ronald Colman. På spinnesiden var det Norma Talmadge, Lillian Gish, Corrine Griffith og ikke å forglemme Gretha Garbo, men hun kom etter stumfilmen, da talefilmen begynte. Ja det var stumfilmer den gang, men de var ledsaget av fin orkestermusikk, som var tilrettelagt etter filminnholdet. Jeg synes det var veldig hyggelig å gå på kino i stumfilmens dager, og den virket levende p.g.av musikken som fulgte med. Orkestret spilte gjerne et seriøst musikkstykke som ouverture før forestillingen, og det synes jeg var høytidelig. (81Oslo113)

Jeg husker første gang jeg «snek» meg inn på voksen kino, det var enda på Frogner kino, og det var i følge med mor, og med hennes sko med høye heler, samt en heklet lue med blomster på, blomstene var laget av ulltråd som vi sydde på et pappstykke med hakk i, så ble de snurpet sammen men først fylt med vann. Jeg hadde lånt en lys støvfrakk også som rakk meg langt ned på leggen, og så antagelig selsom ut. Men jeg kom da inn, jeg var vel 15 år den gangen, men den filmen måtte jeg se - det var nemlig Sjeikens sønn. Du verden (81Oslo97).

Et aspekt ved disse eksemplene, er at det kun er minner fra hovedstaden som vektlegger ulike filmsmak knyttet til kjønn. Det kan skyldes at antall kinoer var flere, og at de ulike kinoene kunne utvikle en tydeligere profil med hensyn til sjanger og målgrupper. På mindre steder med kun én kino hadde man ikke denne muligheten. Dette understøttes i neste eksempel, også fra hovedstaden.

Et par ganger var jeg på en kino som het Biorama, og den lå like nedenfor Bjerkelund, der kostet det 5 øre for barn å komme inn, 10 øre for voksne, men det var et fryktelig leven i salen, så det var ikke mange voksne som våget seg inn der, knapt nokk søte småpiker (81Oslo56).

Imidlertid er det ikke bare jenter som tiltrekkes av de romantiske filmene, de kunne også ha en læringseffekt for unge gutter:

Min kone og jeg har som regel vært enige om barneoppdragelsen selv om det kan ha forekommet små vennskapelige diskusjoner. Jeg husker en gang da NN [sønnen] ville gå på kino og se en utpreget kjærlighetsfilm, han var i konfirmasjonsalderen og min kone mente han ikke skulle se all den klining som forekom i filmen, jeg mente han burde gå så han kunne lære noe og ikke bli altfor klønete når han fikk bruk for det. Vi var to mot en så det ble til at han fikk

gå, men jeg vil ikke innestå for at mitt syn på saken kan hevdes ut fra moralfilosofiske betraktninger. - Barneoppdragelse er vel noe av det som er vanskeligst her i livet (81 Oslo 26).

Implisitt i flere av eksemplene ovenfor ligger en betoning av ulike kinopraksiser og kulturer knyttet til et klasseperspektiv. Orkesterouverturer finnes det ikke mange spor av i materialet som omtaler østkant-kinoene i hovedstaden.

Klassesamfunnet: Østkant-kinoene

Oslo er beskrevet som en delt by (Kjeldstadlie 1990). Denne delingen viser til splittelsen mellom arbeiderstrøk i øst og borgerlige bydeler i vest. Før den kommunale overtakelsen av Oslos kinoer i 1926, var det en flora av små kinoer eid av små selvstendige selskaper utenfor de store kinokjedene som dominerte på østkanten (Pedersen 2013, 78). Minner fra disse «småkinoene» på Oslos fattigere østkant er overrepresentert i de bidragene som beskriver kinobesøk og filmopplevelser mest utfyllende. Her forteller forfatterne ofte ganske detaljert om særegenheter ved kinolokaler, oversittingsbilletter og visningspraksiser. Det gis også innblikk i hvordan stumfilmens tonefølge festet seg i minnet om kinoopplevelsene.

Kinematografen som jeg pleide å besøke lå i en sidegate til Torvgatens bad i et gammelt 2 etasjes hus, hvor en smal trapp førte opp til 2den etg. Kinolokalet var et meget stort rum hvor det hverken fantes vinduer eller luftventilasjon, og hadde kun 1 utgang som også tjente som inngang. Restriksjoner fantes ikke, og hva en brann kunne ha forårsaket, tør man ikke tenke på engang. Lokalet var fylt opp med hårde trebenker uten ryggstø. Foran lerretet var et piano plassert, sånn at pianisten kunne følge filmens gang og bestemme både musikk og tempo. En masse ridende soldater ble møtt av en feiende marsj, mens sørgmodige og ulykkelige tildragelser ble fulgt og Chopins sørgemarsj. At pianisten time etter time i det kvalme, alt for varme lokale maktet å følge filmens gang med musikk, var en bragd i seg selv. Billettprisen den gang var 10 øre for voksne og 5 øre for barn. - Begivenhetene på lerretet gikk så hurtig at pianisten ofte hadde store vanskeligheter med sitt akkompagnement. - Men publikum var så betatt av dette nye under, levende film, at noe krav til kvalitet ikke var streift deres tanker. - Alt ble godtatt som det var av et begeistret publikum. (81Oslo67)

Omkring tiden ved begynnelsen av første verdenskrig hadde vi et par kinoer i Brogaten ved navn Sentral og Kronen. Utenfor var det plassert vakter med fine uniformer, som av sine fulle lungers kraft reklamerte for filmene og inne satt vi på stive trebenker, men dette merket en ikke når en fikk se Chaplin i sine første filmer, derimot merket man ganske snart at luften i lokalet blev ganske tung, for ikke å si ufin etterhvert som ungene slapp sin begeistring løs. Ventilasjonen i disse lokaler var elendige så det hendte ofte at pianisten som skulle ledsage filmen med sine toner var nær ved å falle i søvn, men ungene oppdaget jo dette når musikken viste synkende tendens og tilrop som kapelmester du må våkne var med på å høyne kveldens opplevelser, samtidig med dette blev det brukt en håndsprøyte med noe parfymelignende veske som gjorde sitt til at man fikk lyst til å puste igjen (81 Oslo52).

Så skulle det bli noe dem kalte Kinomato-graf, og det i våres gård. Så kom det noen å rev ned en vegg, satte inn så mange benker det var plass til, og Kinoen var fiks færdig. Entre 5 øre. Disse filmene varte bare noen minutter, og som oftest røk det noe. Men det var hvist ingen som klaget av den grunn. [...] Så kom det en Kino på hjørnet av Brogt. og Storgt. Der kjørte de en film lenge. Den het «Lille Hannas lidelser.» Og der blev lommeterklene flittig brukt. Lille Hanna satt i skogen i snevær. Så kom indianer og Cowboy filmer, og det var noe for oss gutter. Men det var ikke så ofte vi hadde penger, da var det som regel og finne tomflasker (81Oslo109).

Den første kinoen jeg husker var på Dampen. Det var NN som var bestyrer i [...] Nydalens forbruksforening, som kjørte film der en gang i mellom. Jeg husker han sto i skjortearmene og sveivet apparatet. Det måtte ha vært litt av en jobb. Jeg kan ikke huske hva disse filmene dreide seg om. [...] NN var gjennom mange år en av våre store trekkspillere. Før forestillingen satt han [...], han var 4-5 år eldre enn meg, på en stol på gulvet foran teppet og spilte med en gullmedalje på jakkeslaget. Han måtte ha vært idealet mitt den gangen for jeg husker ham bedre enn noen av filmene (81Oslo16).

En av minneoppgavene fra hovedstaden er spesielt detaljert og rikholdig. Denne oppgaven er også interessant med tanke på selve narrasjonen, hvor vi ser refleksive og strukturerende prosesser i teksten. Minneoppgaven er på nærmere 100 sider skrevet av en mann født omkring 1910 Hans beretning innledes med en beskrivelse av nabolaget hvor han vokste opp, Professor Lochmannsgate på Grünerløkka. Han følger opp med følgende refleksjon om hvordan nabolaget er beskrevet:

I litteraturen og ellers karakteriseres Grünerløkka som et typisk arbeiderstrøk, og det er riktig nok dersom man med «arbeider» mener lønnsmotager. Men dersom man mener industriarbeider, stemmer det etter mitt skjønn ikke, i hvert fall ikke innenfor det området, som jeg kjente. I vår gate tilhørte den overveiende del av beboerne gruppen håndverkere og funksjonærer (81Oslo20, 3).

Han skriver utfyllende om familieforhold, kostholdsvaner, familiens abonnement på aviser og ukeblader, foreldrenes yrkesliv, delaktighet i foreningsliv, skolegang og ferier, feiringer av ulike høytider, egne studier og senere yrkesliv. Videre følger en utførlig beskrivelse av leker, sanger og sosiale omgangsformer mellom jenter og gutter, og kameratskap. Han beskriver forholdet til jentene som en invitasjonskultur: «Jentene ventet å bli spandert på, kanskje også tatt med på kino etterpå og det kunne tære for sterkt på kapitalen» (81Oslo20, 85). Videre beskriver han ulike kulturtilbud for barna, bibliotek, barneforeninger i regi av Frelsesarmeen og kommunen, og kino:

[...] det må vel innrømmes at kinoene trakk mest. De var i mine første barndomsår privateide. De var svært primitive og svært små. En av dem lå oppe ved Kiellands plass og var betjent av bare en mann. Han solgte billetter, sveivet filmen. Fremviserapparatet sto bak en treskjerm på et podium bakerst i rommet. Utgangsdørene var låst under forestillingen slik at ingen skulle snike seg inn usett. Men det fantes riktig store kinematografer også som «Circus

Verdensteater» som lå nede i Vika ikke langt fra det sted hvor Klingenberg kino nå ligger. «Verdensteateret» var opprinnelig bygd som sirkus og rommet mange hundre mennesker. I sentrum lå en masse kinoer konsentrert i strøket Stortingsgt., Karl Johans Gt. (81Oslo20, 88-89).

Han gir deretter en opprømsing av de ulike kinoene i hovedstaden og deres beliggenhet, før han fortsetter med en omtale av egne kinovaner, videre om stumfilmtidens musikk og egne repertoarmessige preferanser og filmenes betydning for leken i gata.

Jeg begynte å gå på kino svært ung. Det var jo ingen aldersgrense og prisene var rimelige. Da jeg så Dødsakrobatene Samson, Macistes overmann betalte jeg bare 5 øre for å komme inn. Men prisene varierte jo fra kino til kino, og etterhvert steg jo prisene generelt. På «Central» og «Kronen» kostet det en tid 25 øre for å komme inn, mens vi på «Folke» måtte ut med 35 øre. Vi spekulerte litt i dette. Hadde vi fått 35 øre for å gå på «Folke» lot vi som vi hadde bare 25 øre, og satt kona til eieren i luka, kom vi inn for 25 øre og hadde godteri for ti øre å kose oss med under forestillingen. Småkinoene kunne se fine ut utenfra. «Kronen» hadde tilmed utroper med rød uniformslue og rød frakk med gullgalloner, Han sto utenfor og skrek ut hvor fin filmen var. Innenfor var det bare elendigheten. Harde trebenker ga plass til 60-80 mennesker. Midt nede i salen var det tatt ut en benkerad, slik at de ble fri passasje til en spring og vask som var montert på veggen. Det hendte nok at en eller annen trengende bruke vasken underforestillingen, men det vakte ingen forargelse hos det forståelsesfulle publikum. Det fantes ikke ei jente på «Kronen». Engang det var reparasjoner i gata utenfor, fikk kinoen besøk av to karer fra veivesenet som stakk innom etter endt arbeidstid og likegodt tok spaden med. Og det var heldig, for de greidde å avlive en rotte under forestillingen med spaden.

Musikk hørte med til en kinoforestilling. De store kinoene hadde hele orkestre som spilte under filmen og i pausene. For filmfremviserne hadde ikke den kapasitet som de har i dag, og det ble et opphold i forestillingen hver gang de måtte skifte filmhjul. Vi undersøkte forresten alltid hvor mange akter filmen hadde, og var godt fornøydde når kinoeieren overasket med en ekstra film. Småkinoene hadde ikke råd til no orkester, men de hadde som regel en mann eller dame som satt bak et grønt forheng og spilte. På en av kinoene hadde de en dame, som neppe hadde hatt noen Auladebut. Hun ble fort tørr i halsen i den dårlige luften og måtte fukte strupen. Vi kunne se bunnen av vinflasken over teppekanten når det var lite igjen på flasken. Hun kunne vel en 6-7 melodier, men det var to melodier som gikk igjen: Defilermarsjen og På solen jeg ser. Den første spilte hun når Cowboyene jaget over prærien, den andre når heltinnen i solnedgangen. Nyttelsen av medbrakt skapte etterhvert litt usikkerhet i anslaget, men ga variasjon til musikkstykkene. Hverken Defilermarsjen eller Setergjentens søndag lød noengang helt likt.

[...] Vi likte «morofilmer», som Macssennet komedier, og filmer med Chaplin og «Fatty», men helst filmer med spenning: cowboyfilmer, krim-filmer og filmer som må karakteriseres som Science fiction. Svært mange av disse filmene var seriefilmer. De gikk over 6-7 uker. Hver avdeling sluttet med en spennende

situasjon, for at vi skulle lokkes til å se neste program. Jeg husker godt en av cowboyfilmene som gikk i mange programmer. Handlingen foregikk under krigen mellom USA og Mexico. Heltinnen hette Liberty og den mannlige helt var en indianer som hette Pedro, spilt av en av tidens filmhelter som visstnok hetter Eddie Polo. Hver eneste program etterlot Liberty i livsfare. Enten hang hun bevisstløs over en hest eller hun klorte seg fast til en sviktende busk over en avgrunn eller hun var tatt av skurken. Vi satt i åndeløs spenning da teksten kom tilsyne på lerretet: 'Fortsettelse følger neste uke'. Og vi gikk i sterk spenning hele uken: Hvordan ville det gå? Enda vi meget godt visste at i begynnelsen av neste program dukket Pedro opp og reddet henne. Ellers var tidens store cowboyhelter William S. Hart og William Farnum. Og titlene var lokkende: En av Bill Harts store filmer var Mesterskytten fra Montana. Og hør på titlene i krimfilmene: Den grå skygge, Det røde ess, Cirkuskongen såvidt jeg husker spilte Eddie Polo hovedrollen i alle tre. Det mystiske skip var vel nærmest en fantasifilm. Den handlet om en mann som hadde konstruert et skip som behersket alle elementer like godt. Og ved å trykke på noen knapper på en plate som han bar på maven, kunne han gjøre både seg og skipet usynelig.

Filmen hadde innvirkning på vår lek. Vi var i tur og orden både William S. Hart, William Farnum og Pedro når vi galloperte i full fart gjennom de skogklede åssidene på Ola Narr. De tre musketerer kom som seriefilm på «Bøndernes Hus» og innførte en ny idrettsgren i gata: fekting. Vi spikket oss kårder og fektet til den store gullmedalje og kom hjem blødende knoker. Vi hadde ingen parérplate på våre «sverd». En spesiell ordning ved mine gutteårs kino, var ordningen med oversittelsesbilletter. Kom man for sent til forestillingen, fikk man en billett som gav tillatelse til å se hele stykket en gang til. Også dette ble det spekulert i fra guttenes side. Vi passet på å komme like etter at første akt var begynt. (81Oslo20, 89-93)

Dette materialet viser oss en rik og variert kinokultur i hovedstaden. Det kommer fram, både implisitt og eksplisitt, at kinoene bød på filmopplevelser og visningspraksiser som siden er forsvunnet. Mange av minneoppgavene synes å vektlegge den tidligste perioden i kinohistorien, hvilket kan ha sammenheng med at minnene i hovedsak knyttes til oppvekstår. Det er sjelden at forfatterne framhever kinobesøk i voksen alder. Flere av minnene er også reflekterende i sin form, med nåtidige vurderinger av fortidig praksis. Disse refleksjonene har en iboende ambivalens hvor man på den ene siden stiller seg undrende til fortidig standard og praksis, samtidig som flere gir uttrykk for en fornemmelse av at noe er gått tapt, et slags savn:

[...] jeg gikk fremdeles på folkeskolen, [da] besøkte jeg en liten kino i Torggata mellom Bernt Ankers gt. og Osterhausgata. Her kosta det 5 øre for barn. For 2-3 år siden gikk jeg inn i porten til den gården hvor jeg mente kinoen hadde vært. Jeg kjente igjen trappa på venstre siden av porten. Mens jeg sto der å opplevde gamle minner, kommer en ubehøvlet fyr av en vaktmester og spør hva jeg går og snuser etter. Jeg sa da som det var at jeg så etter den gamle kinoen som engang hadde eksistert der i gården. Men jeg ble avfeiet med at jeg bare måtte se å komme meg ut. Han visste ikke noe om noen gammel kino, og han hadde

bodd der i minst 30 år. Jeg gadd ikke fortelle ham at det jeg snakket om lå en 60 år tilbake i tida (81Oslo16).

Avsluttende kommentarer: Hva skal vi med minner?

Innledningsvis løftet jeg fram hva hensikten med artikkelen er: å undersøke kinoinstitusjonens sosiale og kulturelle betydning i stumfilmperioden. Empirien som har kastet lys over dette er hentet ut fra selvbiografiske livshistorier som er skrevet av dem som opplevde det. Materialet gir innblikk i hvordan kinofenomenet er opplevd og erindret for noen, det er ikke generaliserbart og fyllestgjørende for alle publikummere på alle steder til alle tider. Som levninger fra den tidlige kinokulturen er dette materialet særlig verdifullt, da feltet og perioden kjennetegnes av et fravær av kilder. Som nevnt kan minnenes faktisitet korrigeres opp mot andre kilder, som for eksempel aviser, dersom dette er et poeng. I denne sammenhengen er det imidlertid opplevelsesdimensjonen som står i fokus, og nettopp denne dimensjonen skiller minnene fra de fleste andre kildekategorier. Samtidig ser vi hvordan minnene er rekonstruksjoner. De innehar ofte refleksive elementer, og i livshistoriene inngår sammenhenger og mønstre som vi kan anta at forfatterne ikke så like tydelig på hendelsestidspunktet. Det ser vi for eksempel i minnene som setter kinoen inn i en utviklingslinje hvor kinobesøkene overtar for lysbildeframvisninger, praxinoscope og Laterna Magica.

Innholdet i minnene kan grovt sett deles inn i to kategorier: For det første har vi minner om *kinoens sosiale praksiser*. Heri finner vi minner om bestemte kinoer, visningspraksiser og kinovaner. Disse minnene gir oss innblikk i stumfilmtidens praksiser som vanskelig lar seg gjenfinne i andre kilder og er således et verdifullt tilskudd til forståelsen av kinoinstitusjonen i perioden. Materialet fra Oslo og Hedmark gir oss også grunnlag for å ane konturene av mønstre knyttet til en urban, variert og klassedelt kinokultur i hovedstaden som skiller seg fra en mer enhetlig kinokultur på mindre steder. Minnematerialet illustrerer at vi ikke kan snakke om en homogen kinokultur. Snarere er det slik at kinoen representerer et levende mangfold av forskjellige sosiale arenaer. Det skilles mellom «småkinoer» i strøket langs Torggata, Storgata og Brogata med lave billettpriser og en enslig musiker som akkompagnatør, og de større, og finere kinoene i strøket langs Stortingsgata, Karl Johan og videre vestover med høyere priser og orkestermusikk. Det skilles mellom kinobesøk sammen med venner, og kinobesøk som en høytidelig begivenhet med foresatte. Det fremkommer også ulike holdninger til kinobesøkene, de er både forbudte og aksepterte, avhengig av hvem som beretter. Ulike holdninger til det nye mediet gjenfinner vi både i Hedmark og i Oslo, selv om det uttrykkes større skepsis og mer avvisende holdninger i minnene fra Hedmark. Her er det imidlertid viktig å påpeke at materialets omfang ikke gir grunnlag for en generalisering.

Den andre hovedkategorien er *filmminner*; det å minnes filmtitler, gjenfortelle filmens handling eller bestemte scener, sjangerpreferanser og minner om skuespillere. En fellesnevner for denne kategorien er de sterke følelsene som uttrykkes i de første filmminnene som forfatterne erindrer. At enkelte filmer og scener sitter sterkt i minnet er det ingen tvil om. Et kjønnsmessig skille i hvilket repertoar som fortrekkes blant henholdsvis jenter og gutter antydes i materialet fra hovedstaden. De to kategoriene, *kino som sosial praksis* og *filmminner*, er ikke adskilte men veksler ofte innen én og samme tekst. Den sosiale og estetiske opplevelsen later også til å gjensidig forsterke hverandre; hvem som gikk sammen på hvilken kino og så hva når. Vi kan dermed spore hvordan det

personlige og kollektive flettes sammen i minnene. Kinominnene inngår i det kulturelle minnet og sammenbinder identitet og fellesskap.

Som jeg nevnte innledningsvis, har Miriam Hansen (1991) tatt til orde for at kinoene spilte en stor rolle i en ny inkluderende, moderne og urban offentlighet som sosial møteplass og mentalt fristed. Hun argumenterer for at den tidlige kinoen var arnested for overlappende, ustabile og konkurrerende typer offentlighet, særlig i de små «nickelodeons» i typiske arbeider- og innvandrersk i NYC hvor visningspraksisene ikke var standardiserte og forestillingene sannsynligvis hadde et bredt spekter av ulike betydninger. Hvordan samsvarer dette med kinoopplevelser slik de formidles i de norske minneoppgavene? En forutsetning for Hansens teori er filmforestillingenes her-og-nå-kvalitet, deres presenterende form. I minnematerialet kommer denne kvaliteten fram, særlig i forbindelse med samspillet mellom film og musikk, men også knyttet til enkelte episoder av ulike karakter. Det er vanskelig å konkludere med at minneoppgavene underbygger kinoene som en alternativ offentlighet som trosser massekulturens standardisering, til tross for at de små kinoene på østkanten kan ses som en parallell til «nickelodeons» i NYC. Minnene inneholder få spor av at kinoen ble opplevd som noe på «utsiden» av offentligheten, snarere vektlegger minneoppgavene at kinobesøkene skjer i forlengelsen av andre sosiale praksiser og omgangsformer. Vi finner også spor av opprinnelsesmyten om den naive og primitive tilskueren, som kan leses som eksempler på at det personlig og kollektive flettes sammen i det kulturelle minnet. Det opptrer rekonstruerende og forbindes med erfaring, eller rettere manglende sådan. Det vi ikke finner spor av i materialet, er ideen om kinopublikummet som et massepublikum som taust forholdt seg til filmene uten deling eller annen form for samhandling. Minneoppgavene er en rik kilde som byr på unike innblikk i en forgangen kinokultur som framfor alt løser opp «kinogjengeren» som en abstrakt konstruert størrelse. I dette materialet møter vi kinogjengeren brutt ned til personer og individer. Det er disse stemmene som til sammen utgjør den gjentakende flyktig sammensatte, og lett oppløste, forsamlingen som vi kjenner som kinopublikum.

Litteratur

- Allen, Robert C. og Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice*. London: McGraw-Hill Inc 1985.
- Dahl, Hans Fredrik og Henrik Grue Bastiansen, *Norsk mediehistorie* Oslo: Universitetsforlaget 2003.
- Dyrssen, Catharina, «Filmens hølje: biografarkitekturen och staden», i: *Aura. Filmvetenskaplig tidsskrift*, 2-3 (1998), 40-51.
- Filmavisen aarbok (sæsongen 1925)* Oslo: Filmavisens forlag 1925.
- Hansen, Miriam, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press 1991.
- Iversen, Gunnar, «Det skrekkslagne publikum — Opprinnelsesmyten om filmens første tilskuere» i: *Norsk medietidsskrift* 15, 2 (2008), 125-139.
- Kjeldstadlie, Knut, *Oslo bys historie. Den delte byen 1900-1948*. Bind 4. Oslo: J.W. Cappelens forlag 1990.
- Kommunal kinematografers landsforbund, *Årbok for 1961* Oslo: KKL 1962.
- Kuhn, Annette, *Dreaming of Fred and Ginger. Cinema and Cultural Memory*. New York: NY University Press 2002.
- Larsen, Leif Ove, «Resepsjonshistorie i praksis: Materiale og metode», i: *Filmhistorie–ffernsynshistorie: perspektiver, metoder, kilder*, red. av Jostein Gripsrud, Anders Johansen og Peter Larsen. Trondheim: KULT/Levende bilder 4 1991.
- Maltby, Richard, Daniel Biltereyst og Philippe Meers, red., *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Blackwell Publishing Ltd 2011.
<http://dx.doi.org/10.1002/9781444396416>
- Pedersen, Mona, «På kino i byen og på bygda. Kinominner fra Hedmark ca. 1930-1960», i: *Veier tilbake. Filmhistoriske perspektiver*, red. av Sara Brinch og Anne Gjelsvik. Kristiansand: Cappelen Damm Høyskoleforlaget 2008.
- Pedersen, Mona, *Forretning og fornøyelser. Stumfilmtidens kinokultur i Norge 1910/1925*. PhD-avhandling. Trondheim: NTNU 2013.
- Portelli, Alessandro, *The Death of Luigi Trastulli and other stories. Form and Meaning in Oral History*. New York: State University of New York Press 1991.
- Sjöholm, Carina, *Gå på bio – rum for drömmar i folkhemmets Sverige*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium 2003.
- Slettan Dagfinn, *Minner og kulturhistorie: Teoretiske perspektiver*. Universitetet i Trondheim: Historisk Institutt 1994.
- Stacey, Jackie, *Star Gazing Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge 2013.
- Thompson, Paul, *The Voice of the Past: Oral History*. Oxford: Oxford University Press 1988.

Minnemateriale

Databasen som materialet er hentet fra er omtalt på denne siden, tilhørende Institutt for kulturstudier og orientalske språk ved Universitetet i Oslo. I teksten finnes også lenke til PDF av emnelistene for innsamlingene i 1964 og 1981 (begge lenkene sist besøkt 30.10.2018):

<https://www.hf.uio.no/ikos/tjenester/kunnskap/samlinger/norsk-folkeminnesamling/livshistorier/>

Søk og avgrensinger i minneoppgavene:

<https://www.hf.uio.no/ikos/tjenester/kunnskap/samlinger/norsk-folkeminnesamling/livshistorier/sok-i-minneoppgavene/>

Minneoppgavene for Hedmark oppbevares på Glomdalsmuseet, arkivref. GMD 28 (Innsamling 1964) og GMD 29 (Innsamling 1981).