

Folkefelleskap, forlystelse og hverdagsmotstand

Thomas V.H. Hagen

Folkefelleskap, forlystelse og hverdagsmotstand

Kino i Norge 1940–1945

Avhandling for graden philosophiae doctor

Universitetet i Agder

Fakultet for humaniora og pedagogikk

2018

Doktoravhandlingar ved Universitetet i Agder 184

ISSN: 1504-9272

ISBN: 978-82-7117-883-3

© Thomas V.H. Hagen, 2018

Trykk: Wittusen & Jensen
Oslo

Innhold

Abstract	11
Forord	12
Forkortelser m.v.	14
Liste over tabeller og figurer	16
Illustrasjoner.....	18
INTRODUKSJON.....	19
I. I begynnelsen var filmen	19
II. Problemstilling og forskningsspørsmål.....	20
III. Materiale	21
IV. Teori og metode	26
1. Teori.....	26
2. Metode	34
V. Sentrale begreper.....	35
1. Begreper som utvikles med utgangspunkt i Scott.....	35
2. Motstand, samarbeid og tilpasning.....	39
3. Gleichschaltung	54
VI. Forskningsstatus.....	55
1. Forskning om film og kino i Norge 1940–1945.....	56
2. Internasjonal forskning om film i perioden 1933–1945	61
VII. Struktur	67
1 Historisk bakgrunn.....	69
I. Kinoens utvikling i Norge før 1940	69
II. Det kommunale kinosystemet	69
III. Hva var en kino?	72
IV. Krigen kommer	74
V. Omorganisering under det tyske Rikskommissariat, april–desember 1940	75
VI. Omorganisering under Statens filmdirektorat fra 1. januar 1941	78
VII. Norsk filmproduksjon	85
VIII. På plakaten.....	88
IX. Kulturlivet under krigen.....	94
X. Sammenfatning	97

2 Kinoenes autonomi.....	99
I. Innledning.....	99
II. Forhold som forstyrret normal kinodrift.....	104
1. Krigshandlinger og unntakstilstand.....	104
2. Generelle krigsrelaterte hindringer.....	107
3. Ideologisk og politisk påtrykk.....	112
4. Sivil motstand.....	121
5. Håndtering av tysk og norsk publikum.....	122
6. Vakt hold, overvåkning og kontroll.....	125
7. Tvangsutskrivning og økt kvinneandel.....	131
III. Kinomangfold.....	132
1. Kommunale kinoer.....	133
2. Private kinoer.....	133
3. Foreningskinoer.....	135
4. Ambulerende kinoer.....	138
IV. «De ansatte grudde for hver arbeidsdag».....	142
1. Ulike strategier.....	143
2. Utskiftninger.....	154
3. Modernisering.....	158
4. Kinobransjens skjulte samtaler.....	159
V. Ble kinoene «nazifisert»?.....	160
VI. Konklusjon.....	165
3 Virkeliggjøring og flukt: Den åpne samtalen.....	169
I. Innledning.....	169
II. Statens filmdirektorat.....	171
1. Norsk Kinoblad.....	173
2. Film- og kinopolitikkens formelle grunnlag.....	177
III. Ideologisk ensretting: «Fremme nasjonens interesser».....	179
1. Den nye tid.....	179
2. Folk og rase.....	182
3. Fellesnytte og egennytte.....	188

4. Gjennom kamp til seier	196
IV. Politisk ensretting: Personlige motiver og kampen om historien	199
1. Kampen mot det «borgerlig-marxistiske» kinosystemet	200
2. Kampen om film- og kinohistorien	203
V. Ensretting for å utvikle næringen.....	205
1. Fagbasert ledelse.....	205
2. Kvalitet framfor kvantitet	209
3. «Før og nu»: Profesjonalisering og modernisering	211
VI. Kunstnerisk ensretting: høyning av film som kulturfaktor og kunstform	215
1. Utvidelse av produksjonskapasiteten.....	215
2. Filmens kulturelle verdi	218
VII. Konklusjon.....	223
4 Posisjon, prestisje, personlig animositet og politisk program: De norske maktavernes skjulte samtale.....	227
I. Innledning.....	227
II. Posisjon.....	227
1. Statens filmdirektorat og tyskerne.....	228
2. Kompetansestrid på departementsnivå	233
3. Kampen for tilværelsen: Fordeling av knappe ressurser	237
4. Konkurransen innen bransjen	242
5. Statens filmdirektorat og NS	243
III. Prestisje	245
1. Å miste ansikt	245
2. Kontroll med kinolederne.....	248
3. Frykt for sabotasje: «De rent politiske motiver».....	249
IV. Personlig animositet.....	257
1. Ulike syn på film som kunst og propaganda.....	258
2. Lek og lærd	260
V. Politisk program	262
1. Perioden januar 1941–høsten 1942: Faglighet framfor noe	262
2. Perioden høsten 1942–sommeren 1944: Næringen i sentrum.....	263
3. Perioden sommeren 1944–mai 1945: Politisk virkemiddel	269

VI. Konklusjon.....	276
5 Hva var den tyske planen med film og kino i Norge?	279
I. Innledning.....	279
II. Kilder og forskning.....	280
1. Kildesituasjonen	280
2. Tidligere forskning.....	282
3. Nærmere om Meldungen aus Norwegen som historisk kilde.....	283
4. Film og kino i Meldungen aus Norwegen	287
III. «Gewinnt mir die Norweger!»	290
1. Institusjonell pluralisme	290
2. RKs kulturavdeling.....	293
3. Oslo versus Berlin	300
IV. En motorvei for film	305
1. Teknokratene.....	306
2. Profitt og velsmurt infrastruktur	309
3. Propagandistene.....	311
V. Kartlegging og manglende konvertering av kunnskap.....	316
1. En kinopolitikk for den norske «gjennomsnittssmak»	316
2. Jakten på «filmens gyldige lover»	322
VI. Konklusjon.....	324
6 «Tomme benkerader!» Oppfordringer til kinoavholdenhet.....	327
I. Innledning.....	327
II. Illegale skrifter som kilde.....	329
III. Analyse av oppfordringer til kinoavholdenhet.....	332
1. Oversikt.....	332
2. Januar–april 1941: Ramme tyskerne.....	335
3. Mai–november 1941: Vise samhold.....	341
4. Mars 1942–februar 1944: Vekke folket.....	344
5. Høsten 1944: Rettlede kinogjengerne.....	350
5. Oppsummering.....	353
IV. Parolemakeri og opinionsdanning	355

V. «En stadig voksende dose ...»: Oppfordringer til kinoavholdenhet som hverdagsmotstand og språklige praksiser	361
VI. Konklusjon	369
7 Lyden av hverdagsmotstand: «Overdreven latter» og «ironisk harking»	371
I. Innledning	371
II. Lyden av publikum	373
III. Visningssituasjonen	374
IV. «Overdreven latter» og «ironisk harking»	377
1. Kilder	377
2. Responsytringer	380
3. Sensitive aspekter ved visningssituasjonen	383
4. Oppsummering	391
V. Forkledning og overvåkning	392
1. Spilletts regler	393
2. Kino som autonom sosial arena	396
VI. Sensur som sosial praksis og prosess	399
VII. Differensiert kinokultur og publikumspraksiser i endring	401
VIII. «How to come unglued from the mirror» – eller: Hvordan forstå kinoforstyrrelser som fenomen?	406
IX. Konklusjon	409
8 Ikke-kinogåing: Provokasjon, forsakelse og stille protest	413
I. Innledning	413
II. Begreper	413
III. Kinobesøket	414
1. Tidligere litteratur: «Tivoli-effekten»	416
2. Kilder	419
3. Sammenlignbare tall 1940–1944	420
4. «Barn inkl. tyskere»	425
5. Oppsummering	430
IV. Ikke-kinogåing	431
1. Ulike typer aksjoner	431
2. Fire faser	435

3. Samtalene om ikke-kinogåing	446
4. Oppsummering	458
V. Motiver	462
1. Provokasjon	465
2. Stille protest	467
3. Forsakelse	467
VI. Kinogåingens og ikke-kinogåingens betydninger	468
VII. Konklusjon	473
Konklusjon og diskusjon	475
I. Innledning	475
II. Sammenfatning	475
1. Sentrale funn	475
2. Sammendrag av delkonklusjoner: Folkefellesskap, forlystelse og hverdagsmotstand	481
III. Avhandlingens styrker og svakheter	482
IV. Implikasjoner	483
1. Hverdagsmotstand	483
2. Grep på feltet okkupasjonshistorie	484
3. Hypotese om sammenhengen mellom okkupasjonstidas og etterkrigstidas film- og kinopolitikk	486
4. Framtidig forskning	488
Kilder	489
Arkiver	489
Trykte kilder og kildesamlinger	491
Litteratur	493
Tillegg	502

Abstract

The dissertation presents a multiperspective analysis of cinema in Norway under German occupation. It focuses on cinema as screening space, and as a subject of discussion, exploitation and reform. It examines both the policy planners, the cinema audiences and the cinema operators. The main research question is: What political, social and cultural significance did cinema have for different Norwegian and German groups in Norway under the German occupation 1940–1945?

The research design is based on the American anthropologist James C. Scott's theory of "everyday resistance" in conflict communities and his concepts of "hidden" and "public transcripts". This theoretical input is chosen because it allows for examining forms of resistance during World War II as part of a larger, universal phenomenon. Furthermore, the use of everyday resistance as an approach has proven to give new knowledge and new perspectives on the history of Norway under German occupation.

The dissertation is based on comprehensive archival material of which a substantial amount has not been systematically used in previous historical research. It discusses how the choice of research concepts, theories and debates influences the research findings and reflects on how to grasp other aspects of the history of occupied Norway in fertile and innovative ways.

Central findings contradict established ideas about the importance of cinema in occupied Norway. Unlike the trend in previous research, the dissertation shows that the cinemas had great political and social significance as a democratic arena. The cinemas around the country served as an arena that helped maintain the oppressed, liberal civil society. This happened through calls for cinema strike in the illegal press, everyday resistance in the cinemas and non-cinemas. Audiences developed ways to express dissatisfaction with the domestic national socialist party *Nasjonal Samling* (NS) and the German occupation. The two factors that had the most to say for everyday resistance in the cinemas were the suspension of local democracy and protest against NS' persistent efforts to actively use the cinemas in the attempt at a national socialist revolution in Norway.

Key research findings emphasize cinema diversity, the complexity of the relationship between the occupier and the occupied, inherent contradictions and constraints of both the Norwegian politics of cinema and the German *Kulturpropaganda*, as well as the changing meaning of cinema culture.

The dissertation suggests that the occupation period was neither a parenthesis nor an exceptional case in Norwegian media history, and accentuates several features of continuity before, during and after the occupation years. The scorned film and cinema politics advocated by the new regime during the occupation laid the foundation for government policy in the same areas after 1945.

Keywords: *cinema, cinema history, cinema politics, civil resistance, everyday resistance, film history, film policy, Gleichschaltung, Kulturpropaganda, media history, National Socialism, Norway, occupation culture, strike, Volksgemeinschaft, World War II*

Forord

Et ph.d.-prosjekt har mange innganger og utganger. Starten på dette prosjektet, sett i ettertid, var et samarbeidsprosjekt mellom Stiftelsen Arkivet, Interkommunalt arkiv i Vest-Agder og Statsarkivet i Kristiansand i 2012 om utviklingen av en digital læringsressurs for elever der de skulle arbeide med arkivmateriale fra ulike institusjoner. Artige kildefunn i kommunale kinoarkiver, oppdaget av Bård Raustøl, resulterte i undervisningsopplegget «Kampen om kinoen». Dette ble starten på mitt ph.d.-prosjekt, som har vært finansiert av min arbeidsgiver Stiftelsen Arkivet i perioden 2013–2017.

Tusen takk til Roel Vande Winkel for å ha hjulpet meg med å etablere et internasjonalt nettverk. Dette resulterte blant annet i et internasjonalt seminar i Kristiansand i november 2016, som fikk stor betydning for prosjektets utvikling. Takk til alle som bidro her: Lars-Martin Sørensen, Bjørn-Erik Hanssen, Lucie Česálková, Pavel Skopal og Benjamin George Martin. En spesiell takk til kollega Saskia Klooster for faglige og sosiale bidrag under seminaret.

En særlig takk til Tobias Hochscherf for mange spennende diskusjoner. Takk til Mona Pedersen for mange gode råd og for muligheten til å delta på kinokonferansen i Tromsø i august 2016. Mange personer har beredvillig stilt egen fagkunnskap til disposisjon på forespørsel. Noen av disse er: Henrik G. Bastiansen, Ole H.P. Disen, Eirik Frisvold Hanssen, Tore Helseth, Martin Moll, Germán Silveira og Rolf Werenskjold.

Andre har bidratt med opplysninger eller tilførsel av materiale. Jeg vil særlig nevne: Selma Ausland, min kjære bestemor Elisabeth Constance Hanssen, Alf Kjetil Igland, Thor Gunnar Jakobsen, Ingrid Juell Moe, Astrid Maurud, Egil Morland, Trond S. Kristiansen, Synnøve Rødal, Elisabeth Schrader, Svein Stensvik, Asbjørn Svarstad, Ingeborg og Olav Østrem. Med glede minnes jeg gode og givende samtaler om krigens kulturliv med min mormor Evelyn Vidnes og «tante» Bernice Haver.

En spesiell takk til Øivind Hanche ved Nasjonalbiblioteket for framfinning og tilrettelegging av kildemateriale.

Jeg vil takke medstudenter og ansatte ved Institutt for religion, filosofi og historie ved Universitetet i Agder for gode diskusjoner og innsiktsfulle kommentarer underveis i prosjektet. En varm takk til Pål Repstad, Jan-Olav Henriksen og Paul Leer-

Salvesen for å ha tatt meg godt imot på det tverrfaglige ph.d.-programmet. Jeg er også takknemlig for at instituttet lot meg få disponere en kontor plass i fire måneder.

Hadde det ikke vært for daværende direktør ved Stiftelsen Arkivet, Aslak Brekke, og forskningsleder Kjetil Grødum, ville jeg aldri fått muligheten til å gå i gang med prosjektet. Tusen takk til direktør Audun Myhre for å ha fått lov til å holde på mitt når jeg har trengt det. Mange kolleger og frivillige på Arkivet har bidratt med råd og dåd. Dette har betydd mye! Arne Eilertsen, Kai Erland, Gro Kvanvig, Mirjam Kristensen, Lasse Laudal, Sigmund Ro, Bjørn Ropstad, Stein Chr. Salvesen og Einar Svendsen har bidratt med tips til skriftlige og muntlige kilder, Randi Roland Huseth har bidratt med registrering og kopiering av kildemateriale, og Eystein Ellingsen har vært en moralsk støtte. Den viktigste grunnen til at jeg har kommet i mål, er Bjørn Tore Rosendahl. Vi startet ph.d.-løpet samtidig, men han har hele tida ligget et hestehode foran meg i løypa. Heldigvis for oss begge!

Tusen takk til Maria Fritsche for grundig gjennomlesing av hele avhandlingen, konstruktiv kritikk og verdifulle råd i forbindelse med sluttseminaret i mai 2017. Min veileder May-Brith Ohman Nielsen og biveileder Hans Fredrik Dahl har gitt meg de beste muligheter for å lykkes.

Takk til svigermor Inger Lise Helland Hagen for lån av «skrivebua» på Flekkerøy når jeg har trengt ro og inspirasjon. Til slutt en stor takk til mine fem nærmeste for tålmodighet og kjærlighet gjennom fire krevende og fantastiske arbeidsår.

Thomas V.H. Hagen
Vågsbygd, 3.11.2017

Forkortelser m.v.

Forkortelser (alternativ skrivemåte i parentes)

ATW: Ufa Auslandstonwoche, tyske filmrevyer laget for utlandet

BA: Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde

BdS: Befehlshaber der Sicherheitspolizei und des SD

HAVP: Hovedavdelingen for folkeopplysning og propaganda ved Rikskommissariatet

IFK: Det internasjonale filmkammeret

KF: Kommunenes Filmcentral AS

KFD: Kultur- og folkeopplysningsdepartementet

KKL: Kommunale kinematografers landsforbund

MaN: Meldungen aus Norwegen¹

NBO: Nasjonalbiblioteket i Oslo

NHM: Norges hjemmefrontmuseum

NTS: Norsk-Tysk Selskap

OK: Oslo kinematografer

RA: Riksarkivet

RK: Det tyske rikskommissariatet (Rikskommissariatet), Reichskommissar für die besetzten norwegischen Gebiete

RMVP: Propagandaministeriet i Berlin, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda

RSHA: Reichssicherheitshauptamt i Berlin

SAHA: Stiftelsen Arkivets historiske arkiv, Kristiansand

SD: Sicherheitsdienst

SF: Statens filmdirektorat (Filmdirektoratet)

Sipo: Det tyske sikkerhetspolitiet (som SD og Gestapo var en del av)

Formatering

Tyske titler og navn på institusjoner og organisasjoner er skrevet med normal skrift.

Tittelen Reichskommissar er konsekvent skrevet på norsk, som «rikskommisær».

¹ Merk at jeg bruker denne forkortelsen (MaN) både om kildeutgivelsen fra 2008 og om de opprinnelige etterretningsmeldingene som bar navnet «Meldungen aus Norwegen», til forskjell fra andre typer etterretningsmeldinger som også er tatt med i utgivelsen fra 2008. Se nærmere under Introduksjonen, pkt. III.

Notering

I fotnotene er referanser til arkivmateriale skrevet med utgangspunkt i navn på arkivstykker og mapper. For eksempel slik: RA, Tyske arkiver, RK, HAVP, Abteilung Presse, Avisutklipp D. Kultur 1940–1943, L0058. Den digitale stien ser derimot slik ut i Arkivportalen: RA/RAFA-2174/E/Ed/L0058. I oversikten over kilder bakerst i avhandlingen er stiene tatt med.

Liste over tabeller og figurer²

- Tabell 1. Scotts teori om dominans og motstand (Introduksjonen, pkt. IV.1)
- Tabell 2. Avhandlingens struktur (Introduksjonen, pkt. VII)
- Tabell 3. Stengning av utleiebyråer som importerte og distribuerte amerikansk film (kap. 1.V)
- Tabell 4. Norske spillefilmer som hadde premiere i perioden 9.4.1940–8.5.1945 (kap. 1.VII)
- Tabell 5. Antall premiefilmer i Oslo 1.4.1940–10.5.1945 fordelt på produksjonsland (kap. 1.VIII)
- Tabell 6. Filmer sensurert av Statens filmdirektorat 1941–1944 (kap. 1.VIII)
- Tabell 7. Norske kulturfilmer (kap. 3.III.3)
- Tabell 8. Antall meldinger om film og kino i Meldungen aus Norwegen (kap. 5.II.4)
- Figur 9. Propagandaaktører og interessesfærer med hensyn til film og kino i Norge (kap. 5.III.1)
- Figur 10. Det tyske rikskommissariatet (kap. 5.III.2)
- Tabell 11. Utvalg av illegale aviser (kap. 6.II)
- Tabell 12. Oppfordringer til kinoavholdenhet i illegale skrifter 1940–1945 (kap. 6.III.1)
- Tabell 13. Antall oppfordringer til kinoavholdenhet i de illegale avisene, kronologisk ordnet (kap. 6.III.1)
- Figur 14. Visningssituasjonens topografi (kap. 7.III)
- Tabell 15. Samlede billettinntekter i Norge 1939–1944 (i millioner kroner) (kap. 8.III)
- Tabell 16. Samlede billettinntekter i Oslo etter budsjettår (i millioner kroner) (kap. 8.III)
- Tabell 17. Samlede billettinntekter i Oslo 1940–1945. Hele år (i millioner kroner) (kap. 8.III)
- Tabell 18. Samlet kinobesøk i Norge 1940–1945 (i millioner kroner) (kap. 8.III)
- Tabell 19. Kinobesøk i Sarpsborg etter regnskapsår (i tusener) (kap. 8.III.3)
- Tabell 20. Kinobesøk 1940–1944 (i tusener) (kap. 8.III.3)
- Figur 21. Steder med nedgang i besøkstallet (kap. 8.III.3)
- Figur 22. Nedgang i kinobesøk fordelt etter type kino (kap. 8.III.3)

² Tabeller og figurer brukes som visuelle kommunikative hjelpemidler for å formidle resultater og beskrive sammenhengen mellom fenomener, begreper og utvikling over tid. Det er ingen skarp forskjell mellom tabeller og figurer, etter min vurdering; jeg bruker figurer når selve den *visuelle* effekten er avgjørende.

Tabell 23. Kinobesøk i Trondheim 1936–1949 (kap. 8.III.4)

Tabell 24. Besøket på de to mest populære filmene i Bergen i 1944 (kap. 8.III.4)

Figur 25. Kinobesøk 1940–1949 (i mill.) (kap. 8.III.5)

Figur 26. Sabotasje, boikott- og streikeaksjoner. Beskrivelse, mål og virkemidler (kap. 8.IV.1)

Tabell 27. Kinobesøket i Notodden 1940–1945 (i tusener) (kap. 8.IV.2)

Tabell 28. Kinobesøket i Tønsberg 1940–1945 (i tusener) (kap. 8.IV.2)

Tabell 29. Kinobesøket i Lillestrøm 1940–1945 (i tusener) (kap. 8.IV.2)

Tabell 30. Kinobesøket i Odda 1940–1945 (i tusener) (kap. 8.IV.2)

Appendiks 1. Kinoer i Norge 1940–1945

Appendiks 2. Oppvurderende og nedvurderende nøkkelord i *Norsk Kinoblad* 1941–1945

Appendiks 3. Differensiert besøk ved Vennesla kommunale kino i perioden september 1943–januar 1944

Illustrasjoner

Brann i Festiviteten kino i Egersund 9. juli 1941 (kap. 1.III)

NS-møte på Klingenberg kino 25. september 1943 (kap. 2.II.2)

NS-møte på Aladdin kino i Kristiansand 13. mai 1941 (kap. 2.II.2)

Organisering av NS' propagandavirksomhet. Faksimile fra *Propagandahåndboken*, 1942 (kap. 2.II.3)

Veggreklame for den norske spillefilmen *Vigdís* som hadde norgespremiere på Hamar i 1943 (kap. 2.IV.1)

Markering av 25-årsjubileet for Festivitetskinoen på Hamar i 1944 (kap. 2.IV.1)

Ministerpresidenten på besøk i Filmdirektoratet i 1942 (kap. 3.II.1)

Annonser for de to norske filmene *Gullfjellet* og *Unge viljer* i *Norsk Kinoblad* (kap. 3.III.2)

Reklameannonse for «Philips avd. Industri – Kino» (kap. 3.V.3)

«Fagmannen» Leif Sinding (kap. 4.IV.2)

Rediess, Goebbels og G.W. Müller i Stortingssalen i november 1940 (kap. 5.I)

Hvem gikk på kino? (kap. 8.III.4)

INTRODUKSJON

I. I begynnelsen var filmen

I 2016 ble den norske spillefilmen *Kongens nei* sett av over 700 000 kinopublikummere.³ Erik Poppes film var den 28. i rekken av norske «okkupasjonsfilmer» siden 1946 og den første på fire år.⁴ Filmen følger kong Haakon i skjebnedagene 8.–11. april 1940 fram til hans avvisning av det tyske krav om overgivelse og aksept av Vidkun Quisling som statsminister under tysk overhøyhet.⁵ Poenget med å starte her er todelt. For det første bringer *Kongens nei* oss rett inn i hjertet av hva historiefortellinger om Norge under andre verdenskrig oftest handler om: motstand og samarbeid – det heltemodige og det svikefulle.⁶ For det andre er det grunn til å påpeke at filmmediet i stor grad har preget ettertidens forestillinger om andre verdenskrig, ikke bare i Norge. I sin bok om Det tredje rikets filmarv har den amerikanske germanisten Eric Rentschler spissformulert dette slik: «If the Nazis were movie mad, then the Third Reich was movie made.»⁷

Denne avhandlingen skal undersøke koplingene mellom betingelser og former for motstand og samarbeid på den ene siden og på den andre siden film- og kinomediets samfunnsmessige betydning. Avhandlingen har en trippel målsetning.⁸ For det første skal avhandlingen gi ny kunnskap om og økt forståelse for hverdagsmotstand som fenomen. Jeg antar at en studie av menneskers forhold til kinoen under andre verdenskrig vil kunne si noe vesentlig om sider ved det å leve i et okkupert samfunn og under totalitært styre. Videre skal prosjektet sette kinoens betydning som sosial, politisk, økonomisk og kulturell institusjon inn i en større sammenheng. Dette innebærer å diskutere med to ulike fagfelt, dels relevant forskning om andre verdenskrig og dels relevant forskning om film og kino. Endelig

³ Tall fra filmweb.no: <http://www.filmweb.no/filmnytt/article1301824.ece> (lest 18.4.2017).

⁴ For en oversikt over «okkupasjonsdramaene» i perioden 1946–2012, se T.V.H. Hagen, Agnes, Liv, Ida og Eva: Kvinner og krig på film i Norge, *Nytt blikk* 3, 2013: 85–86.

⁵ Hvorvidt det var regjeringen, og ikke kongen, som ga det første «nei», er en annen diskusjon. Se f.eks. T. Kristiansen, Regjeringen ga det første nei 9. april, *Aftenposten* 27.9.2016: <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/Regjeringen-ga-det-forste-nei-9-april--Tom-Kristiansen-605466b.html> (lest 20.3.2017).

⁶ Jeg kommer tilbake til dette nedenfor under pkt. V.2.

⁷ E. Rentschler, *The ministry of illusion: Nazi cinema and its afterlife*, Cambridge, MA 1996.

⁸ Her har jeg latt meg inspirere av Jacques Sémelin, som angir en slik trippel målsetning i sin bok *Unarmed against Hitler*. Sémelin 1993: 2–3.

søker avhandlingen å antyde svar på spørsmålet om hvor effektive de laveste former for sivil motstand kan være i et totalitært diktatur og hvorvidt sivilsamfunnet kan ta del i sitt eget forsvar.

II. Problemstilling og forskningsspørsmål

I avhandlingen skal kinoen ses som omdreiningspunkt for ulike typer konflikter under andre verdenskrig. Ordet «kino» refererer i avhandlingen til tre ulike betydninger: kino som et konkret, fysisk sted,⁹ som medium og som politikkområde. Alle disse tre nivåene skal analyseres.

Hovedproblemstillingen er denne:

Hvilken politisk, sosial og kulturell betydning hadde kino for nordmenn og tyskere i Norge under andre verdenskrig?

Med «politisk betydning» menes kinoenes betydning for spillet mellom det tysk-norske okkupasjonsregimet og det øvrige samfunn. Begrepet «kinopolitikk» refererer til statens forsøk på å påvirke samfunnsutviklingen nasjonalt og lokalt gjennom kinomediet, men omfatter også samfunnets forsøk på å påvirke utviklingen i andre retninger.¹⁰ Med «sosial betydning» menes kinoenes betydning som fysiske møteplasser mellom mennesker og som fremmer av fellesskap. Med «kulturell betydning» menes kinoenes betydning som formidler og skaper av verdier og mening. «Kulturpolitikk» refererer til politikken rettet mot kultursektoren i snever forstand, det som omhandler kunst og kultur, mens kulturbegrepet i problemstillingen er basert på en helhetlig forståelse av kultur som grunnleggende menneskelige tanke-, handlings- og kommunikasjonsmønstre.¹¹

Den åpne formuleringen «nordmenn og tyskere» er bevisst valgt for å inkludere så mange ulike perspektiver som mulig. Selv om tyskere som kinopublikum i Norge i noen grad vil bli trukket inn i analysen, er det likevel i første rekke tyske myndigheter og institusjoner denne avhandlingen vil konsentrere seg om. En utilsiktet og mindre heldig effekt er at begrepet logisk sett utelukker at en del «tyske» soldater, som i stor utstrekning søkte til kinoene, faktisk ikke var tyske, men for

⁹ I betydningen kinoteater, altså et sted der det vises film, avgrenses begrepet «kino» mot andre steder der det også ble vist levende bilder under okkupasjonen. Det avgjørende i denne sammenheng er om kinoene var underlagt norsk kinolovgivning og dermed et godkjent sted for offentlig visning av forhåndsannonserte filmer for et betalende, allment publikum. Se nærmere om dette i kap. 1.III.

¹⁰ Således omfatter mitt begrep om kinopolitikk både det som på engelsk benevnes som «politics» (påvirkning fra staten til samfunnet) og «policy» (påvirkning fra samfunnet til staten). Se <https://snl.no/politikk> (lest 21.2.2017).

¹¹ Se <https://snl.no/kultur> (lest 21.2.2017).

eksempel østerrikere, sudettyskere og andre såkalt «Volksdeutsche» som var innrullert i Wehrmacht.

For å besvare problemstillingen har jeg formulert fem forskningsspørsmål:

- **F1:** Hva var det tyske og norske myndigheter ville med kinoen i det okkuperte Norge?
- **F2:** Hvordan kom hverdagsmotstand til uttrykk gjennom ulike publikumspraksiser?
- **F3:** Hvilke strategier og former for motstand og samarbeid oppsto blant kinoeierne og de kinoansatte?
- **F4:** Hvilken betydning hadde kino som sted under okkupasjonen?
- **F5:** Hvordan ble den nye kinopolitikken tematisert, utviklet og motarbeidet gjennom åpne og skjulte samtaler?

Til hvert forskningsspørsmål har jeg formulert et sett med delspørsmål:

- Ad F1: Hvordan ble den nye kinopolitikken gjennomført? Hva var de viktigste driverne? Hvilke tyske aktører hadde interesser i å påvirke kinopolitikken? Hvilke spenninger fantes mellom norske og tyske myndigheter? Og fantes det en enhetlig kinopolitikk?
- Ad F2: Hvordan viste hverdagsmotstanden seg gjennom kinoatferd, aksjoner og kinoavholdenhet? Og hva var oppfordringene om ikke å gå på kino uttrykk for?
- Ad F3: Beholdt kinoene sin autonomi? Og i hvilken grad ble kinobransjen «nazifisert»?
- Ad F4: Hvilke politiske, sosiale og kulturelle funksjoner fikk kinoene under okkupasjonen?
- Ad F5: Hva var forholdet mellom den åpne samtalen og de skjulte samtalene om kino?

III. Materiale

For å kunne besvare forskningsspørsmålene og belyse problemstillingen best mulig har jeg lagt vekt på å studere et bredt kildemateriale: norsk og tysk, offentlig og hemmelig, trykt og uttrykt, statlig, kommunalt og privat.¹² Jeg vil her gi en kort

¹² Når jeg har valgt å bruke et relativt omfangsrikt kildemateriale for å besvare problemstillingen, har det blant annet vært ut fra den tanke at primærkilder må prioriteres. For meg er det et kvalitetskriterium å levere historisk forskning basert på et originalt kildeutvalg for å unngå at man ender opp med hva den danske historiker John T. Lauridsen har kalt «kommentarforskning». J.T. Lauridsen, *Tysk besættelsespolitik i Danmark 1940–1945: en introduktion til kilder og litteratur*, København 2013.

presentasjon av de viktigste kildene, i den rekkefølgen materialet anvendes i avhandlingen.

De kommunale kinoene utgjorde rundt 40 prosent av landets kinoer i 1940, men sto for rundt 90 prosent av kinobesøket. De var organisert i **Kommunale kinematografers landsforbund** (KKL). KKL-arkivet inneholder svært spennende materiale, som hittil ikke har vært undersøkt. Etter krigen ble alle kinoer i Norge, kommunale så vel som private, bedt om å innsende rapport om virksomheten i årene 1940–1944 til landsforbundet. Alle skulle returnere et svarskjema med opplysninger om antall solgte billetter, billettpriser og inntekter, navn på bestyrer, antall sitte- og ståplasser, eventuelle stengningsperioder, tilstand på teknisk utstyr, behov for reparasjoner m.m. Det var også et åpent felt til å fylle inn andre opplysninger av spesiell betydning for driften i krigsårene. Flere kinobestyrere skrev utførlig om forhold de mente måtte komme fram. Det kunne dreie seg om visning av kontroversielle filmer, konflikter mellom nordmenn og tyskere i eller utenfor kinolokalet, aksjoner og demonstrasjoner, arrestasjoner og så videre.¹³

En annen type kilde til kinoforholdene rundt om i landet under andre verdenskrig er de mange jubileumsheftene som har blitt utgitt i forbindelse med markering av lokal kinohistorie. Slike **kinohistorikker** har typisk blitt utgitt av kinoeier og forfattet av én eller flere tidligere kinoansatte, slik at framstillingen ofte har fått karakter av egenberetning. Slike hefter utgitt forholdsvis kort tid etter 1945 kan ha stor verdi som kilde til den lokale konteksten i okkupasjonsårene, med de begrensninger sjangeren fører med seg. Det er den «offisielle» historien som skal presenteres, med vekt på de positive sider av kinodriften for kinoeiers vedkommende. Noen kinohistorikker inneholder en god del om krigsårene, andre nevner ikke disse fem årene med ett ord.¹⁴

Statens filmdirektorat (SF) ble opprettet i tilknytning til Kultur- og folkeopplysningsdepartementet (KFD) 1. januar 1941. I perioden fram til 8. mai 1945 var Filmdirektoratet både den viktigste premissleverandøren i film- og kinopolitikken og den fremste utøver av denne politikken. Direktoratet har etterlatt seg et

¹³ NBO, KKL. Materialet er relevant med tanke på forskningsspørsmålene F2, F3, F4 og F5. Bearbeidingen skjer i hovedsak i kap. 2, 7–8.

¹⁴ Materialet er relevant med tanke på forskningsspørsmålene F2, F3 og F4. Bearbeidingen skjer i hovedsak i kap. 2, 7–8. For en samlet oversikt, se egen avdeling i litteraturlisten bakerst i avhandlingen.

omfangsrikt arkivmateriale, hvorav størstedelen av sak- og korrespondansearkivet er systematisk gjennomgått som del av mitt prosjekt.¹⁵

Norsk Kinoblad var de norske film- og kinomyndighetenes offisielle organ fra 1941 til 1945. Samtlige numre er gjennomgått.¹⁶

Opprettelsen av KFD 25. september 1940 innebar at det nye departementet overtok en del film- og kinosaker som tidligere hadde vært underlagt Justis- og politidepartementet. Arkivet etter **Statens Filmkontroll** ble overført til KFD i februar 1941. Filmkontrollen ble raskt erstattet med en ny sensurinstans som ble en integrert del av det nyopprettede direktoratet. Ett arkivstykke inneholder korrespondanse mellom Justisdepartementet og andre instanser inntil våren 1941, og er en interessant kilde til spenninger i synet på den nye film- og kinopolitikken innenfor den norske NS-staten.¹⁷ For øvrig gir dette materialet visshet om at arkivene etter andre departementer, som Justis- og politidepartementet og ikke minst Innenriksdepartementets kommunalavdeling, inneholder materiale som har relevans for mitt prosjekt.¹⁸

Arkivet etter den tyske sivile administrasjonen i Norge, Reichskommissar für die besetzten norwegischen Gebiete (RK), er svært omfangsrikt.¹⁹ **Hovedavdelingen for folkeopplysning og propaganda** (HAVP) var en av tre hovedavdelinger, og besto i sin tur av fem avdelinger for henholdsvis radio, presse, propaganda, utdanning og kultur. Film- og kinosaker sorterte under sistnevnte. Kulturavdelingen har etterlatt seg minst arkivmateriale av disse fem avdelingene. Materialet etter radioavdelingen er like stort som materialet etter de fire andre til sammen. Materiale etter kulturavdelingen ligger blandet med materiale fra andre avdelinger i om lag 20 arkivstykker.²⁰ Jeg har gjennomgått det meste av dette.²¹ Det var ikke bare kulturavdelingen som skapte kildemateriale som kan kaste lys over tyske interesser i

¹⁵ Riksarkivet i Oslo (heretter RA), Kultur- og folkeopplysningsdepartementet (KFD), SF. Materialet er relevant med tanke på samtlige forskningsspørsmål. Bearbeidingen skjer hovedsakelig i kap. 3–4.

¹⁶ Materialet er relevant med tanke på forskningsspørsmålene F1, F4 og F5. Bearbeidingen skjer i hovedsak i kap. 3. En stor takk til forskningsbibliotekar Øivind Hanche ved Nasjonalbiblioteket, som ordnet det slik at jeg fikk kopier av samtlige numre.

¹⁷ RA, Justisdepartementet, Politikontoret P, Diverse, Statens filmkontroll, Kinopakken 1938–1941.

¹⁸ Materialet er relevant med tanke på forskningsspørsmålene F1 og F5. Bearbeidingen skjer i hovedsak i kap. 4.

¹⁹ RA, Tyske arkiver, Rikskommissariatet. Arkivet består av i alt 197 hyllemeter. Se <http://www.arkivportalen.no/side/arkiv/detaljer?arkivId=no-a1450-0100000006063> (lest 22.2.2017).

²⁰ RA/RAFA-2174/E/Ed/L0083-L0107.

²¹ Materialet er relevant med tanke på forskningsspørsmålene F1, F4 og F5. Bearbeidingen skjer hovedsakelig i kap. 5.

film- og kinosaker. For eksempel ajourførte presseavdelingen et klipparkiv over forhåndstaler og annet filmstoff i norske og tyske aviser. Dette fordeler seg på to arkivstykker.²²

For å komme på sporet av relasjonen mellom HAVP i Oslo og **propagandaministeriet i Berlin** (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, RMVP) har jeg samlet materiale fra Bundesarchiv gjennom to arkivbesøk.²³

Etterretningsmeldinger fra Norge til Tyskland er en kilde til kunnskap om hva tyske myndigheter i Norge registrerte av konflikter knyttet til kinoene, og hva de fant verdt å rapportere om. Disse meldingene er samlet og utgitt under navnet **Meldungen aus Norwegen**.²⁴ Jeg har systematisk gått gjennom samtlige meldinger som berører film- og kinoforhold.²⁵

Sentrale tyske aktørers vitneforklaringer etter krigen er en annen kilde til tyske interesser i film- og kinopolitikken og til relasjonene mellom ulike tyske og norske aktører og institusjoner. Den tyske propagandasjefen i Norge, Georg-Wilhelm Müller, har også gitt en beskrivelse av virksomheten ved HAVP. Materialet ble i hovedsak skapt av britiske avdelinger i Norge etter krigsslutt, og fins ved **Norges Hjemmefrontmuseum** og i arkivet etter **Forsvarets Overkommando** ved Riksarkivet.²⁶

Illegale skrifter er en rik kilde til kunnskap om hvordan samfunnet reagerte på den nye film- og kinopolitikken. Et representativt utvalg av rundt 40 meningsbærende **illegale aviser** er systematisk undersøkt. Disse skriftene er en del av Nasjonalbibliotekets krigstrykksamling.²⁷

²² RA, Tyske arkiver, RK, HAVP, Abteilung Presse, Avisutklipp D. Kultur 1940–1943, L0045; Avisutklipp D. Kultur 1944–1945, L0058.

²³ Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (BA), R55 Reichsministerium Volksaufklärung und Propaganda, 1940–1944. Materialet er relevant med tanke på forskningsspørsmålene F1, F4 og F5. Bearbeidingen skjer hovedsakelig i kap. 5.

²⁴ S.U. Larsen, B. Sandberg og V. Dahm (red.), *Meldungen aus Norwegen 1940–1945: Die geheimen Lageberichte des Befehlshabers der Sicherheitspolizei und des SD in Norwegen*, 3 bd., München 2008. Heretter vil denne utgivelsen bli referert slik i notene: MaN 2008. Når «Meldungen aus Norwegen» kursiveres i teksten, refererer jeg til kildeutgivelsen fra 2008; referanser til de opprinnelige meldingene skrives i normal tekst.

²⁵ Materialet er relevant med tanke på forskningsspørsmålene F1, F2, F4 og F5. Bearbeidingen skjer i kap. 5, 7–8.

²⁶ Norges Hjemmefrontmuseum, Prisoner of War Investigation Squad (PWIS); RA, Forsvarets Overkommando (FO) II. Materialet er relevant med tanke på forskningsspørsmål F1. Bearbeidingen skjer hovedsakelig i kap. 5.

²⁷ Nasjonalbiblioteket (heretter NBO), Krigstrykksamlingen. Materialet er relevant med tanke på forskningsspørsmålene F2 og F5. Bearbeidingen skjer i hovedsak i kap. 6.

Organiseringen av **det norske statspolitiet** (Stapo) gjennomgikk store endringer fra opprettelsen i 1941 til 1945. I perioden fra 1. august 1943 og fram til våren 1944 fantes det en egen «demonstrasjonsavdeling» som skulle etterforske demonstrasjoner av alle slag, fra bruk av nisseluer til sabotasje. Denne avdelingen drev også kino- og teaterkontroll. Innenfor Stapo-arkivet har jeg begrenset meg til å gjennomgå hovedregisteret og saksjournaler fra «demonstrasjonsavdelingen».²⁸

Da jeg påbegynte prosjektet, var deler av forskningsmaterialet klausulert. Arkivet etter Statens filmdirektorat ble avgradert i forbindelse med min innsynssøknad.²⁹ På det tidspunktet jeg undersøkte arkivet etter Stapo, var også dette arkivet klausulert, og er det vel fortsatt. Min tilgang til forskningsmateriale har ikke på noen måte blitt hindret eller begrenset ut fra klausuleringsbestemmelser. Når det gjelder forskningsinnsyn i klausulerte tyske arkiver, er dette stort sett underlagt samme bestemmelser som i Norge.³⁰

Kommunale kinoarkiver, aviser, trykte publikasjoner og sentrale aktørers memoarer er også en del av forskningsmaterialet, men har ikke vært gjenstand for systematisk analyse. Hovedmaterialet består av de fem delene som har vært gransket mest gjennomgående: *Norsk Kinoblad*, illegale aviser, arkivene etter Statens filmdirektorat og KKL samt *Meldungen aus Norwegen*. En nærmere presentasjon av dette materialet vil skje fortløpende etter hvert som det første gang anvendes i analysen.³¹

²⁸ RA, Statspolitiet – Hovedkontoret / Osloavdelingen (heretter forkortet Stapo). Jeg har gjennomgått henholdsvis Ca-serien (hovedregisteret), Ccb-serien og de tematiske registerkortene i Ckd-serien. Materialet er relevant med tanke på forskningsspørsmål F2. Bearbeidingen skjer i hovedsak i kap. 7–8.

²⁹ Formidlet i e-post fra Riksarkivet 20.2.2014.

³⁰ Taushetserklæringen som gjelder for forskningsinnsyn i klausulert arkivmateriale i Norge, inneholder en bestemmelse om at jeg som forsker ikke kan kontakte direkte personer jeg har blir gjort oppmerksom på i selve dette materialet, eller deres etterkommere. Samme begrensning omfattes ikke av den tyske taushetserklæringen brukt av Bundesarchiv. BA, Besondere Verpflichtungserklärung für die Nutzung von Archivgut, das sich auf einzelne natürliche Personen bezieht.

³¹ *Norsk Kinoblad* som kilde: se kap. 3.II.2; arkivet etter Statens filmdirektorat som kildemateriale: se kap. 4.I; *Meldungen aus Norwegen* som kilde: se kap. 5.II og 5.VII; illegale aviser som kilde: se kap. 6.IV; arkivet etter KKL som kildemateriale: se kap. 8.III.2.

IV. Teori og metode

1. Teori

Få okkupasjonshistorikere har eksplisitt diskutert hva motstand er.³² Jeg vil i avhandlingen tilnærme meg bruken av begreper om motstand inspirert av antropologen James C. Scott. Det er særlig to grunner til dette. Før jeg går inn på begrunnelsen, vil jeg presentere de viktigste begrepene i to av bøkene hans, som til sammen utgjør en teori om hvordan ulike former for motstand oppstår i konfliktsamfunn. I boka *Weapons of the weak* fra 1985 utvikler Scott en forståelse av fenomenet hverdagsmotstand («everyday resistance»)³³ Perspektivet utvides i den neste boka, *Domination and the arts of resistance* fra 1990.³⁴

Scott skiller mellom lovlig og ulovlig motstand. Lovlig motstand er former for motstand som de herskende aksepterer som legitime. Den overveiende del av det som vanlig forbindes med motstandshandlinger i konfliktsamfunn, vil likevel være ulovlig. Dette skyldes både at selve handlingsflaten for å framføre kritikk er begrenset, og at en okkupert befolkning eller en undertrykt del av befolkningen ser større muligheter til å påvirke politiske prosesser gjennom lokal, ulovlig motstand enn gjennom lovlig motstand. Den ulovlige motstanden kan være åpen eller skjult. Den åpne motstanden tar typisk form av vrangvilje overfor påbud, regler og lover, og er ofte organisert. De organiserte aksjonene beskrives som uttrykk for sabotasjestrategier. Av særlig betydning er den skjulte motstanden, som tar form av en hverdagsmotstand. Hverdagsmotstanden er en strategi for å redusere ulempene ved undertrykking eller fremmedstyre, heller enn en strategi for å omstyrte systemet eller regimet. Hverdagsmotstand har den fordel, mener Scott, at den krever lite organisering og innebærer liten risiko. Men også tilsynelatende individuelle motstandshandlinger utføres ofte på bakgrunn av konsensus. For å beskrive en slik felles forforståelse blant de undertrykte griper Scott til begrepet «hidden transcript».³⁵ Denne *skjulte samtalen* er en diskurs som unndrar seg myndighetenes kontroll. Den skjulte samtalen inneholder mye symbolsk motstand som baktalelser og

³² K.B. Simonsen, *Nazifisering, kollaborasjon, motstand: En analyse av Politidepartementet og Forsyningsdepartementet (Næringsdepartementet), 25. september 1940–8. mai 1945*, ph.d.-avhandling, Universitetet i Oslo 2016. Se også nedenfor under pkt. V.

³³ J.C. Scott, *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance*, New Haven, CT & London 1985.

³⁴ J.C. Scott, *Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts*, New Haven, CT & London 1990.

³⁵ *Ibid.*: 23.

karakterdrap for å undergrave autoriteten til myndighetspersoner. De undertrykte oppfatter hverdagsmotstanden som rettferdig, legitim og betydningsfull.³⁶

Scott har aldri beskjeftiget seg med temaet andre verdenskrig. Hans primære interesse er sørøstasiatiske bønders motstand mot dominans ovenfra. Når jeg likevel velger å ta utgangspunkt i hans begreper, henger det sammen med behovet for å se på former for motstand under andre verdenskrig som del av et større fenomen. Hvorvidt begrepene er utviklet i møte med helt andre samfunn og perioder, er av mindre betydning. Snarere kan det være en fordel, fordi en lettere ser at det en selv studerer, kan settes i sammenheng med historiske prosesser på andre steder og til andre tider. Scotts begreper er altså, for det første, valgt fordi de har generell karakter. For det andre antar jeg at Scotts begrep om hverdagsmotstand kan brukes til å forstå sider ved motstanden mot det tysk-norske okkupasjonsregimet som til nå har vært lite utforsket.³⁷

Teori og teoretikere kan brukes på ulike måter, og ut fra forskjellige hensyn, i et historiefaglig forskningsprosjekt; de kan velges fordi de representerer forskingsstatus, og dermed ikke kan ignoreres, fordi de har vist seg å være særlig egnet til å forstå visse typer historiske fenomener eller prosesser, eller fordi de kan tjene som «lyskastere» på et felt.³⁸ I mitt prosjekt har jeg brukt teori på alle disse tre måtene, men valget av Scott var av den sistnevnte typen.

Jeg vil gi en nærmere presentasjon av de to bøkene til Scott som teoridiskusjonen i avhandlingen bygger på. Dette er hensiktsmessig for å angi en bakgrunn for avhandlingens teoretiske perspektiver og forskningsdesignet.

Weapons of the weak (1985)

Scotts bok fra 1985 er inspirert av Marc Blochs beskrivelse av bondemotstand i Frankrike; det som hadde betydning i årenes løp var «the patient, silent struggles», ikke enkeltstående dramatiske opprør – «flashes in the pan».³⁹ I stedet for «rebellion» ønsker Scott å undersøke hverdagslige former for motstand: «the prosaic but constant struggle between the peasantry and those who seek to extract labor, food, taxes, rents, and interest from them».⁴⁰ Dette innebærer å vektlegge «ordinary

³⁶ Denne delen av Scotts teori vil bli nærmere diskutert i kap. 6.V.

³⁷ Jf. nedenfor om forholdet mellom hverdagsmotstand og sivil motstand (pkt. V.2).

³⁸ Tredelingen her er min egen, men tenkningen bak, og lyskaster-metaforen, er inspirert av May-Brith Ohman Nielsen historieundervisning. Ulike måter å bruke teori og teoretikere på ble diskutert på ph.d.-seminaret som ble holdt på Stiftelsen Arkivet i Kristiansand 20.2.2015.

³⁹ Scott 1985: 28.

⁴⁰ Scott 1985: 29.

weapons of relatively powerless groups»: uthaling, forstillelse, «false compliance», nasking, simulert uvitenhet, baktalelse, brannstifting og sabotasje. Disse «brecht'ske» formene for klassekamp har den fordel at de krever lite organisering og de unngår åpen konfrontasjon; de er en slags «individuell selvhjelp». Hverdagsmotstand skiller seg fra annen motstand ved dens «implicit disavowal of public and symbolic goals». Der politisk motstand er formell, åpen og har systemendring som mål, er hverdagsmotstand uformell, skjult og har umiddelbare «de facto gains» som mål.⁴¹ Den er til for motstandens selvfølelse mer enn for effektivitet i sak.

Scott bruker av og til begrepene «onstage» og «offstage» om atferd som er henholdsvis åpen og skjult for undertrykkerne.⁴² Jeg tillater meg også av og til å hente inn dette begrepsparet i diskusjoner der jeg finner det hensiktsmessig. Når dette begrepsparet likevel ikke brukes gjennomgående istedenfor «åpen/skjult samtale», er det fordi jeg vil hevde at det som skjedde uten at myndighetene fikk det med seg, var like sentralt som den åpne samtalen; at noe foregikk *offstage* kan derfor gi gale assosiasjoner i retning at det eneste som virkelig betydde noe var det som foregikk på scenen, altså gjennom den åpne samtalen. Et annet aspekt er at den åpne samtalen overlappet med de skjulte samtalene. Mellom scenen og kulissene/salen går det derimot et mer bestemt fysisk skille.

Et hovedpoeng for Scott er at en undersøkelse av hverdagsmotstand ikke kan konsentrere seg utelukkende om handlinger, den må også romme tenkningen om motstand. Forholdet mellom tenkning og handling er komplekst, argumenterer Scott; ingen av dem er «unmoved movers». Motstandshandlinger og tenkning om motstand er i «konstant dialog».⁴³ Bevisstheten gir oss en privilegert tilgang til retninger for handling som *kan* bli plausible. Scott ser det som viktig å studere undertryktes sosiale bevissthet også av en annen grunn; fordi det åpner for å diskutere et klassisk spørsmål innenfor så vel marxistisk som ikke-marxistisk litteratur, nemlig om elitene er i stand til å overføre sin egen oppfatning om en rettferdig sosial orden, ikke bare på underordnedes atferd, men også på deres virkelighetsforståelse.⁴⁴

Fravær av motstand mot undertrykking kan tolkes på to måter, hevder Scott. Den første synsmåten er den tradisjonelle: fraværet av åpen motstand ses som

⁴¹ Scott 1985: 33.

⁴² Scott 1985: 36–37.

⁴³ Scott 1985: 38. Dette perspektivet vil bli særlig diskutert i kap. 6.IV–V.

⁴⁴ Scott 1985: 39.

aksept av tingenes tilstand, som utslag av hegemonisk ideologi. Denne forklaringen, som forutsetter enten passiv, fatalistisk aksept eller aktiv medvirkning, ligger nær de marxistiske begreper om mystifikasjon og falsk bevissthet. Scott viser til at Gramsci var av den oppfatning at proletariatet var mer slaver på nivå av ideer enn på atferdsnivå, fordi elitene kontrollerte samfunnets ideologiske sektorer; derfor mente han at kommunistpartiets oppgave var å lede en revolusjon som brøt «the symbolic miasma» som hindret fri tenkning. Men fravær av åpen motstand kan også være «the peace of repression [...] rather than the peace of consent or complicity».⁴⁵

De formene for motstand som Scott fant under sitt feltarbeid i Sedaka i Malysia, viste seg å være av en annen type enn det som vanligvis forbindes med motstand i konfliktsamfunn, påpeker han. Han fant ingen eksempler på opptøyer, demonstrasjoner, brannstiftelse eller åpen bruk av vold. Motstanden var heller ikke linket til noe større utenfor lokalsamfunnet, som ideologier eller bevegelser. Det han fant, kaller han primitiv motstand eller «*ur resistance*». Denne ses som en vedvarende, hverdagslig strategi brukt av undertrykte bønder under vanskelige forhold: «They are the stubborn bedrock upon which other forms of resistance may grow».⁴⁶

Situasjonen i et samfunn kan, ifølge Scott, variere fra Habermas' idé om den frie dialogen mellom jevnbyrdige – den ideelle kommunikasjonssituasjon – til konsentrasjonsleiren. De vanligste forhold vil ligge et sted mellom disse to ytterpunktene; hvor stor del av de undertryktes «transcript» som vil være skjult, vil avhenge av hvor hard undertrykkingen er:

The relationship between this non-mask, or backstage, transcript and the center stage transcript bears very directly on the issue of false-consciousness. Much of the ethnographic material supporting the notion of “mystification” and “ideological hegemony” is, I suspect, simply the result of assuming that the transcript from power-laden situations is the full transcript.⁴⁷

Scotts analyse av 70 familier i Sedaka munner ut i en generell kritikk av hegemonibegrepet. Antonio Gramscis begrep om hegemoni sprang ut av en berømt passasje i Marx og Engels' *The German Ideology*, som begynner slik: «The ideas of the

⁴⁵ Scott 1985: 40.

⁴⁶ Scott 1985: 273.

⁴⁷ Scott 1985: 287.

ruling class are in every epoch the ruling ideas: i.e. the class which is the ruling material force of society, is at the same time its ruling intellectual force».⁴⁸ Hegemoni er navnet Gramsci ga ideologisk dominans. En sentral idé er at den herskende klassen ikke bare rår over de fysiske produksjonsmidlene, men også over de symbolske. Scott mener at Gramsci dermed forklarte den institusjonelle basisen for falsk bevissthet. Gramsci skilte skarpt mellom tanke og handling. Konkrete handlinger av arbeidere som beskyttet sine interesser, kunne antyde en revolusjonær bevissthet, men på idénivå var de fremdeles slaver av de herskendes verdier. Mot denne bakgrunn er det at Scott presenterer fem innvendinger mot den klassiske forståelsen av hegemoni:⁴⁹

1. De undertrykte er vanligvis, gjennom sin daglige, materielle erfaring, fullt ut i stand til å penetrere den rådende ideologien
2. Fenomenet «hidden transcript» er hittil oversett
3. En hegemonisk ideologi må nødvendigvis innebære en idealisering, og denne idealiseringen vil uunngåelig føre til selvmotsigelser og kritikk
4. Revolusjonære bevegelser har nesten alltid hatt begrensede og reformistiske mål; «fagforeningsbevissthet» er dermed ikke et hinder for revolusjon, slik Lenin så det, men selve grunnlaget for den
5. Historisk sett har det ikke vært undertrykte klasser som har brutt ned normer og verdier i en dominant ideologi, men «bærere av en ny produksjonsmåte» (for eksempel kapitalister)

Selv om Scotts empiriske tilfang i denne boka var hentet fra et konfliktsamfunn med fravær av krig og ikke et okkupert samfunn, er det klart at han ser for seg at teorien om hverdagsmotstand vil kunne anvendes også i en kontekst av krig. Scott foreslår at man kan sammenligne ulike former for undertrykking ut fra i hvor stor grad regimet tillater de undertrykte et «autonomt sosialt liv».⁵⁰ Her åpnes det for en interessant innfallsvinkel på mine forskningstemaer. Med henvisning til Barrington Moores forskning om fangeberetninger fra nazistiske konsentrasjonsleirer, i boka *Injustice: The Social Bases of Obedience and Revolt* fra 1978, argumenterer Scott for at det fins situasjoner der undertrykkingen er så total at den utgjør hele virkeligheten – «the whole transcript».⁵¹

⁴⁸ Scott 1985: 315.

⁴⁹ Scott 1985: 317 ff.

⁵⁰ Scott 1985: 328.

⁵¹ Scott 1985: 327.

Domination and the arts of resistance (1990)

Siktemålet med boka fra 1990 er å utvikle en generell teori på bakgrunn av den empirinære studien fra 1985. Forut for 1985 hadde Scott utgitt boka *The Moral Economy of the Peasant* (1976) med utgangspunkt i studier av vietnamesiske bønders motstand. Med denne boka plasserte Scott seg på den substantivistiske siden, mot den formalistiske, innen politisk antropologi, idet han hevdet at bønder i ikke-moderne samfunn foretrakk en moralsk økonomi basert på patron-klient-forhold og dermed ikke kunne forstås ut fra en teori om rasjonelle aktører.

Scotts tese er at alle undertrykte grupper utvikler en skjult samtale som representerer maktkritikk og som kommer til uttrykk bak ryggen på de herskende. Det han ønsker å gjøre i denne boka er både å sammenligne de undertryktes skjulte samtale med de dominantes skjulte samtale og sammenligne begge disse skjulte samtalene med den felles åpne samtalen. Han tenker selv at denne metoden innebærer «a substantially new way of understanding resistance to domination».⁵²

Ved siden av nøkkelbegrepene «hidden/public transcript» bruker Scott en rekke begreper som relateres til nøkkelbegrepene, og som derfor definerer dem. «Hidden transcript» blir forklart, omtalt eller karakterisert ved hjelp av blant annet disse: «behind the scenes» (s. xi), «offstage dissent» (s. xi), «behind the back» (s. xii), «clandestine discourse» (s. xii), «discourse that takes place 'offstage'» (s. 4), «offstage culture» (s. 6), «political discourse» (s. 18), «beneath the surface» (s. 70) og «sequestered social site». Når det gjelder motstykket «public transcript» kan nevnes: «official transcript» (s. xi), «discourse in the presence of the dominant» (s. 4) og «official discourse» (s. 18). To observasjoner bør kommenteres. For det første fins det flere varianter av begreper knyttet til den skjulte samtalen enn til den åpne; og de fleste beskrivelsene av den skjulte samtalen er implisitt knyttet til de undertryktes skjulte samtale – selv om teorien går ut på at også de herskende har en skjult samtale som fungerer på samme måte.

Når vi i det hele tatt kan ha forhåpninger om å gripe den skjulte samtalen, er det fordi den typisk kommer eksplisitt til uttrykk – men i forkledd form.⁵³ Scotts målsetning er å studere og gi et språk til «the infrapolitics of the powerless».⁵⁴ Hva kjennetegner så den skjulte samtalen? Jo, den er konkret knyttet til et gitt sosialt sted

⁵² Scott 1990: xii.

⁵³ Denne delen av Scotts teori vil særlig bli diskutert i kap. 7.IV–V.

⁵⁴ Scott 1990: xiii.

og en gitt gruppe, den inneholder mer enn bare talehandlinger, og grensen mellom den skjulte og den åpne samtalen er en stridssone («a zone of constant struggle»). En beskyldning mot en myndighetsperson som ropes ut, kan også ses som del av en skjult samtale, men bare hvis en trygg avstand gjør den som fornærmer anonym: «the message is public but the messenger is hidden».⁵⁵

Scott karakteriserer den åpne samtalen som den dominante elitens selvportrett. Selvportrettet er designet for å imponere og legitimere de styrendes makt. Imidlertid er det nødvendig å gi visse innrømmelser overfor de undergitte. Scott skriver selv at det ville være mer korrekt konsekvent å omtale skjulte og åpne samtaler – *i flertall* – men at han for enkelhets skyld benytter entallsformene.⁵⁶

Kritikken av teorien om hegemoni og falsk bevissthet, som var en viktig målsetning med boka fra 1985, utdypes og utvides i boka fra 1990.⁵⁷ Scott angriper den implisitte antakelsen om at sosiale konflikter vil avta som følge av ideologisk hegemoni. Tvert om ser han det slik at undergitte svært ofte er kapable til revolusjonær handling. Det underliggende problemet er at Gramscis teori ikke kan forklare sosial endring nedenfra. Undergitte er fullt ut i stand til å forestille seg både *reversering* og *negasjon* av dominans. Som eksempler bruker Scott verden-opp-ned-temaet, slik det har manifestert seg i en rekke ulike typer samfunn i form av folkeviser, rituelle praksiser, karneval og så videre. Det er på denne bakgrunn at Scott introduserer begrepet «paper-thin theory of hegemony»:

The expectation that one will eventually be able to exercise the domination that one endures today is a strong incentive serving to legitimate patterns of domination. It encourages patience and emulation, and, not least, it promises revenge of a kind, even if it must be exercised on someone other than the original target of resentment.⁵⁸

Som i *Weapons of the weak* trekker Scott i *Domination and the arts of resistance* veksler på forskning om fangeleirer for å styrke argumentet om at hverdagsmotstand fordrer et sosialt rom der den skjulte samtalen kan stimuleres. Drakoniske tilstander

⁵⁵ Scott 1990: 15.

⁵⁶ Scott 1990: 25.

⁵⁷ Scott 1990: 77 ff.

⁵⁸ Scott 1990: 82.

og isolering kan føre til et temporært hegemoni, fordi det ikke fins muligheter for å skape en skjult samtale.⁵⁹

Den skjulte samtalen har ingen realitet som «ren tanke», hevder Scott; den eksisterer bare for så vidt som den «praktiseres, artikuleres, utøves og spres» innenfor «offstage social sites».⁶⁰ Med «social site» tenker Scott både på fysisk avsondrede steder og på språket, riter og så videre. Scott antar at lingvistiske koder, dialekter og gester fordrer en skjult samtale der kodene genereres før de kan brukes «under the noses of the dominant». Utvikling av skjulte samtaler avhenger av ubevoktede fysiske steder, fritid – og agenter som skaper og sprer dem.⁶¹

Av særlig betydning for anvendelsen av Scotts teori i min kinostudie, er hans vektlegging av den store betydning som autonome sosiale rom har med tanke på å generere en skjult samtale. Den skjulte samtalen blir overvåket og forsøkt hindret ovenfra, og forsvart nedenfra. Blant de undertrykte fins et press om konformitet innad i gruppen.

I kapitlet som handler om hvordan undergitte «insinuerer motstand i forkledde former» som del av den åpne samtalen, identifiseres tre elementære teknikker: anonymitet, eufemisme og brumming («grumbling»)⁶² Scott skiller mellom forkledningsteknikker som henholdsvis skjuler budskapet og skjuler avsenderen. Frykt for gjengjeldelse er den fremste grunnen til at undertrykte søker å anonymisere motstand. De vanligste formene for folkelig, forkledd aggresjon er sladder og ryktespredning. Sladder sikter mot å ødelegge ryktet til identifiserte personer, og ses derfor som en diskurs om sosiale regler som har blitt brutt, mens rykter oppstår i fravær av pålitelig informasjon som er tilgjengelig – og vil naturlig florere i situasjoner der livet står i fare (krig, epidemier og naturkatastrofer).

Hittil har en stor del av undertrykte gruppers aktive politiske liv blitt ignorert, fordi denne aktiviteten har foregått på et nivå som vanlig ikke regnes eller anerkjennes som politisk, er en av Scotts hovedkonklusjoner. De undertryktes *offstage*-diskurs er verken «tomme positurer» eller en substitutt for ekte motstand. De handlingene som kommer til uttrykk gjennom «impromptu action by a crowd» skjuler *og* forutsetter en dypere og viktigere form for forkledning og anonymitet.⁶³

⁵⁹ Scott 1990: 84.

⁶⁰ Scott 1990: 119.

⁶¹ Scott 1990: 120–123.

⁶² Scott 1990: 136–142.

⁶³ Scott 1990: 184–198. Denne delen av Scotts teori diskuteres blant annet i kap. 7.V.

Tabell 1. Scotts teori om dominans og motstand⁶⁴

	Materiell dominans	Statusdominans	Ideologisk dominans
Dominante praksiser	Beslagleggelse, økonomisk utnyttning, tvangsarbeid osv.	Ydmykelse, krenking av menneskeverd	Rettferdiggjøring av den sosiale og politiske orden
Åpen motstand (<i>public declared resistance</i>)	Demonstrasjoner, boikott, streik, opprør	Bekledning, tale, gester; åpen vansiring av de dominantes statussymboler	Motpropaganda
Skjult motstand (<i>infrapolitics</i>)	Hverdagsmotstand og direkte, anonym motstand	Skjulte samtaler og skapingen av autonome sosiale rom	Utvikling av dissident-subkulturer

2. Metode

Jeg vil skille mellom «metoder» og «metodologi». Med førstnevnte mener jeg de grep og verktøy man bruker for å samle et forskningsmateriale. Metodologi handler om å begrunne og diskutere metodiske valg. Her baserer jeg meg på Donatella della Porta og Michael Keatings gjennomgang av ulike tilnærminger til forskning i samfunnsvitenskapene.⁶⁵ Noen steder setter de likhetstegn mellom metodologi og forskningsdesign («research design»). Med «forskningsdesign» forstår jeg den eksplisitte og reflekterte bruk av metoder som binder delene og helheten sammen, det som sørger for en logisk sammenheng i prosjektet.

Historie er et multimetodisk fag. Det er den mangfoldige kildesituasjonen som tilsier dette, og det forhold at *alt* er historisk skapt. Siden kildematerialet er svært variert, vil ulike perspektiver måtte anlegges. Arkivmateriale vil bli analysert både ut fra strukturperspektiv og aktørperspektiv, alt ut fra hva som er mest hensiktsmessig for å belyse problemstillingen best mulig. I arbeidet med andre deler av kildematerialet står tekstanalyse sentralt.⁶⁶

⁶⁴ Skjemaet er en tilpasset og forenklet versjon av tabellen presentert i Scott 1990: 198.

⁶⁵ D. della Porta og M. Keating (red.), *Approaches and methodologies in the social sciences: A pluralist perspective*, Cambridge 2008: 29.

⁶⁶ Dette gjelder særlig kap. 3 og 6.

For å forstå historiske hendelser og fenomener må man forstå fortidas mennesker, deres forestillinger om seg selv og verden.⁶⁷ I avhandlingen undersøkes ulike samtaler om kino. Ettersom disse samtalene gir tilgang til ulike tenkemåter, strategier og verdissetinger, kan vi si at avhandlingen etablerer et *multiperspektiv* på kino i Norge i perioden 1940–1945.

V. Sentrale begreper

Jeg vil gi en nærmere redegjørelse for min bruk av begreper som er utviklet med utgangspunkt i Scott, begrepene om henholdsvis samtaler og hverdagsmotstand, og videre begrepene motstand, samarbeid og tilpasning, og til slutt *Gleichschaltung*, som også har en sentral plass i avhandlingen.

1. Begreper som utvikles med utgangspunkt i Scott

«Samtale»

Jeg har valgt å oversette Scotts begreper om «hidden»/«public transcript» med «skjult»/«åpen samtale» etter forbilde av Trond Bjerkås' masteroppgave i historie om bondeopposisjon i Norge i tidlig moderne tid.⁶⁸ Han velger på den ene siden å tale om «den åpne *interaksjonen*» og på den andre siden om «den skjulte *samtalen*».⁶⁹ Samtalebegrepet kan være problematisk å bruke om relasjonen mellom okkupant og okkupert, fordi det kan støte an mot folks opplevelse av at det som fundamentalt definerte situasjonen var en totalitær tilstand uten snev av muligheter for de undertrykte til å forhandle eller føre en dialog med okkupanten. Når jeg gjennomgående har valgt «samtale» som begrep istedenfor for eksempel «diskurs», «interaksjon» eller det bokstavelige «transkripsjon», er det fordi jeg ønsker at samtalebegrepet skal stå i et motsvarende forhold til «hverdagsmotstand» som analysebegrep, det vil si på samme abstraksjonsnivå.

Begrepet «åpen samtale» som anvendes i avhandlingen vil i de fleste tilfeller kunne oversettes med «offentlig diskusjon». Slik brukes det for eksempel i kapittel 3, der jeg undersøker den offentlige diskusjonen om film- og kinopolitikken i *Norsk Kinoblad*, Filmdirektoratets offisielle organ. Poenget med å beholde «åpen samtale» inspirert av Scott framfor for eksempel «offentlig diskusjon», er at førstnevnte

⁶⁷ della Porta og Keating (red.) 2008: 25.

⁶⁸ T. Bjerkås, *Matrikkel og motstand: matrikkelarbeidet på 1720-tallet og eneveldets politiske kultur*, masteroppgave i historie, Universitetet i Agder 2011.

⁶⁹ *Ibid.*: 61, 95. Mine kursiveringer.

knyttet til en teori om hvordan hverdagsmotstand oppstår i konfliktsammenheng. Den åpne samtalen er ikke bare et offentlig ordskifte, men en sfære som kontrolleres av myndighetene. Tilsvarende menes med «skjult samtale» noe annet enn «privat samtale»; førstnevnte angir at sfæren er hemmelig og at den er orientert mot kollektiv handling for å opprettholde felles språk, tenkemåter og verdier.

«Hverdagsmotstand»

Scott bruker i liten grad begrepet «hverdagsmotstand» («everyday resistance») i boka fra 1990. Som vi så i tabellen ovenfor, figurerer «hverdagsmotstand» som ett av flere begreper som sorterer under det mer overordnede begrepet «infrapolitics», som kan utlegges som «skjult motstand». Denne påpekningen er viktig fordi den innebærer at min bruk av begrepet ikke springer direkte ut av Scotts teori, men er tilpasset allerede i utgangspunktet. En klargjøring er derfor nødvendig for å signalisere hvordan jeg vil operasjonalisere begrepet.

Min tilnærming til hverdagsmotstand kan best beskrives ved å plassere det i forhold til annen motstand. Her er et forsøk på beskrivelse av en motstandstypologi basert på ulikhet i nivå:

1. **Hverdagsmotstand:** symbolsk motstand, vrangvilje overfor påbud, demonstrasjoner,⁷⁰ stille protester
2. **Organisert sivil motstand:** yrkesmotstand, paroler, aksjoner, opinionsdanning
3. **Militær motstand:** under norsk ledelse
4. **Alliert motstand:** krigsseilerne og norske spesialstyrker i utenlandsk tjeneste

Når begrepet «hverdagsmotstand» er svært lite anvendt i norsk historieforskning og historiefremføring om andre verdenskrig til nå, skyldes det utbredelsen av det konvensjonelle paraplybegrepet «holdningskamp». Jeg foretrekker «hverdagsmotstand» av to grunner: hverdagsmotstand kan relativt enkelt singles ut fra organisert sivil motstand, og i tillegg oppfatter jeg at det er mer entydig og konkret i forhold til det, i hvert fall for meg, noe mer esoteriske «holdningskampen» – gjerne i bestemt form entall. Bruken av begrepet «holdningskampen» i en del nyere forskning, er inkonsistent.

Ett eksempel er HL-senterets forskningsprosjekt på demokratiske institusjoners møte med nazismen. I den overordnede prosjektkissen blir begrepet

⁷⁰ Ordet brukes her i betydningen spontane, individuelle ytringer; kollektive, koordinerte protester ses som organisert sivil motstand. Se nærmere om dette forholdet særlig i kap. 8.VI.

tillagt og forbeholdt en verdibasert dimensjon, i motsetning til andre former for sivil motstand; i Simonsens avhandling, som er ett av delprosjektene, reflekteres imidlertid ikke denne sontringen. Tilsvarende finner vi i *Norske krigsdekorasjoner*, boka som er sluttproduktet av Forsvarsdepartementets fem år lange utredningsprosjekt (2011–2016) om tildeling av krigsdekorasjoner for innsats under andre verdenskrig, at «holdningskampen» brukes på to forskjellige måter; delvis synonymt med *all* sivil motstand, delvis som den mest aktive eller mest organiserte formen for sivil motstand.⁷¹

Et alternativt begrep til «hverdagsmotstand» kunne være «resistens», inspirert av de tyske historikerne Martin Broszat og Elke Fröhlichs banebrytende forskning fra 1970-årene om hverdagslivet i Det tredje riket.⁷² Broszat definerer «Resistenz» slik: «effektivt forsvar, begrensning eller inneslutning av det nazistiske regimet og dets krav, uansett motiv, interesser og krefter.»⁷³ Resistens forekom typisk innen relativt uavhengige institusjoner som kirken, byråkratiet og Wehrmacht, i form av forsvar for institusjonell kompetanse, næringsinteresser og sosiale interesser, gjennom rettslige, åndelige og kunstneriske massetiltak, gjennom aktive motstandshandlinger fra grupper eller individer, som sivil ulydighet, ved opprettholdelse av meningsfellesskap utenfor NS-organisasjonen, og innen nazibevegelsen for eksempel gjennom avvisning av antisemittismen. I sum, hevder Broszat, hadde alle disse ulike formene og uttrykkene for resistens en begrensende virkning på naziherredømmet og naziideologien.⁷⁴ Broszat mente at resistensbegrepet ville kunne føre forskningen i andre retninger enn tradisjonell forskning om motstand, fordi den var innrettet mot motstandens «motivasjons- og aksjonshistorie», og ikke motstandens *virksomheter*. Det ble hevdet at Bayern-prosjektet hadde demonstrert svakheten ved det tradisjonelle

⁷¹ Ett sted settes det likhetstegn mellom sivil motstand og holdningskamp (s. 17). Et annet sted (s. 200) står det: «Den sivile motstanden i det norske samfunnet under andre verdenskrig kom til uttrykk på flere måter, og spennvidden var stor. Alt fra holdningskamp til gå-sakte-aksjoner på arbeidsplassen, radiolytting, flyktningtransport, aktive kampanjer og stille protester [...]» K. Henriksen, S. Weber og E. Brazier, *Norske krigsdekorasjoner for innsats under andre verdenskrig*, Oslo 2016.

⁷² I det følgende refererer jeg til boka *Alltag und Widerstand: Bayern im Nationalsozialismus*, som Broszat og Fröhlich utga i 1987 (München & Zürich). To av bokas tre hoveddeler består av gjenbruk av kapitler som tidligere var publisert i seksbindsserien *Bayern in der NS-Zeit*, som ble utgitt i årene 1977–1983 med Broszat og Fröhlich som hovedredaktører. Første del av 1987-utgivelsen var i hovedsak nyskrevet og presenterte den teoretiske innfallsvinkelen: «motstandens samfunnshistorie». Motstandstypologien som Broszat presenterte i 1987, var forberedt allerede i artikkelen «Zur Sozialgeschichte des deutschen Widerstands», i *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 34, 1986 (3).

⁷³ Broszat og Fröhlich 1987: 49. Min oversettelse.

⁷⁴ *Ibid.*: 50.

motstandsbegrepet gjennom påvisningen av at aktiv motstand var forgjeves nesten overalt, mens former for resistens florerer. Broszat og Fröhlich tok til orde for revurdere «motstandsarven» til å omfatte også de mange små ansatsene til realistisk delopposisjon og resistens, som i liten grad ble utnyttet, og ikke begrense denne til de som led martyrdøden og til aktiv, illegal motstand som hadde få sjanser til å lykkes. Et slikt fokus ble også sett som erindringspolitisk viktig, fordi det kunne bidra til «avdemonisering og avmonumentalisering av Det tredje rikets historie».⁷⁵

Det er flere grunner til at «Resistenz» har blitt funnet uegnet på mitt case. Etter min mening kommuniserer begrepet best innenfor en tysk forskningskontekst. Det empiriske grunnlaget for utviklingen av begrepet knytter seg spesifikt til en periode i tysk, ikke europeisk, historie. Den medisinske metaforen framstår videre som mer egnet på et folk som ble utsatt for påtrykk over en lang periode, mer enn tolv år, og gjennom skiftende faser som også inneholdt demokratiske prosesser; så ikke i okkuperte områder, der de nazistiske påtrykkene kom brått i forbindelse med militære erobringer. Propagandatilnærmingen om små doser over lengre tid var nettopp konsipert i tysk kontekst, og passet ikke på hva Hitler møtte i de germanske landene.

Resistensbegrepets styrke er at det kan låne seg til både tilpasning, samarbeid og motstand. En ting er at Broszat egentlig er lite opptatt av dette; en annen ting at det jeg vil studere i Norge handler mer om motstand enn om tilpasning og samarbeid, selv om dette også var viktige sider ved situasjonen i Norge, og for så vidt også viktige elementer i min egen avhandling.

«Resistenz» kan ikke erstatte det «everyday resistance» gjør for meg i avhandlingen. Sistnevnte inngår, for det første, i en helhetlig teori om hvordan sivil motstand kan oppstå og fungere i konfliktsamfunn gjennom åpne og skjulte samtaler. For det andre er sistnevnte valgt for å gi utsyn; resistensbegrepet snevrer på mange måter feltet inn, ved at det fokuserer på det ideologiske i form av motstandskraft mot indoktrinering. Begrepet «hverdagsmotstand», derimot, er mer anvendelig der det ikke er snakk om *Gleichschaltung*, men om maktforhold i sin alminnelighet. Endelig er «hverdagsmotstand» valgt for å styrke den multiperspektiviske tilnærmingen.

⁷⁵ Ibid.: 51.

2. Motstand, samarbeid og tilpasning

For overhodet å kunne bruke begrepet «hverdagsmotstand» på en meningsfylt måte er det nødvendig å plassere det i forhold til de mer veletablerte begreper «motstand», «samarbeid» – og etter hvert også «tilpasning». Jeg vil starte med å si noe om hvordan begrepsparet «motstand»/«samarbeid» har vært retningsgivende innen forskning om andre verdenskrig. Krav om nyansering har ført til at «tilpasning» har blitt lansert som en tredje pol i forholdet mellom okkupant og okkupert, samtidig som særlig samarbeidsbegrepet har blitt mindre negativt ladd. Få historikere har eksplisitt drøftet hva motstand er, i sine arbeider om motstand;⁷⁶ spesielt fattig har teoriutviklingen vært innenfor sivil motstand.

Ut fra framstillingen nedenfor kan man få inntrykk av at motstandsbegrepet og motstandsteori ikke anvendes innen andre fagtradisjoner enn forskning om andre verdenskrig. For å unngå en slik misforståelse vil jeg gjerne understreke at det fins en god del samfunnsvitenskapelig motstandsforskning om helt andre temaer og perioder. Jeg ser det ikke som hensiktsmessig å integrere denne forskningsstatusen i min gjennomgang her.⁷⁷

«Grunnfortelling» med nyanser

I en artikkel i *Nytt Norsk Tidsskrift* i 2009 gir Ole Kristian Grimnes et enkelt, men elegant bilde på hva han kaller «grunnfortellingen» om okkupasjonstida; han viser til de to slagordene «Leve Kongen» og «Ned med Quisling», begge snappet opp av det tyske sikkerhetspolitiet høsten 1940: «Kongen ble tegnet i hvitt, Føreren i svart. Her var ingen fargenyanser, svart/hvitt-motsetningen var total.»⁷⁸ All senere historiefortelling om okkupasjonen har spunnet rundt denne motsetningen mellom kong Haakon og Quisling; selv om stadig nye generasjoner historikere har bidratt med nye perspektiver og flere nyanser, har selve grunnfortellingen aldri blitt visket bort, er Grimnes' hovedpoeng.⁷⁹

⁷⁶ Simonsen 2016: 26.

⁷⁷ For en fin oversikt over hvordan «motstand» ble et motebegrep først i antropologi og deretter i andre samfunnsvitenskaper fra 1970-årene, inspirert av Foucaults tese om at der det fins makt, fins det også motstand, se Dan Rabinowitz, *Resistance and the City, History and Anthropology* 25, 2014 (4). Her forklares sammenhengen mellom motstandsstudier fra Scotts banebrytende arbeid til dagens blomstrende Contemporary Metropolitan Protest (CMP)-forskning, for eksempel anvendt på den såkalte «arabiske våren» i 2011.

⁷⁸ O.K. Grimnes, *Hvor står okkupasjonshistorien nå?*, *Nytt Norsk Tidsskrift* 26, 2009 (3–4).

⁷⁹ Den franske historikeren Jacques Sémelin gjør i sin bok om sivil motstand i Europa under andre verdenskrig et poeng av at Quisling – den nasjonale forræder – kom til å bli et langt mer kjent symbol utenfor Norges

Dikotomien mellom motstand og samarbeid har preget historieskrivingen om andre verdenskrig både eksplisitt og implisitt, i Norge som i andre land.⁸⁰ Dette er også et hovedfunn i Synne Corells doktoravhandling om hvordan okkupasjonstida har blitt framstilt i sentrale norske okkupasjonshistoriske verker.⁸¹ Disse har bidratt til å skape en «patriotisk minnekultur», hevder hun. Kjetil Braut Simonsen påpeker dertil i sin doktoravhandling om nazifisering og motstand i to departementer at begrepene om motstand og samarbeid er vanskelige å bruke fordi de har så sterke «moralske undertoner».⁸²

At den norske historieskrivingen om okkupasjonen har bidratt til å skape et «vi-fellesskap» som i liten grad har blitt eksplisitt problematisert, betyr selvsagt ikke at historikerne har vært blinde for nyanser. Tvert om kan ønsket om å slippe til flere stemmer og korrigere etablerte oppfatninger ses som en viktig drivkraft bak mye norsk okkupasjonshistorisk forskning siden 1970-årene.⁸³ Behovet for å nyansere «grunnfortellingen» eller «sort/hvitt-fortellingen» om krigen med sin kretsing rundt motstand/samarbeid, har ført til at denne dikotomien fra 1990-årene har blitt erstattet av en annen måte å se forholdet mellom okkupant og okkupert på, som i større grad tillater og tar høyde for skiftende posisjoner og motstridende handlingsmønstre.

Tilpasning: fra skala til trekant

Oversiktsartikkelen om motstand i den nye norgeshistorien på nett utviklet av Universitetet i Oslo, skrevet av historiker og direktør ved Det Norske Nobelinstituttet Olav Njølstad i 2015, er ett eksempel på dette.⁸⁴ Allerede i den korte ingressen velger han å slå fast at nordmennene, etter at sjokket og harmen etter overfallet 9. april 1940 hadde lagt seg, «inntok ulike holdninger til okkupanten». Deretter introduseres

grenser enn kong Haakon – den nasjonale helt. J. Sémelin, *Unarmed against Hitler: Civilian resistance in Europe, 1939–1945*, Westport & London 1993.

⁸⁰ Jf. tittelen på den danske nestor innen forskning om Danmark under tysk okkupasjon, Hans Kirchhoffs bok *Samarbejde og modstand under besættelsen: En politisk historie* (Odense 2001). I Grimnes' kortfattede «akademiske lærebok» beregnet på grunnfagsstudenter i historie, *Norge under okkupasjonen* (Oslo 1983), bærer første kapittel overskriften «Krig eller samarbeid – to nasjonale linjer».

⁸¹ Utgitt som bok: S. Corell, *Krigens ettertid: Okkupasjonshistorien i norske historiebøker*, Oslo 2010. De tre sentrale verkene som analyseres, er trebindsverket *Norges krig* med Sverre Steen som redaktør (Oslo 1947–1950), åttebindsverket *Norge i krig* med Magne Skodvin som redaktør (Oslo 1984–1987) og ettbindsverket *Norsk krigsleksikon 1940–1945* med Hans Fredrik Dahl, Øystein Sørensen, Guri Hjeltnes, Berit Nøkleby og Nils Johan Ringdal som redaktører (Oslo 1995).

⁸² Simonsen 2016: 26. Riktignok foretrekker Simonsen «kollaborasjon» framfor «samarbeid», jf. nedenfor.

⁸³ Se f.eks. H.F. Dahl (red.), *Krigen i Norge*, Oslo 1974.

⁸⁴ O. Njølstad, Motstand, i *Norgeshistorie.no*, Universitetet i Oslo 2015, <http://www.norgeshistorie.no/andre-verdenskrig/mennesker/1714-motstand.html> (lest 9.3.2017).

de tre hovedposisjonene: samarbeid, tilpasning og motstand. For Njølstad er det et poeng at motstanden til å begynne med var tuftet på frihetslengselen til et mindretall i befolkningen. Men posisjonene var ikke statiske eller gjensidig utelukkende. Mange endret holdning til okkupanten over tid. Andre inntok til dels motstridende holdninger samtidig. Økonomisk samarbeid med fienden kunne gå hånd i hånd med illegalt arbeid.

Det norske ordet «tilpasning» svarer til tysk «Anpassung». Første gang tilpasning ble brukt som hovedkategori på linje med motstand og samarbeid i en bred, tyskspråklig studie, var i den sveitsiske historikeren Werner Rings' bok *Leben mit dem Feind* fra 1979.⁸⁵ Det er likevel ikke tilpasning, men kollaborasjon Rings bruker mest plass på.

I 1996 kom antologien *Anpassung – Kollaboration – Widerstand*, med Wolfgang Benz som en av redaktørene.⁸⁶ Boka besto, foruten en introduksjon og et avsluttende forsøk på synopsis, av 13 artikler om enkeltland, deriblant et bidrag om Norge skrevet av Frank Meyer. Hovedvekten i alle artiklene legges på ulike typer okkupasjonsregimer, slik at tilpasning, kollaborasjon og motstand først og fremst studeres på statsnivå.⁸⁷

Simonsen tar til orde for nødvendigheten av å operere med en mer «finsiktet forståelse» av begrepene «motstand» og «kollaborasjon» enn det som er gjengs «innen deler av forskningen», der disse ses som «gjensidig ekskluderende motpoler». Ettersom handlingsmønstre er komplekse, lar de seg ikke bringe så enkelt på formel, hevder han.⁸⁸ Begrepet «tilpasning» har han likevel ikke sans for, og han foretrekker «kollaborasjon» framfor «samarbeid». «Samarbeid» og «tilpasning» er ifølge Simonsen ikke gode nok analytiske begreper, fordi de «usynliggjør» både det spesielle ved «rammen for denne samhandlingen» og relasjonene som utviklet seg mellom okkupant og okkupert.⁸⁹ For å få fram poenget med de glidende overgangene

⁸⁵ W. Rings, *Leben mit dem Feind: Anpassung und Widerstand in Hitlers Europa 1939–1945*, München 1979.

⁸⁶ W. Benz, J. Houwink ten Cate og G. Otto (red.), *Anpassung – Kollaboration – Widerstand: Kollektive Reaktionen auf die Okkupation*, Berlin 1996.

⁸⁷ Dette gjør boka og dens deler lite relevant for nærgående diskusjoner i denne avhandlingen.

⁸⁸ Simonsen 2016: 288.

⁸⁹ *Ibid.*: 27. Kursivering er forfatterens.

ser det riktignok ikke ut til at Simonsen greier seg helt uten begrepet «tilpasning» likevel.⁹⁰

Samarbeid

Simonsen viser videre til at enkelte historikere eksplisitt unngår bruken av «kollaborasjon» som analytisk begrep, og at andre har skilt mellom «kollaborasjon» og «kooperasjon» om henholdsvis aktiv oppslutning og nødvendig samhandling.⁹¹ Selv bruker han «kollaborasjon» som overordnet begrep på ulike former for samarbeid mellom okkupant og okkupert, i samsvar med Grimnes' forståelse og bruk av begrepet.⁹² Simonsen gir følgende definisjon av kollaborasjon: «et spekter av asymmetriske samhandlingsrelasjoner».⁹³ Videre inndeles kollaborasjon i tre underkategorier: ideologisk, interessemaksimerende og pragmatisk.⁹⁴ Disse begrepene vil jeg diskutere med og bruke underveis i avhandlingen.

Fram til 2000-tallet var begrepet «kollaborasjon» lite brukt i norsk okkupasjonsforskning. Ole Kristian Grimnes diskuterte begrepet i en artikkel i 1999.⁹⁵ Grimnes skiller mellom fire former for samkvem mellom okkupert og okkupant: ideologisk, politisk, administrativ og økonomisk kollaborasjon. I takt med at kollaborasjon har blitt et vanligere begrep innen historieforskningen, har det funnet veien inn i et felles vokabular av innholdsbegreper knyttet til formidling av andre verdenskrigs historie gjennom lærebøker, utstillinger og populærhistoriske framstillinger. Grimnes' firedeling utelater en femte form for samkvem som logisk følger av hans egen inndeling, nemlig sosial kollaborasjon, forstått som vennskapelige forbindelser mellom okkupert og okkupant. En kan også innvende mot Grimnes' firedeling at den i for liten grad får fram ulike intensjoner. Odd-Bjørn Fure har tatt til orde for en dobbel kategorisering, både ut fra «samfunnsfelt» (politisk, økonomisk, administrativ) og etter tre typer av intensjoner – henholdsvis tvangsbasert, frivillig og pragmatisk kollaborasjon.⁹⁶

⁹⁰ «Kollaborasjon, *tilpasning* og motstand bør snarere betegnes som overlappende enn som gjensidig utelukkende sfærer» (min uth.). Se *ibid.*: 28.

⁹¹ *Ibid.*: 27.

⁹² O.K. Grimnes, Kollaborasjon og oppgjør, i S.U. Larsen (red.), *I krigens kjølvann: Nye sider ved norsk krigshistorie og etterkrigstid*, Oslo 1999.

⁹³ Simonsen 2016: 27. Han gjør oppmerksom på at denne definisjonen ikke er hans egen, men er utviklet innenfor prosjektet ved HL-senteret som hans doktoravhandling er en del av.

⁹⁴ Simonsen 2016: 29 ff.

⁹⁵ Grimnes 1999.

⁹⁶ [HL-senteret], Demokratiets institusjoner i møte med en nazistisk okkupasjonsmakt: Norge i et komparativt perspektiv: 2. Prosjektskissen er tilgjengelig her: <http://www.hlsenteret.no/forskning/nazismen-fascismen-og->

Ordet «kollaborasjon» er negativt ladd «idet det antyder en form for samkvem, for samhandling eller samarbeid med okkupanten som ikke er nasjonalt akseptabel», hevder Grimnes.⁹⁷ Det fantes også samkvem som ble akseptert. Grimnes peker også på at begrepet får dårlig fram at den okkuperte befolkningen jo befant seg i en tvangssituasjon. Når han likevel foretrekker begrepet «kollaborasjon» framfor andre, er det fordi den negative valøren «gir en ekstra motivasjon for å se legitime og illegitime former for samarbeid med okkupanten i sammenheng og granske nærmere hva som ble oppfattet som legitimt eller illegitimt og hvorfor.»⁹⁸

I artikkelen fra 1999 gikk ikke Grimnes inn på bruken av begrepet i andre land.⁹⁹ Frankrike var først ute. Det henger sammen med at ordet allerede under andre verdenskrig ble brukt som betegnelse på den avtalen som marskalk Philippe Pétain inngikk med Hitler i slutten av oktober 1940. Pétains egne ord i fransk radio var disse: «Et samarbeid har blitt forespeilet mellom våre to land. Jeg aksepterte prinsippet.»¹⁰⁰ Fram til 1970-årene ble «kollaborasjon» nesten utelukkende brukt om fransk-tyske politiske forhold. Den som framfor noen har bidratt til å åpne for å se kollaborasjon som et mer allment fenomen som kan studeres i alle land og også innenfor det sosiale og kulturelle feltet, er den tyske historikeren Gerhard Hirschfeld. Hans monografi om kollaborasjon i tyskokkupert Nederland fra 1984 anses for å være en klassiker; i 1989 var han medredaktør av en bok om kulturell kollaborasjon i Frankrike 1940–1944.¹⁰¹

En sentral utgivelse fra 1990-årene er antologien *Okkupation und Kollaboration* fra 1994, redigert av den tyske filosofen og historikeren Werner Röhr.¹⁰² Rammene for studiet av kollaborasjon i denne boka er Tysklands okkupasjonspolitikk. Boka utgjør ett av åtte bind i verket *Europa unterm Hakenkreuz* og består av fire deler som tar for seg kollaborasjon i tre ulike geografiske sfærer

europaiske-okkupasjonsregimer/okkupasjonsprosjekt/prosjektskisse-siste-versjon.pdf (lastet ned 28.3.2017). Når jeg i teksten henviser til Odd-Bjørn Fure, er det fordi han er leder for prosjektet.

⁹⁷Grimnes 1999: 50.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Kun ett utenlandsk verk nevnes: Röhr (red.) 1994. Boka er et resultat av en konferanse som ble avholdt i Gosen i 1992.

¹⁰⁰ «Une collaboration a été envisagée entre nos deux pays. J'en ai accepté le principe» (min uth.). Sisert etter G. Hirschfeld og P. Marsh (red.), *Collaboration in France: Politics and culture during the Nazi occupation, 1940–1944*, Oxford, München & New York 1989: 2.

¹⁰¹ G. Hirschfeld, *Fremdherrschaft und Kollaboration: Die Niederlande unter deutscher Besatzung*, Stuttgart 1984; Hirschfeld og Marsh 1989.

¹⁰² Röhr (red.) 1994.

(Vest- og Nord-Europa, Midt- og Øst-Europa og Sør- og Sørøst-Europa), to spesialtemaer og en del om kollaborasjonens rolle i okkupasjonspolitikken. Werner Röhr har skrevet både innledning og en av artiklene i første del. Fritz Petrick har levert en artikkel om kollaborasjonen i Norge.¹⁰³ Den polske historikeren Czesław Madajczyk leverte i sin artikkel en analyse av forholdet mellom hva han kalte samarbeid (*Zusammenarbeit*), og kollaborasjon. Madajczyk skiller mellom ideologisk-politiske og upolitiske motiver for kollaborasjon.¹⁰⁴ Blant de politiske motiver regner han politiske ambisjoner, troen på et forent Europa under enten tysk hegemoni eller et storgermansk rike, ønsket om nasjonal frigjøring i flernasjonale stater, forestillingen om at nazismen var det eneste probate middelet mot kommunisme og jødedom samt den utopiske forhåpningen om at nazismen ville overvinne kapitalismen. Til de upolitiske motiver regner Madajczyk alminnelig opportuniste, profitt og «en pervers etikk» som består i at statsborgerlige dyder i normale tider får pejorativ betydning.

I min framstilling her har jeg lagt vekt på å framheve samarbeid og kollaborasjon som to varianter av det samme, slik at det blir en slags smakssak hvilket av dem man foretrekker. Imidlertid må det understrekes at enkelte har sett de to som ulike fenomener også, ikke bare som ulike navn på det samme fenomenet. I sin hovedartikkel hevder Werner Röhr, i tilslutning til sin tyske historikerkollega Hans Umbreit, at kollaborasjon ikke var et «konsepsjonelt, konstituerende moment» ved okkupasjonspolitikken, men et «funksjonelt, underordnet moment» innenfor rammene av målene med okkupasjonen.¹⁰⁵ Et okkupert samfunn hadde ikke klart seg uten samarbeid, hevder Röhr, et argument som på norsk har blitt framført av blant andre Ole Kristian Grimnes.¹⁰⁶ Ifølge Röhr har «kollaborasjon» kommet til å bli det foretrukne begrep på alle former for samarbeid med den tyske okkupasjonsmakten under andre verdenskrig. Dermed har det skjedd en betydningsendring på to måter. Dels har begrepet «kollaborasjon» sterke negative konnotasjoner og har derfor hindret andre måter å tilnærme seg samarbeid på; dels har det skjedd en innsnevring, fordi «kollaborasjon» kom til å angi særlig ett spesifikt aspekt, politisk samarbeid. I praksis har dette ført til at historikere har sett samarbeid og kollaborasjon som

¹⁰³ F. Petrick, *Die norwegische Kollaboration 1940–1945*, i Röhr (red.) 1994.

¹⁰⁴ C. Madajczyk, *Zwischen Zusammenarbeit und Kollaboration*, i Röhr (red.) 1994: 56 ff.

¹⁰⁵ W. Röhr, *Okkupation und Kollaboration*, i Röhr (red.) 1994: 60.

¹⁰⁶ Röhr 1994: 61; jf. Grimnes 1999.

dikotomiske begreper, argumenterer Röhr. Röhr ser derimot kollaborasjon som en undertype (*Teilklass*) av samarbeid, som angår måten personer, grupper, klasser, institusjoner og organisasjoner forholder seg til okkupasjonsmakten på.¹⁰⁷

Röhr viser til Madajczyks skille mellom forræderi, kollaborasjon (aktiv politisk kooperasjon, tvungen eller frivillig) og samarbeid (all annen kooperasjon som ikke var politisk, som f.eks. «jøderådene»)¹⁰⁸ Denne tredelingen har den fordel, hevder Röhr, at den tar høyde for illusjoner og feiltakelser, ikke bare proklamerte mål. Svakheten som påpekes, er at kategoriene er gjensidig utelukkende, og at det ikke fins noe overordnet begrep. Det er på denne bakgrunn at Röhr foreslår å se «samarbeid» som overordnet begrep og «kollaborasjon» som en undertype av dette; «forræderi» ses som en undertype av dette igjen, med særlig relevans for strafferettslige problemstillinger.¹⁰⁹

Röhr avlegger også Werner Rings' bok fra 1979 en visitt i sin artikkel.¹¹⁰ Rings kritiseres for å ha forvandlet «kollaborasjon» til det overordnede begrep for samarbeid gjennom sin typologi om nøytral, ubetinget, betinget og taktisk kollaborasjon. «Nøytral kollaborasjon» betegner hos Rings samarbeid som er diktert av omstendighetene, og som ikke er uttrykk for anerkjennelse av okkupanten på politisk-ideologisk grunnlag. «Ubetinget» og «betinget kollaborasjon» betegner henholdsvis at kollaboratøren identifiserer seg fullstendig politisk med okkupanten og «lojal kollaborasjon» med politisk forbehold. Den «taktiske kollaborasjonen» betegner kollaborasjon som kamuflasje (*Tarnung*), noe som kan minne om Simonsens begrep om pragmatisk kollaborasjon.

Röhr er mer opptatt av å problematisere enn å lansere en ny typologi. Istedenfor å tale om ulike typer eller former for kollaborasjon vil han betone ulike *dimensjoner* ved samarbeid. Følgelig avviser han også å skulle gi en definisjon av kollaborasjon, men avslutter sin artikkel med å presentere en hypotese om at kollaborasjon foreligger når ett eller flere av følgende kriterier er til stede¹¹¹:

- landets lover blir opphevet eller erstattet
- landets muligheter for å bekjempe okkupanten militært blir utelukket eller motarbeidet

¹⁰⁷ Röhr 1994: 62.

¹⁰⁸ Ibid.: 65. Röhr henviser her til Madajczyks hovedverk *Faszyzm i okupacje 1938–1945: Wykonywanie okupacji przez panstwa Osi w Europie*, 2 bd., Warszawa 1983.

¹⁰⁹ Röhr 1994: 66.

¹¹⁰ Ibid.: 66 f.

¹¹¹ Röhr 1994: 75.

- okkupantens berettigelse til å sette igjennom sin krigs- og okkupasjonspolitikk blir legitimert
- motstand mot okkupasjonen blir utelukket, bekjempet eller forhindret

Jeg har valgt å bruke «samarbeid» framfor «kollaborasjon» som analytisk begrep i denne avhandlingen. Hovedgrunnen til det er først og fremst stilistisk; «kollaborasjon» oppfattes å ligge på et relativt sett høyere abstraksjonsnivå enn «motstand» og «tilpasning». Med henvisning til Giovanni Sartori kunne vi si at kollaborasjon og motstand/tilpasning befinner seg på ulike trinn i «abstraksjonsstigen», med de utfordringer det kan føre med seg.¹¹²

Hva er motstand?

Få norske historikere har til nå stilt spørsmålet «Hva er motstand?».¹¹³ Internasjonale publikasjoner om motstand under andre verdenskrig florerer heller ikke, og de som fins, har i liten grad evnet å få til skikkelige komparative undersøkelser. Jeg skal ta for meg to sentrale utgivelser: *Resistance in Western Europe* fra 2000 og *European resistance in the Second World War* fra 2013.¹¹⁴ Begge er antologier som inneholder nasjonale case-studier, og Norge/Skandinavia er representert i begge.

I sin introduksjon til antologien fra 2000 angir redaktøren Bob Moore en historiografisk oversikt over framveksten av motstandsstudier om andre verdenskrig. De første komparative studiene av motstand ble skrevet i kjølvannet av to internasjonale historikerkonferanser i henholdsvis 1958 og 1960, der blant andre historiker og tidligere motstandsmann Sverre Kjeldstadli deltok fra norsk side. Fokuset ble – naturlig nok, mener Moore – den militære motstanden, ettersom denne i utgangspunktet var internasjonal i sitt vesen.¹¹⁵ Moore hevder at det særlig var den franske historikeren Henri Michel og Ralph White som kom til å utvikle og prege feltet utover i 1970-årene. Allerede i 1961 presenterte Michel en typologi med ti ulike former for motstand, som senere studier i all hovedsak har bygd på.¹¹⁶ I 1972 utkom en engelskspråklig bok av Michel, der han gikk videre til å evaluere de ulike typene motstand ut fra oppnådde resultater under andre verdenskrig. Det var likevel

¹¹² G. Sartori, Guidelines for concept analysis, i G. Sartori (red.), *Social science concepts: A systematic analysis*, Beverly Hills 1984.

¹¹³ Simonsen 2016: 26.

¹¹⁴ P. Cooke og B.H. Shepherd (red.), *European resistance in the Second World War*, Barnsley 2013; B. Moore (red.), *Resistance in Western Europe*, Oxford 2000.

¹¹⁵ Moore (red.) 2000: 5.

¹¹⁶ Jf. nedenfor under gjennomgangen av *European resistance in the Second World War*.

først i 1976 at «passiv motstand» – i betydningen sivil motstand – ble anerkjent på lik linje med militær motstand i en teoretisk orientert historisk studie av motstand under andre verdenskrig. Moore viser her til Ralph Whites omfattende introduksjon i antologien *Resistance in Europe 1939–1945* som særlig innflytelsesrik.¹¹⁷ Moore gjengir Whites fire hovedkonklusjoner¹¹⁸:

1. Tidligere motstandere fant sammen i kampen mot nazismen (for eksempel katolikker og kommunister)
2. Motstandsbevegelser hadde ulike langtidsmål (for eksempel konservative og revolusjonære)
3. Motstandsbevegelser hadde ulike eksterne bindinger (for eksempel London og Moskva)
4. Det var enorm variasjon i motstandens omfang og resultater

Den nyeste forskningen Moore viser til i sitt introduksjonskapittel, er den franske historikeren Jacques Sémelins bøker fra 1993 og 1998 om sivil motstand.¹¹⁹ Jeg skal diskutere Sémelins teori nærmere nedenfor, men det har interesse først å se litt på hvordan Moore forholder seg til Sémelins teori om sivil motstand innenfor sitt eget prosjekt, som var ment å omfatte alle de viktigste formene for motstand under andre verdenskrig. Moore hevder at Sémelins største fortjeneste er at han så ettertrykkelig har vist at den sivile, våpenløse motstanden også hadde stor betydning. Sémelin plasserer selv sitt eget forskningsbidrag som et fjerde stadium i en historisering av forståelsen av motstand. Først ble motstand oppfattet å være et bidrag til alliert krigføring; deretter kom den politiske betydningen av intern motstand i forgrunnen; i den neste fasen kom moralske aspekter og spørsmålet om motivasjon til å prege forståelsen av motstand som fenomen; og endelig har forståelsen av motstand som forskningsobjekt blitt forandret ved at den sosio-psykologiske konteksten har blitt introdusert. Enda Moore identifiserer seg med Sémelins krav til forskning om motstand, nemlig at den må ha et helhetlig samfunnsperspektiv, er det vanskelig å se antologien fra 2000 som en oppfølging av Sémelins program. Snarere er boka tradisjonelt orientert og strukturert, med vekt på de to første stadiene i Sémelins nevnte firedeling.¹²⁰

¹¹⁷ S. Hawes og R. White (red.), *Resistance in Europe 1939–1945: Based on the proceedings of a symposium held at the University of Salford, March, 1973*, Harmondsworth 1976.

¹¹⁸ Moore (red.) 2000: 6.

¹¹⁹ Moore (red.) 2000: 7.

¹²⁰ For øvrig er Moore selv klar over dette, og beklager det nesten i introduksjonens avsluttende del. Se *ibid.*: 9.

European resistance in the Second World War består av en introduksjon skrevet av redaktørene Philip Cooke og Ben H. Shepherd, elleve case-artikler om 10 ulike land/områder og en artikkel om de allierte stormaktenes forhold til motstandsbevegelser.¹²¹ I introduksjonen bygger Cooke og Shepherd på den franske historikeren Henri Michels typologisering av ti ulike former for motstand i 1961¹²²:

1. passiv motstand
2. gå sakte-aksjon
3. streik
4. illegal presse
5. fluktruter for allierte soldater og agenter
6. etterretning
7. sabotasje
8. likvideringer
9. gerilja
10. fullt utviklede frigjøringsbevegelser

Denne inndelingen blir ikke videre problematisert. En kan merke seg at mye av det som vanligvis oppfattes som sentrale deler av både militær og sivil motstand i Norge, og dessuten mye av hverdagsmotstanden, faller utenom. Michels og Whites begrep om «passiv motstand» har sitt motstykke innenfor norsk okkupasjonsforskning, der det har vært en viss tradisjon for å se skillet mellom militær og sivil motstand som et skille mellom «aktiv» og «passiv» motstandsstrategi.¹²³ Jeg vil i denne avhandlingen argumentere for at et slikt skille er både misvisende og kontraproduktivt med tanke på å forstå motstand som fenomen og dens betingelser. Både sivil og militær motstand kunne være mer eller mindre aktiv/passiv. Det typiske var likevel den situasjonsbestemte vekslingen mellom ulike former og forskjellige grader av intensitet og synlighet. På mange måter var sivil motstand *mer* aktiv enn det hemmelige militære motstandsarbeidet, fordi den oftere ble aktivert og kom til uttrykk i det offentlige rom.

Hva kjennetegner norske historikers framstilling av norsk motstand? Mer enn teoretisering over hva motstand er, har de vært opptatt av å historisere motstanden

¹²¹ P. Cooke og B.H. Shepherd, Introduction, i Cooke og Shepherd (red.) 2013. Chris Mann har skrevet et kapittel om Skandinavia som nærmest utelukkende bygger på engelskspråklig sekundærlitteratur.

¹²² H. Michel, *Les mouvements clandestins en Europe (1938–1945)*, Paris 1961.

¹²³ Se O.K. Grimnes, Motstand, aktiv – passiv, i H.F. Dahl, G. Hjeltnes, B. Nøkleby, N.J. Ringdal og Ø. Sørensen (red.), *Norsk krigsleksikon 1940–1945*, Oslo 1995: 277.

fra april 1940 til mai 1945. Arnfinn Moland, direktør ved Norges Hjemmefrontmuseum siden 1995, skrev artikkelen om Norge i den nevnte antologien fra 2000.¹²⁴ Her gjengir han hovedsynspunktene fra standardverket *Hjemmefront*, bd. 6 av *Norge i krig*, som han skrev sammen med Ivar Kraglund i 1987.¹²⁵ I sin hovedinndeling av motstanden setter Moland likhetstegn mellom sivil motstand og *holdningskamp*.¹²⁶ Denne grupperes i fem faser som var kjennetegnet av henholdsvis spontanitet (1940–1941), legalitet (inntil 1942), verdier (1942), konsolidering (1943) og revitalisering (fra våren 1944). Lærernes, prestenes og mødrenes motstand mot nazifiseringsforsøk i 1942 blir et omdreiningspunkt i Molands framstilling; om tida som fulgte etter 1942, skriver han: «[T]he great ‘battle of the minds’ was over, its success was complete.»¹²⁷ Den fjerde fasen var likevel preget av trøtthet og indre splid, hevder Moland, mens den femte og siste fasen var preget av frykt for generalstreik som svar på tyske represalier mot norsk motstand.¹²⁸

På en halv side behandler Moland temaet «individuelle motstandshandlinger».¹²⁹ Også her deler han inn i faser. Til å begynne med var disse handlingene – «silent demonstrations» – et signal til «de som planla og ledet den aktive motstanden» om at de hadde folkets støtte. I den neste fasen var slik motstand primært en advarsel til kollaboratører og NS. I den tredje fasen hadde individuell og underforstått sivil motstand til hensikt å «forsure atmosfæren» for de tyske okkupantene. Og i den siste fasen siktet individuell sivil motstand mot å «underminere den relativt problemfrie eksistensen tyskerne for det meste nøt i Norge».

Etter min oppfatning bidrar Molands framstilling både til å ufarliggjøre den sivile motstanden og til å stenge for nye måter å forstå den på. Den militære motstanden kan ikke forklare hvorfor det undertrykte, norske liberale sivilsamfunnet i stor grad overlevde. Dette skyldtes samspillet mellom ulike former for motstand,

¹²⁴ A. Moland, Norway, i Moore (red.) 2000.

¹²⁵ I. Kraglund og A. Moland, *Hjemmefront*, bd. 6 i M. Skodvin (red.), *Norge i krig*, Oslo 1987. I samme bokserie skrev Berit Nøkleby bindet som dekker mye av den sivile motstanden, kalt nettopp *Holdningskamp*: B. Nøkleby, *Holdningskamp*, bd. 4 i *Norge i krig*, Oslo 1986.

¹²⁶ Det norske ordet «holdningskamp» brukes sågar i den engelskspråklige artikkelen. Moland 2000: 231.

¹²⁷ Ibid.: 232.

¹²⁸ Molands belegg her er en generell referanse til Meldungen aus Norwegen, som skal vise at Sicherheitsdienst (SD) var spente på hvordan Terboven ville håndtere det økte presset. Ibid.: 232 f.

¹²⁹ Ibid.: 240.

tilpasning og samarbeid. Av denne grunn gir det ikke mening å angi én type motstand som mer «egentlig» enn andre.

Ole Kristian Grimnes er den norske historikeren som i generasjonen etter Magne Skodvin og Sverre Kjeldstadli har vært mest retningsgivende for utviklingen av og tilnærmingen til okkupasjonshistorisk forskning om motstand.¹³⁰ Jeg vil ta utgangspunkt i Grimnes' lille bok *Norge under okkupasjonen* fra 1983. Framstillingen her er preget av to hovedtemaer: for det første «europeiseringen av norsk historie» som okkupasjon og stormaktskrig innebar, og for det andre «utviklingen av et nasjonalt fellesskap blant flertallet av nordmenn under okkupasjonen».¹³¹ Sistnevnte knytter Grimnes til «norske holdninger og handlinger» som oppsto som reaksjon på tysk okkupasjon. Motstanden skildres som trefaset. Først perioden 1940–1942, da en nasjonalsosialistisk revolusjon ble avverget på grunn av sivil motstand. Deretter, i 1943 og første halvdel av 1944, dreide motstanden mot regimets innkalling av mannskaper til arbeidstjeneste og nasjonal arbeidsinnsats. I tredje og siste fase, fra våren 1944, overtok den militære motstanden.¹³² Grimnes tillegger ikke den sivile motstanden all verdens betydning når det gjelder utviklingen av en samlet motstandsbevegelse. Hva han kaller «sivil ulydighet og ikke-voldsmotstand», preget de to første fasene av motstanden, konstaterer han riktignok, men den var aldri enerådende og hadde utspilt sin rolle i krigens slutfase.¹³³

I Olav Njølstads framstilling begynner motstandens historie først i og med nyordningen 25. september 1940, som innebar et forsøk på «nasjonalsosialistisk revolusjon» i Norge.¹³⁴ Perioden fra april til september 1940 var preget av regjeringens og kongens nei til tyske krav og et «nederlagsdømt felttog» mot en overlegen angriper. Etter at kongen og regjeringen forlot Norge 7. juni, og den militære kapitulasjonen inntraff tre dager senere, var Norge fortsatt i krig, slår Njølstad fast.¹³⁵ Sommeren 1940 var kjennetegnet av motløshet, fordi tyskerne så ut til å seire på alle fronter. «Hjemmefronten» utviklet seg i tre faser, hevder Njølstad.

¹³⁰ Magne Skodvin (født 1915) avla sin doktoravhandling i historie, *Striden om okkupasjonsstyret i Norge*, i 1956. Sverre Kjeldstadli (født 1916) døde bare 45 år gammel i 1961, men hadde da allerede utgitt *Hjemmestyrkene: Hovedtrekk av den militære motstanden under okkupasjonen* (Oslo 1959).

¹³¹ Grimnes 1983: 9.

¹³² Ibid.: 45–47.

¹³³ Ibid.: 48.

¹³⁴ Njølstad 2015.

¹³⁵ Her ligger en henvisning til den stadig tilbakevendende diskusjonen om hvorvidt Norge kan sies å ha vært «i krig» etter den militære kapitulasjonen 10. juni 1940. Njølstad bruker begrepet «okkupasjonstilstand» om tida etter 10. juni.

Fra høsten 1940 til årsskiftet 1942/43 handlet motstanden primært om «å slå ring om det som var igjen av det selvstendige Norges verdigrunnlag og samfunnsorden». Enkelte kommunistiske grupper utførte sabotasjeaksjoner, men den «ikke-kommunistiske militærorganisasjonen (Milorg)» valgte å ligge lavt. Fra årsskiftet 1942/43 ble det klart, hevder Njølstad, at okkupanten ikke ville lykkes i å innføre nasjonalsosialismen i Norge. Det sentrale i motstandsarbeidet ble da å motarbeide den nazifiserte arbeidstjenesten. Våren 1944 gikk motstandsarbeidet over i en ny fase, nå med den militære sektor som tyngdepunkt. Først fra årsskiftet 1944/45 fikk den sivile og militære motstanden en samlet, enhetlig ledelse.

Hovedtrekkene i den beskrevne utviklingen av motstanden mot okkupanten og NS-styret fra 1940 til 1945 hos Grimnes, Moland og Njølstad er de samme. Den største forskjellen ligger i at Njølstad, hvis arbeid er av senere dato, opererer med tilpasning som en hovedkategori ved siden av motstand og samarbeid/kollaborasjon.

Sivil motstand

Kjetil Braut Simonsen går i liten grad inn i en drøfting av motstandsbegrepet. Han nøyer seg med å vise til et tradisjonelt skille mellom sivil og militær motstand, der førstnevnte, med referanse til Sémelin, defineres som «våpenløs opposisjon».¹³⁶ Også Simonsen setter likhetstegn mellom sivil motstand og «holdningskamp», slik Moland gjør. Holdningskamp karakteriseres som «aktivt arbeid [...] for å motvirke nazifiseringen av opinionen».¹³⁷

I min avhandling har jeg valgt å unngå begrepet «holdningskamp», som har stått sentralt i historieskrivingen om andre verdenskrig, i betydningen «all sinnelagsmessig motstand mot tyskerne og NS», som Hans Fredrik Dahl så treffende beskriver det i *Norsk krigsleksikon 1940–1945*.¹³⁸ Isteden vil jeg løfte fram opinionsdanningen som en viktig del av hverdagsmotstanden og den sivile organiserte motstanden.¹³⁹ I den overordnede projektskissen for HL-senterets forskningsprosjekt «Demokratiske institusjoner i møte med en nazistisk

¹³⁶ Simonsen 2016: 30.

¹³⁷ Ibid.: 31.

¹³⁸ H.F. Dahl, Holdningskamp, i Dahl mfl. (red.) 1995: 180 f.

¹³⁹ To andre begreper som ikke benyttes i denne avhandlingen, er «hjemmefront» og «motstandsbevegelse»; isteden har jeg forsøkt å beskrive så konkret som mulig hva en person eller gruppe gjorde. Disse begrepene kan gi et skjevt bilde av hvordan motstand oppsto og faktisk fungerte. Som fenomen var den mer flytende, improvisert og usammenhengende enn begrepet «motstandsbevegelse» kan gi inntrykk av. Dessuten var det fullt mulig både å drive motstandsarbeid og samtidig tilpasse seg eller sågar samarbeide med fienden.

okkupasjonsmakt: Norge i et komparativt perspektiv», som Simonsens avhandling inngår i, defineres holdningskamp som en verdibasert underkategori av sivil motstand: «Holdningskampen ble ført med basis i de verdier som lå til grunn for den liberaldemokratiske samfunnsorden, med demokrati, rettsstat og et pluralistisk sivil samfunn i sentrum, og siktet mot, på kort sikt, å bevare den demokratiske politiske kultur, og på lengre sikt å reetablere de demokratiske statsinstitusjonene og et fritt sivil samfunn.»¹⁴⁰

Sémelins bok *Unarmed against Hitler* fra 1993 representerer fortsatt forskningsfronten på sivil motstand under andre verdenskrig. Av denne grunn er det nødvendig å gi en nærmere presentasjon av hva som inngår i hans teori om sivil motstand. Sémelin oppgir selv Stanley Hoffmans klassiske definisjon av kollaborasjon fra 1969 som en inspirasjonskilde, uten at denne drøftes i særlig grad. Poenget for Sémelin er å vise at Hoffmans innfallsvinkel til å studere kollaborasjon/samarbeid var bredspektret; den omfattet alt fra nasjonal kollaborasjon på den ene siden til opportuniste og kollaborasjon som *state of mind* på den andre.¹⁴¹ Sémelin bruker kollaborasjon/samarbeid som springbrett og ansats til å studere motstand. Faktisk opererer Sémelin med *fire* «poler» i forholdet mellom okkupant og okkupert; i tillegg til motstand, tilpasning og samarbeid føyer han til en fjerde – *dissidens*.¹⁴² Til sammen utgjorde disse fire «a whole continuum of behavior».¹⁴³

Sémelin er opptatt av de norske lærernes organiserte sivile motstand. Han gjør et fiffig poeng ut av at Quisling i dag er mer internasjonalt kjent enn kong Haakon, enda sistnevnte var en av få statsoverhoder som konsekvent avviste tyske krav og ikke gikk med på noen form for samarbeid. Når dette står sentralt hos Sémelin, er det fordi han hevder at det fantes to politiske rasjonaler for motstand, avhengig av om de legitime politiske myndigheter valgte kollaborasjon eller motstand ved okkupasjonens begynnelse.¹⁴⁴

Forholdet mellom sivil motstand og opinionen, som drøftes i et eget kapittel, framstår noe uklart. Men innledningen er treffende:

¹⁴⁰ [HL-senteret], Demokratiets institusjoner i møte med en nazistisk okkupasjonsmakt: 2.

¹⁴¹ Sémelin 1993: 11 f.

¹⁴² Se kap. 8.VI.

¹⁴³ *Ibid.*: 37.

¹⁴⁴ *Ibid.*: 60.

Resistance is effective only in a social environment that stimulates and protects it. Without the complicity of a favorable environment, all forms of resistance are necessarily fragile.¹⁴⁵

Den lovende undertittelen «From opinion to resistance» gir dessverre ingen tilfredsstillende svar på hvordan denne overgangen eller påvirkningen faktisk kan skje.¹⁴⁶ Av særlig betydning og relevans for mitt prosjekt er Sémelins påstand om at «resistant public opinion» i hovedsak kom til uttrykk gjennom tre kanaler: erklæringer fra moralske autoriteter, den illegale pressen og demonstrasjoner.¹⁴⁷ For Sémelin forholder det seg slik at opinionen beskytter motstanden, mens motstanden handler på vegne av opinionen som støtter den.¹⁴⁸

Måten den sivile motstanden ble utført på, avhang av flere faktorer. Sémelin peker på at det var nødvendig å «trigge» omgivelsene for å utløse valget om å handle, og trekker videre fram betydningen av å utvikle et eget språk, vedlikehold av legitime autoriteter, støtte fra tredjepart, støtte i opinionen, intern strid hos motstanderne og det forhold at militær motstand lettere kunne rulles opp og dermed hindres, noe som tilsa at sivil framfor væpnet motstand kunne være en fordel.¹⁴⁹

I konklusjonen tar Sémelin til orde for utvikling av «civilian-based defense strategies» som forskningsfelt. Han hevder at ideen om at sivile kan delta i forsvaret av seg selv, først oppsto etter andre verdenskrig, i Storbritannia. Betegnelsen «civilian resistance» ble første gang introdusert av Gene Sharp i 1963 for å unngå forveksling med «civil resistance» (sivilforsvar). Det var også Sharp som senere introduserte «civilian-based defense» for å få fram at det er de sivile selv som beskytter, ikke bare beskyttes.¹⁵⁰

«Civilian defense» er ikke territorialforsvar, men sosialforsvar.¹⁵¹ Det sier seg selv, poengterer Sémelin, at et slikt forsvar ikke nytter overfor tilintetgjørelseskrig, men at det er skreddersydd for å ha stor effekt når okkupanten ønsker ikke alene politisk dominans, men også økonomisk utnyttning og ideologisk innflytelse. Det Sémelin mener her, må være at sivil motstand *alene* har lite å stille opp mot tilintetgjørelseskrig.

¹⁴⁵ Ibid.: 89.

¹⁴⁶ Så er det et betimelig spørsmål om dette overhodet kan settes på formel. Men det empiriske grunnlaget i dette kapitlet er også tynt.

¹⁴⁷ Sémelin 1993: 95.

¹⁴⁸ Ibid.: 106.

¹⁴⁹ Ibid.: 169.

¹⁵⁰ Ibid.: 177.

¹⁵¹ Ibid.: 178.

Hva er da Sémelins hovedkonklusjoner? Fem skal nevnes. For det første hevder han at mobilisering av sivil motstand bare skjer der det fins sosialt samhold. For det andre forutsetter sosialt samhold at den politiske orden som fantes før okkupasjonen, anses som legitim. Videre er forsvarsviljen avhengig av tilgang til opinionsdanning. For det fjerde korrelerer det politiske grunnlaget for sivil motstand med et demokratisk ideal; konsensus om politiske institusjoner, reduksjon av sosial ulikhet og solidaritet gjør samfunnet i stand til å forsvare seg selv. Og endelig konkluderer Sémelin med at sivil motstand var mest utviklet i demokratiske, urbaniserte og industrialiserte samfunn der det var lite sosial ulikhet.

En mangel ved Sémelins undersøkelse i denne boka, som han selv gjør oppmerksom på i et appendiks, er at han utelukkende studerer autonom sivil motstand som hadde massekarakter (*mass character*), det vil si at de hadde kollektiv dimensjon og sosial betydning. Sivil motstand utført av små, spredte grupper faller utenom.¹⁵² Med hensyn til «autonomous mass civilian resistance» skiller han mellom «institutional mobilization» og «population mobilization». Sistnevnte refererer til grupper som ikke var organisert – som for eksempel kinopublikummet, må man kunne tenke seg.¹⁵³ For øvrig har ikke Sémelin noen ting å si om hverdagsmotstand eller individuell sivil motstand.

I 1998 utkom en utvidet fransk versjon.¹⁵⁴ Definisjonen av motstand utvides også, for eksempel til å omfatte statsansattes virksomhet som i hemmelighet forsøkte å redusere ulempene ved okkupasjonsstyret for befolkningen. Denne formen for motstand svarer noenlunde til hva Werner Rings og Kjetil Braut Simonsen kaller henholdsvis «Tarnung» («kamouflasje») og «pragmatisk kollaborasjon».

3. *Gleichschaltung*

Det tyske «Gleichschaltung» vil i denne avhandlingen brukes som betegnelse på forsøkene på politisk ensretting av staten og alle deler av det sivile samfunn gjennom endring av rettsgrunnlaget og forfatningen, først i Tyskland¹⁵⁵ og deretter i okkuperte

¹⁵² Ibid.: 185.

¹⁵³ Ibid.: 186.

¹⁵⁴ J. Sémelin, *Sans armes face à Hitler*, Paris 1998. Selv om boka fra 1998 presenterer en utvidet forståelse av sivil motstand, har jeg valgt å nøye meg med en gjennomgang av den engelskspråklige originalversjonen fra 1993, ettersom denne har fått en langt større historiografisk betydning.

¹⁵⁵ Selv navnet på den tyske stat i tidsrommet 1933–1945 byr på problemer. Egennavnet «Tyskland» er foretrukket framfor «Nazi-Tyskland». Av og til brukes «Det tredje riket», som etter hvert har blitt den vanlige betegnelsen på Tyskland i engelskspråklig forskningslitteratur om film i denne perioden – til tross for det ideoende problem at dette var *nazistenes* eget navn på staten. Når begrepet «nasjonalsosialistisk» eller

områder. Det sentrale er *koordineringen*.¹⁵⁶ Min forståelse av sammenhengen mellom *Gleichschaltung* og *Neuordnung* er at førstnevnte kan ses som middel til å oppnå det siste. Målet om å skape en ny europeisk orden under tysk hegemoni hadde (minst) to betydninger. Den første handler om organisering, den andre om hierarki.¹⁵⁷ Det norske begrepet «nyordning», som er innarbeidet i forskningslitteraturen, dekker, etter min vurdering, bedre den første enn den siste betydningen. Ettersom «nyordning» i så stor grad ble brukt av de historiske aktørene i Norge, velger jeg å skrive det i anførselstegn, med det mindre belastede «omorganisering» som avløserord.¹⁵⁸ Også «nazifisering», som inngår i ett av forskningsspørsmålene, vil bli skrevet i anførselstegn.¹⁵⁹

For nasjonalsosialistene hang forestillingen om folkefellesskapet nøye sammen med *Gleichschaltung*. Som rasefellesskap og verdensanskuelsesfellesskap skulle det klasseløse tyske folk samles bak sin fører. Virkeliggjøringen av folkefellesskapet baserte seg på ensretting og assimilering av det sivile samfunn og en total tilpasning til nasjonalsosialismens ideologi, kultur og normer.¹⁶⁰

VI. Forskningsstatus

Mitt prosjekt forholder seg til og posisjonerer seg i forhold til to fagkomplekser: forskning om film og kino og forskning om andre verdenskrig. Jeg bruker her betegnelsen «fagkomplekser» for å understreke at det ikke dreier seg om to spesifikke fagdisipliner, men to tverrfaglige retninger innen norsk og internasjonal

«nazistisk» anvendes, er det for å understreke det politisk-ideologiske. Disse to begrepene har ingen vesentlig betydningsforskjell for meg, men dog ulik valør. Det er villet og bevisst at førstnevnte (altså «nasjonalsosialistisk») brukes oftere for å tilstrebe presisjon, fordi «nazistisk» oppfattes å ha sterkere negative konnotasjoner. At disse konnotasjonene på alle måter kan legitimeres og forklares ut fra historisk empiri, er ikke hovedsaken, men at det har en egenverdi å operere med forskningsbegreper som ikke besverger nazismen som «a horrifying Other», for å låne uttrykk fra Linda Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich: Illusions of wholeness in Nazi cinema*, London 1996: 12.

¹⁵⁶ Her bygger jeg på David Welchs bruk og definisjon av begrepet: «*Gleichschaltung* was the term employed by the Nazis that loosely referred to the obligatory assimilation within the state of all political, economic and cultural activities.» D. Welch, *Propaganda and the German cinema 1933–1945*, rev. utg., London & New York 2001: 8, 30 (note 11).

¹⁵⁷ B.G. Martin, *The Nazi-fascist new order for European culture*, Cambridge, MA & London 2016: 3.

¹⁵⁸ Dette er i samsvar med måten for eksempel Tore Helseth gjør det på i sin artikkel Norsk film i krig: En komparativ tilnærming til filmen under tysk okkupasjon, *Historisk tidsskrift* 86, 2007.

¹⁵⁹ For en nærmere diskusjon, se kap. 2.V.

¹⁶⁰ B. Kleinhans, Volksgemeinschaft, i *Zukunft braucht Erinnerung: Das Online-Portal zu den historischen Themen unserer Zeit*, 5.10.2004, <http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/volksgemeinschaft/>; P. Longerich Propaganda in Vergangenheit und Gegenwart, i C. Kuchler (red.), *NS-Propaganda im 21. Jahrhundert zwischen Verbot und öffentlicher Auseinandersetzung*, Köln 2014.

forskning. Forskning om andre verdenskrig er så omfattende at jeg skal avstå fra ethvert forsøk på å gi et riss av denne. Det er heller ikke nødvendig for å få fram hovedpoenget her, at en del forskning om andre verdenskrig har relevans for mitt prosjekt – også når den ikke direkte angår film og kino. Jeg vil først ta for meg forskning om film og kino i Norge, deretter relevant internasjonal forskning. Dette kan gi et misvisende inntrykk av at all ikke-norsk forskning er internasjonal, mens norsk forskning ikke er det. Dette er ikke tilfellet. Mye ikke-norsk forskning er også fiksert på nasjonen som objekt og/eller ramme for forskningen, mens en god del norsk forskning henvender seg til – og fører an i – forskningsfronten internasjonalt. Med internasjonal forskning menes her *internasjonalt orientert* forskning.

1. Forskning om film og kino i Norge 1940–1945

Det fins en del tidligere forskning om film- og kinoforhold som berører okkupasjonsårene.¹⁶¹ De mest sentrale arbeidene om okkupasjonsårene er forfattet av pressemann og forfatter Sigurd Evensmo, filmhistoriker Øivind Hanche, film- og medieviter Bjørn Sørenssen og filmviter Tore Helseth.

Det udiskutable standardverket om norsk film- og kinohistorie er fremdeles Sigurd Evensmos *Det store tivoli*, første gang utgitt i 1967. En ny og utvidet utgave kom i 1992.¹⁶² Evensmo hadde bakgrunn fra motstandsbevegelsen og krigens hemmelige kulturliv, og satt en periode fengslet på Møllergata 19.¹⁶³ Fra 1946 bidro han til å etablere okkupasjonsdramaet som sjanger, altså spillefilmer med handling fra andre verdenskrig. Han skrev forelegg til én og manus til to av sjangerens største suksesser.¹⁶⁴ Forfatteren Evensmo skrev godt om film- og kinoforholdene i Norge under tysk okkupasjon i kapitlet «Under hakekors og solkors» i nevnte bok; så godt at

¹⁶¹ L.T. Braaten, J.E. Holst og J.H. Kortner (red.), *Filmen i Norge: Norske kinofilmer gjennom 100 år*, Oslo 1995; H.F. Dahl, J. Gripsrud, G. Iversen, K. Skretting og B. Sørenssen, *Kinoens mørke, fjernsynets lys: Levende bilder i Norge gjennom hundre år*, Oslo 1996; S. Evensmo, *Det store tivoli: Film og kino i Norge*, ny utg., Oslo 1992 [1967]; Ø. Hanche, G. Iversen og N.K. Aas, *Bedre enn sitt rykte: En liten norsk filmhistorie*, 2. utg., Oslo 2004; G. Iversen, *Norsk filmhistorie: Spillefilmen 1911–2011*, Oslo 2011.

¹⁶² Evensmo 1992.

¹⁶³ Evensmo ble arrestert 23. februar 1942 og tilbrakte ett år og ti måneder i fangenskap i Trondheim, på Møllergata 19 og på Grini. Han ble tatt for fluktforsøk og befatning med illegale aviser. Se K. Ottosen (red.), *Nordmenn i fangenskap 1940–1945: Alfabetisk register med innledning av Kristian Ottosen*, 2. utg., Oslo 2004: 207.

¹⁶⁴ Basert på egne opplevelser utga Evensmo boka *Englandsfarere* i 1945, hans første roman. Den ble filmatisert året etter. Senere skrev Evensmo originalmanus til *Blodveien* fra 1955. Han sto også bak manus til *Det største spillet* som ble filmatisert i 1967 basert på Per Hanssons roman med samme tittel.

det har blitt en del resirkulering av Evensmo i andres senere framstillinger.¹⁶⁵ Evensmos framstilling er sterkt preget av okkupasjonstidas tenkesett og språkbruk med utstrakt bruk av latterliggjørende titler og omskrivninger, bruk av metaforer, etablerte motstandsord og verdiladde ord.¹⁶⁶ I arbeidet med boka gikk Evensmo gjennom arkivet etter Kommunale kinematografers landsforbund (KKL) fra krigsårene. For øvrig bygger framstillingen vesentlig på trykte kinohistorikker. Evensmos hovedkonklusjon er at kino aldri ble en del av «kulturfronten» under andre verdenskrig. Dette knytter han til mangelen på en sterk norsk filmtradisjon før 1940 og det synet at film kun var underholdning.¹⁶⁷ I samsvar med det meste av norsk historieskriving om okkupasjonen inntil 1990-årene framhevet Evensmo sammenfallet i interesser og målsetninger mellom de tyske okkupantene og NS.¹⁶⁸

Den første artikkelen om filmpolitikken i det okkuperte Norge som skilte klart mellom tysk og norsk politikk, ble skrevet av Øivind Hanche i 2001.¹⁶⁹ Også Evensmo hadde påpekt at det fantes sterke rivninger innad i NS når det gjaldt film- og kinopolitikken; Hanche går lenger og hevder at det foregikk en «krig i kulissene» mellom ulike aktører både på tysk og norsk side. Artikkelens siktemål er å klargjøre hva den nye filmlovgivningen gikk ut på, og hva som ble dens resultater. Hanche viser at det var tyskerne, ikke norske aktører, som tok initiativ til og utformet tiltakene som ble iverksatt i 1940, men at tyskerne fra januar 1941 overlot til det nyopprettede Statens filmdirektorat å lede reorganiseringen av film- og kinofeltet. En hovedkonklusjon er at det politiske gikk hånd i hånd med det økonomiske.

Bjørn Sørenssen har levert flere bidrag til forståelsen av okkupasjonstidas film- og kinopolitikk i ulike sjangre. To selvstendige arbeider på norsk peker seg ut: bokkapitlet om okkupasjonsårene i *Kinoens mørke, fjernsynets lys* fra 1996 og en

¹⁶⁵ G. Hjeltnes, *Hverdagsliv*, bd. 5 i M. Skodvin (red.), *Norge i krig*, Oslo 1986; T. Helseth, *Filmrevy som propaganda: Den norske filmrevyen 1941–1945*, Oslo 2000; G. Iversen, *Norsk filmhistorie: Spillefilmen 1911–2011*, Oslo 2011. Se også min drøfting i kap. 8.III.1.

¹⁶⁶ Noen eksempler: «riksfilmfører Sinding» (s. 225), «filmkonge» om Wilhelm Müller-Scheld (s. 223), «permanent bombardement av aktuell propaganda» om tysk filmrevy (s. 224), «belønning» i betydning straff (s. 226), «'minister'» i anførselstegn om Rolf Fuglesang (s. 226), «i velkjent stil», «filmens nye grunnlov» om forordningen av 30.4.1941 (s. 230), «det freidigste varpet» (s. 232) og så videre.

¹⁶⁷ Evensmo 1992: 237 ff.

¹⁶⁸ Evensmo døde i 1978, men *Det store tivoli* utkom i en revidert utgave i 1992.

¹⁶⁹ Ø. Hanche, *Krig i kulissene: Filmpolitikk i Norge under andre verdenskrig*, i G. Iversen (red.), *Krigsbilder*, KUBE 3/2001; B. Sørenssen, *From will to reality: Norwegian film during the Nazi occupation, 1940–45*, i R. Vande Winkel og D. Welch (red.), *Cinema and the swastika: The international expansion of Third Reich cinema*, Basingstoke & New York 2011.

artikkel om film- og kinopolitikken i skjæringspunktet mellom Kultur- og folkeopplysningsdepartementet og Innenriksdepartementet fra 2001.¹⁷⁰ I tillegg har han publisert en oversiktsartikkel om okkupasjonstidas filmpolitikk i Norge i en engelskspråklig antologi, og han har vært medforfatter av to komparative artikler om henholdsvis filmindustri og film distribusjon i Skandinavia i perioden 1940–1945 i et internasjonalt tidsskrift, som jeg vil komme tilbake til nedenfor.¹⁷¹

Kinoens mørke, fjernsynets lys var særlig orientert rundt resepsjonshistorien til film vist i Norge gjennom hundre år. Sørenssen vurderer krigsårenes filmpolitikk ut fra det perspektiv at propaganda var den viktigste drivkraften. Filmdirektør Leif Sinding var helt på linje med propagandaminister Joseph Goebbels når det gjaldt synet på film som propaganda, hevder Sørenssen: Filmindustrien skulle være garantist for «normaliteten», derfor burde åpenlyst propagandistiske filmer unngås.¹⁷² Sørenssen betoner kontinuiteten mellom film- og kinopolitikken under og etter krigen. Under NS-styret fikk Norge for første gang en nasjonal filmpolitikk.¹⁷³ Sinding var «rett mann til gal tid», konkluderer Sørenssen; hans politikk kunne ha stimulert den norske filmproduksjonen «hvis bare ikke virkeligheten hadde vært slik den var».¹⁷⁴ Sørenssen betoner også et viktig aspekt ved kinoens samfunnsmessige betydning ved å understreke at kinosalen «bød på en av de få mulighetene der nordmenn fortsatt lovlig kunne samles og føle tilhørighet og gi uttrykk for frustrasjon og sinne overfor okkupasjonsmakten og dens håndlangere uten fare for øyeblikkelig å havne på Grini eller Falstad».¹⁷⁵

I artikkelen fra 2001 bygger Sørenssen på landssviksakene mot de to første statlige filmdirektørene Leif Sinding og Birger Rygh Hallan samt enkeltdeler av arkivet etter Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Sørenssen retter søkelyset mot spenningen som fantes mellom de to departementene som hadde sterkest interesser i kinopolitikken. Hans konklusjon er at Innenriksdepartementet vant dragkampen

¹⁷⁰ B. Sørenssen, *Filmen under krigen*, i Dahl mfl. 1996; B. Sørenssen, *Direktorat og direktiv: Kampen om filmen i den norske NS-administrasjonen*, i G. Iversen (red.) 2001.

¹⁷¹ Sørenssen 2011; B. Sørenssen, H. Salmi, E. Vestergaard og J. Olsson, *World War II and Scandinavian cinema: An overview*, *Journal of Scandinavian Cinema* 2, 2012 (3); R. Vande Winkel, M. Jönsson, L.-M. Sørensen og B. Sørenssen, *German film distribution in Scandinavia during World War II*, *Journal of Scandinavian Cinema* 2, 2012 (3).

¹⁷² Sørenssen 1996: 183.

¹⁷³ Sørenssen 1996: 172; 185.

¹⁷⁴ Sørenssen 1996: 185.

¹⁷⁵ Sørenssen 1996: 185.

med Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, og at dette var grunnen til at Filmdirektoratet ikke lyktes med å avvikle det kommunale kinosystemet.

Avslutningsvis blir Sørensen eksplisitt på sitt eget verdigrunnlag:

«[F]orræderiproblematikken» må for historikeren være «en overordnet historisk synsvinkel», skriver han.¹⁷⁶ Etter mitt syn forholder det seg motsatt; jeg tenker at det er mer fruktbart å åpne for å studere okkupasjonsårenes film- og kinopolitikk uavhengig av den moralske indignasjonen som, av forståelige grunner, på ulike måter har preget tidligere historieskriving om andre verdenskrig.

Tore Helseth har levert den fremste forskningen i Norge på den norske filmrevyen, som ble produsert fra 1941. I doktoravhandlingen fra 2000 studerte han den norske filmrevyen som propaganda.¹⁷⁷ I en artikkel i *Historisk tidsskrift* fra 2007 sammenligner Helseth den tyske filmimperialismens mål og virkninger i Norge med forholdene i andre okkuperte land.¹⁷⁸ Helseth har også vært medforfatter av en engelskspråklig komparativ artikkel om distribusjonen av tysk filmrevy i Skandinavia.¹⁷⁹

I sin doktoravhandling konkluderer Helseth med at filmrevyene nok appellerte til en del nordmenn, tross alt. Men selv om filmrevyene kunne fungere som *filmrevy* for mange, fungerte de antakelig som *propaganda* kun overfor dem som fra før var positivt innstilt til NS og nyordningen, dermed var «propaganda-egeneffekten» liten.¹⁸⁰

I artikkelen fra 2007 analyserer Helseth nyordningen av norsk filmbransje i et komparativt perspektiv. Kildematerialet er primært annen forskningslitteratur samt enkelte norske landssviksaker og *Norsk Kinoblad*. Selv om artikkelen hovedsakelig kretser rundt film- og kinopolitikken, kommer den inn på spørsmål og sider ved kinoens betydning som tangerer mitt eget prosjekt. I likhet med Evensmo beskriver Helseth kinobesøket de tre siste krigsårene som en boom sammenlignet med førkrigstida.¹⁸¹ Parolene om kinostreik var stort sett mislykket, hevder han, og hadde

¹⁷⁶ Sørensen 2001: 43.

¹⁷⁷ Helseth 2000.

¹⁷⁸ T. Helseth, Norsk film i krig: En komparativ tilnærming til filmen under tysk okkupasjon, i *Historisk tidsskrift* 86, 2007: 599–617.

¹⁷⁹ L.-M. Sørensen, M. Jönsson og T. Helseth, Nazi newsreels in the North: The European masterplan and its Nordic inflictions, *Journal of Scandinavian Cinema* 2, 2012 (3).

¹⁸⁰ Helseth 2000: 278.

¹⁸¹ Helseth 2007: 606–607; jf. Helseth 2000: 263.

ingen effekt.¹⁸² Både kommunene og de kinoansatte hadde muligheter for større eller mindre grad av samarbeid med NS-myndighetene. Hovedformålet med artikkelen er å undersøke hvorvidt omorganiseringen av filmbransjen fulgte et særnorsk mønster, eller om den passet inn i en overordnet tysk imperialistisk strategi. Helseths konklusjon er at «tysk film- og kinopolitikk bare i liten grad fikk direkte innvirkning på norske forhold»; premissene ble lagt av NS.¹⁸³ Den tyske filmimperialismen rammet Øst-Europa og Nederland hardest. Dette funnet knyttes til fravær av sterke, nasjonale «okkupasjonsinstitusjoner» og relativt svakt utviklet filmkultur. I Norge fungerte Statens filmdirektorat som buffer mot tysk inngripen. Frankrike og Danmark skiller seg mest ut. Her ble resultatet framgang for den nasjonale filmkulturen, riktignok med den forskjell at den franske filmindustrien, i motsetning til den danske, fikk betydelig tysk eierskap. Helseth knytter denne utviklingen til at begge land hadde valgt samarbeid med okkupanten framfor motstand.¹⁸⁴

I tillegg til de ovennevnte arbeidene innenfor filmhistorie og filmvitenskap fins det en del forskning innen historisk orientert medievitenskap og kulturhistorie som har relevans for mitt prosjekt. Den sentrale historiker her er Hans Fredrik Dahl. Dahls NRK-historie inneholder drøftinger og perspektiver som i høy grad angår det kulturhistoriske bakteppet for min studie og også kinopolitikken mer spesielt.¹⁸⁵ Videre inneholder Dahls bøker om kulturpolitikken og mediens historie i Norge perspektiver som er fruktbare å ta inn i min analyse.¹⁸⁶ Nevnes bør også boka om de såkalte æresrettene om kunstneres interne rettsoppgjør etter 1945, som han skrev sammen med kunstsosiolog Dag Solhjell i 2013.¹⁸⁷

I ett av kapitlene i kulturpolitikken historie fra 2006 tar Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth sikte på å belyse kulturpolitikken under okkupasjonen, i en tid da den

¹⁸² Ibid.: 607.

¹⁸³ Ibid.: 616.

¹⁸⁴ Ibid.: 617.

¹⁸⁵ H.F. Dahl, *Dette er London: NRK i krig 1940–1945*, Oslo 1978.

¹⁸⁶ H.F. Dahl og T. Helseth, *To knurrende løver: Kulturpolitikken historie 1814–2014*, Oslo 2006; H. Bastiansen og H.F. Dahl, *Norsk mediehistorie*, Oslo 2003.

¹⁸⁷ D. Solhjell og H.F. Dahl, «Men viktigst er æren»: *Oppgjøret blant kunstnerne etter 1945*, Oslo 2013. Boka behandler musikklivet, billedkunsten, litteraturen og teaterfeltet under okkupasjonen, og undersøker hvordan disse fire yrkesgruppene gjennomførte sine æresretter etter 1945, supplert av kapitler om enkeltskjebner. Filmfeltet blir – interessant nok – ikke undersøkt. De to kapitlene om henholdsvis teaterfeltet under krigen (kap. 16) og skuespillernes æresretter (kap. 17) kaster heller ikke særlig lys over situasjonen på området film og kino. Dette viser filmfeltets annerledeshet på kulturområdet. I sin bok om utleiebyråenes historie beskriver Ole H.P. Disen dette som en spenning mellom «finkultur som musikk og teater» på den ene siden og lavkultur, herunder film, på den andre. Se O.H.P. Disen, *Den store illusjonen: Filmbyråenes historie*, Oslo 1997: 135.

med forfatternes ord fikk en helt spesielt «framskutt rolle».¹⁸⁸ Problemstillingen er hvordan to sentrale poster i partiprogrammet fra 1933, målet om kulturlivets «selvstyre under statens tilsyn» og kravet om at kulturinstitusjonene skulle «fremme nasjonens interesser», ble forsøkt realisert. Forfatternes konklusjon er at krigens kulturpolitikk hadde en «nazistisk ideologisk komponent», idet den var både regressiv og repressiv.¹⁸⁹ Men den hadde også innslag av noe annet, personlige motsetninger, som førte kulturpolitikken i uventede retninger; mange kunstnere og kulturarbeidere som søkte til NS under okkupasjonen, hørte til den tapende side i 1930-årenes kulturkamper.

2. Internasjonal forskning om film i perioden 1933–1945

Det fins en lang tradisjon for interesse for perioden 1933–1945 innenfor filmstudier. Den mest interessante forskningen har foregått de seneste 15–20 år. I stedet for å gi en historiografisk tilnærming vil jeg presentere det jeg anser for å være den mest relevante forskningen. Jeg vil starte med å presentere en sentral antologi fra 2007 og vise hvordan denne har åpnet for komparative tilnærminger og internasjonalt forskningssamarbeid. Deretter vil jeg vende meg til to teoretisk orienterte filmvitenskapelige studier av film og Det tredje riket som har hatt særlig innflytelse siden midten av 1990-årene. Til slutt skal jeg presentere de viktigste arbeidene innenfor historisk forskning om tysk film- og kinohistorie i perioden 1933–1945.

Cinema and the Swastika representerte noe helt nytt da den utkom første gang i 2007.¹⁹⁰ Redaktørene var den britiske nestoren innen filmstudier om andre verdenskrig, David Welch, og en ung belgisk film- og medieviter, Roel Vande Winkel. Ved å samle en rekke nasjonale case-studier skrevet av forskere i ulike land ville de undersøke hvorvidt Tyskland lyktes i sitt forsøk på å påvirke, infiltrere og overta filmmarkedene i okkuperte, forbundne og nøytrale land. I introduksjonen identifiserer Vande Winkel og Welch to skoler innen filmstudier om Det tredje riket. Den eldre skolen var i første rekke opptatt av å analysere tyske filmer fra perioden 1933–1945 som var åpenbart propagandistiske, hevder de. Tysk film fra perioden ble ansett som interessant fordi film var et viktig propagandamiddel for nazistene. De

¹⁸⁸ Dahl og Helseth 2006: 181.

¹⁸⁹ Dahl og Helseth 2006: 190 f.

¹⁹⁰ Vande Winkel og Welch (red.) 2011.

første klassikerne kom på slutten av 1960-tallet.¹⁹¹ Richard Taylor ses som eksponent for denne.¹⁹² For David Welch var det tid for selvransakelse; han plasserte seg selv og hovedverket *Propaganda and the German Cinema 1933–1945* innenfor denne eldre skolen, som han nå mente burde være et tilbakelagt stadium.¹⁹³ Den yngre skolen gjorde seg gjeldende fra 1990-årene, argumenterer Welch og Vande Winkel videre, med Eric Rentschler og Linda Schulte-Sasse som to sentrale navn.¹⁹⁴ Flere filmer – også de «uskyldige» – ble inkludert i forskningen. Filmene ses som komplekse kulturelle tekster; i tillegg til mer eller mindre formulerte «budskap» inneholder de uintenderte diskursive elementer, og blir dermed en kilde til å si noe om samfunnsforholdene generelt, ikke bare den nazistiske ideologien.

Det som hadde manglet til nå, ifølge Vande Winkel og Welch, var å studere historien og vurdere resultatene sett fra alle mulige steder *utenfor* Det tredje riket. Artiklene i boka er orientert mot politiske og økonomiske forhold, og er derfor mer opptatt av produksjon og distribusjon enn visning og resepsjon.¹⁹⁵ Det pekes likevel på at det har stor verdi å få kunnskap om hvordan publikum konkret reagerte på det nye kinotilbudet. På dette området vil min avhandling kunne bidra med ny kunnskap.

Cinema and the Swastika åpnet for komparative tilnærminger og internasjonalt forskningssamarbeid i årene som fulgte. Ett resultat av dette var temanummeret om film i Skandinavia under andre verdenskrig i *Journal of Scandinavian Cinema* i 2012.¹⁹⁶ Utgivelsen inneholder 15 artikler om forhold i – og relasjoner mellom – Norge, Sverige, Danmark, Finland, Island og Tyskland. Flere av dem er komparative og skrevet av to eller flere forfattere. Temaer som berøres, er distribusjon av tysk film, filmrevy, sensur, propaganda, holocaust, flyktningehjelp, det okkuperte Norge som motiv i amerikanske filmer, andre verdenskrig som tema i norske spillefilmer og erindringspolitikk. To av artiklene oppsummerer den

¹⁹¹ Erwin Leiser, Gerd Albrecht og David Stewart Hull trekkes fram. Deres sentrale arbeider: E. Leiser, *'Deutschland, erwache!': Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Reinbek 1968; G. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik: Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*, Stuttgart 1969; D.S. Hull, *Film in the Third Reich: A study of the German cinema 1933–1945*, Berkeley 1969.

¹⁹² R. Taylor, *Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, London & New York 1998.

¹⁹³ Welch 2001. Boka kom første gang ut i 1983.

¹⁹⁴ Rentschler 1996; Schulte-Sasse 1996.

¹⁹⁵ Boka inneholder artikler om film- og kinosituasjonen i en rekke land, både okkupanter, okkuperte, allierte og nøytrale – Tyskland, Frankrike, Nederland, Spania, Østerrike, Belgia, Kroatia, Tsjekkoslovakia, Ungarn, Japan, Luxemburg, Sovjetunionen, Spania, Sverige, Norge, Sveits, Storbritannia, USA og Brasil – foruten en artikkel om Det internasjonale filmkammeret, som særlig tyskerne brukte til å fremme sine filminteresser i Europa.

¹⁹⁶ *Journal of Scandinavian Cinema* 2, 2012 (3).

internasjonale forskningen på distribusjonen av henholdsvis filmrevyer og tyske spillefilmer i Skandinavia.¹⁹⁷ Begge artiklene har norsk medforfatter, henholdsvis Tore Helseth og Bjørn Sørensen.

Omkring 2000 oppsto en retning innen filmstudier som snart ble gitt den programmatisk betegnelsen «New Cinema History». Utgangspunktet var dannelsen av det internasjonale forskningsnettverket HoMER (*History of Moviegoing, Exhibition and Reception*) i 2003. Dette nettverket av filmhistorikere ønsket et annet utgangspunkt for forskningen enn filmene i seg selv, og rettet isteden oppmerksomheten mot de historiske kontekstene for produksjon, distribusjon og filmvisning. Nye forskningstemaer kom i forgrunnen: publikumspraksiser, historiske resepsjonsstudier, kinominner og kinokulturer, for å nevne noen av de viktigste. Innenfor denne retningen har ikke perioden 1933–1945 blitt levnet noen som helst interesse – så langt.¹⁹⁸ Mitt prosjekt kan ses som inspirert av denne retningen, og som et første bidrag til en kinohistorisk dreining innen studier av film og kino under andre verdenskrig.¹⁹⁹

Fortsatt er det innsikter og perspektiver å hente innenfor teoretisk orienterte filmvitenskapelige studier av film i Det tredje riket fra 1990-årene, den såkalte «yngre skolen» i Vande Winkel og Welchs terminologi. Jeg vil trekke fram to bøker, begge fra 1996: Eric Rentschlers *The ministry of illusion: Nazi cinema and its afterlife* og Linda Schulte-Sasses *Entertaining the Third Reich: Illusions of wholeness in Nazi cinema*.²⁰⁰

«Films in the Third Reich emanated from a Ministry of Illusion, not a Ministry of Fear», er Rentschlers sentrale påstand. Han viser til at 941 av de 1094 filmene var «generiske», ikke propagandistiske.²⁰¹ Rentschler posisjonerer seg i forhold til to tradisjonelle tilnærminger til studiet av film under Det tredje riket. Mens Vande Winkel og Welch forholdt seg til tidligere forskning ut fra en vurdering av forskningens syn på historiske filmer som kilde enten til eksplisitte eller implisitte

¹⁹⁷ Sørensen mfl. 2012: 285–298; Vande Winkel mfl. 2012: 263–280.

¹⁹⁸ Se for eksempel D. Biltereyst (red.), *Cinema audiences and modernity*, Hoboken 2011.

¹⁹⁹ Det kinohistoriske seminaret «Cinema, War and Democratic Agency: Exhibition, Moviegoing and Democratic Agency, 1939–1945» som jeg selv tok initiativ til, og som ble gjennomført i Kristiansand 24.–25.11.2016, var et forsøk på å overvinne denne barrieren. Se <http://stiftelsen-arkivet.no/cinema-war-and-democratic-agency-exhibition-moviegoing-and-everyday-resistance-1939-1945> (lest 17.3.2017). Forhåpentlig vil disse to retningene møtes til felles gjensidig utbytte gjennom *TMG – Journal for Media History* sitt planlagte spesialnummer «New Cinema History in the Low Countries» for 2018. Se <http://www.thgonline.nl> (lest 17.3.2017).

²⁰⁰ Rentschler 1996; Schulte-Sasse 1996.

²⁰¹ Rentschler 1996: 7.

ideologisk-politiske budskap, vurderer Rentschler tidligere forskning langs en annen skala, der det sentrale er hvordan forskerne har forholdt seg til den historiske konteksten. Rentschler identifiserer en posisjon som han kaller «Teutonic Horror Show». Denne kjennetegnes ved holdningen om at det under Hitler ikke fantes upolitisk film, og at underholdningsfilmer hadde til hensikt å distrahere publikum fra virkeligheten og bedøve dem. Goebbels' propagandaministerium framstår som demagogisk, strømlinjeformet og totalitært. Den andre tradisjonen ser derimot stor grad av kontinuitet i filmpolitikken før og etter 1933. Rentschler viser her til sosialhistoriker Richard Grunberger, som hevder at det nesten ikke fins et område der overgangen var mindre brå enn på filmens område, og at upolitiske filmer florerte.²⁰² Rentschler knytter også Klaus Kreimeier til denne tradisjonen. Kreimeier så, ifølge Rentschler, i Goebbels ikke en demonisk demagog, men en «tilforlatelig forsørger av små gleder». Systemet beskrives som irrasjonelt og inkonsistent. Rentschler kritiserer imidlertid også denne tradisjonen. Filmbransjen var ikke så full av dissidenter og regimekritikere som Kreimeier og andre har gitt inntrykk av, hevder han.²⁰³

Schulte-Sasses prosjekt i 1996 var å studere nazismens fusjon av politikk og «normal» underholdning i Det tredje rikets spillefilmer.²⁰⁴ Metoden er nærlesing av filmer basert på tre tilnærminger: nazismens sammenføring av politikk og estetikk, den historiske diskursen og den klassiske cinematisk stilen. Til sammen skapte disse tre inngangene en illusjon av «helhet», er hennes hovedkonklusjon.²⁰⁵ En kan merke seg at «New Cinema History», som ble omtalt ovenfor, posisjonerte seg i tydelig opposisjon til Schulte-Sasses programformulering i nevnte bok, som lyder slik: «[R]ather than taking ideology as a starting point and looking at how movies show ideology, we can perhaps take movies as a starting point and examine how they harbor, transform, exceed, and undermine political ideology».²⁰⁶

Enda mer betydningsfulle og mer relevante for mitt prosjekt er to historiske studier fra tidlig på 2000-tallet. Begge er relativt ukjente og lite sitert i annen forskning. Jeg sikter til de to tyske historikerne Gerhard Stahr og Bernd Kleinhaus og deres bøker fra henholdsvis 2001 og 2003. Stahrs bok *Volksgemeinschaft vor der*

²⁰² Rentschler 1996: 9.

²⁰³ Ibid.: 12.

²⁰⁴ Schulte-Sasse 1996: 2.

²⁰⁵ Ibid.: 13.

²⁰⁶ Ibid.: xiii.

Leinwand? er en bredt anlagt studie som bygger på omfattende arkivmateriale fra Berlin, Bremen, Moskva og Köln, i tillegg til trykte kilder (dokumentsamlinger, dagbøker, brevsamlinger, erindringer og *Zeitgenössisches Schrifttum*) og forskningslitteratur.²⁰⁷ Stahr finner det ganske bemerkelsesverdig at publikums rolle så lenge har blitt oversett i forskning om nasjonalsosialistisk film. Et sentralt forskningsspørsmål for Stahr er hvorvidt nazistisk film bidro til å modernisere det tyske samfunnet, og om den faktiske utviklingen under Det tredje riket samsvarte med regimets intensjoner.²⁰⁸ Framfor alt er Stahr kritisk til det medievitenskapelige forskningsparadigmet som bygger på intensjonalistisk totalitarismeteorologi og en altfor enkel «*Omnipotenz-kommunikasjonsmodell*» der den øverste politiske ledelse er *Sender* og resten av befolkningen en stor, kollektiv *Empfänger*. Det mangler ikke på studier av Goebbels og propagandamaskineriet, hevder Stahr, men nyere forskning har brakt lite nytt. Faktisk ser Stahr den sterke forskningsinteressen for Goebbels og NS-propagandistene som en mulig ubehagelig effekt av nazistiske «iscenesettelser for ettertida».²⁰⁹

Kino var mer enn et disiplineringsmiddel og en formidlingskanal for førerviljen; kino utgjorde «et nett av komplekse kommunikasjonsprosesser mellom ulike regimeinstanser og befolkningen» og hadde ingen klar retning. Dette er en av Stahrs hovedkonklusjoner.²¹⁰ Det vesentligste hinder for en effektiv filmpropaganda, argumenterer han, besto i det faktum at store deler av befolkningen sjelden eller aldri gikk på kino. Dette gjaldt i første rekke befolkningen på landsbygda og arbeiderne i byene. Oppsvinget i kinobesøket før 1939 førte ikke til et mer homogent samfunn, men til sterkere differensiering; kino ble i særlig grad et ungdomsfenomen. Dog lyktes det propagandaen å gjøre staten til det ubestridte referansepunktet i kommunikasjonsprosessen. Perioden 1939–1942 var kjennetegnet av at den tradisjonelle kinoavholdenheten i brede lag av folket ble eliminert. Dermed ble kinoen et sted der den nazistiske staten framstilte seg selv; propagandaen lyktes i å skape et behov hos publikum for «kollektiv lengsel etter nasjonal storhet».

Regimets intenderte modernisering av kommunikasjonsstrukturen hadde en innebygd ambivalens: Kino svekket den tradisjonelle motstanden mot modernisering

²⁰⁷ Stahr 2001.

²⁰⁸ *Ibid.*: 3.

²⁰⁹ *Ibid.*: 6.

²¹⁰ Stahr 2001: 293.

og skapte slik et felt der «relative livsstiler» kunne utfolde seg.²¹¹ Propagandaen var bare troverdig så lenge krigen forløp suksessrikt for Det tredje riket, påpeker Stahr. Men selv om publikum fortsatte å gå på kino til det siste, «brøt den indre koherens i ‘folkefelleskapet foran kinolerretet’ sammen».

Kleinhans' bok *Ein Volk, ein Reich, ein Kino* er, i motsetning til Stahrs, hovedsakelig basert på forskningslitteratur og trykte publikasjoner.²¹² Kleinhans' tese er at film var det ideelle instrument for sentralstyrt ideologisk *Gleichschaltung*. Av denne grunn ble film sett på som helt avgjørende for å knytte provinsen til maktens sentrum med hensyn til spredning av nazistisk verdensanskuelse. Det fantes knapt noen motstand mot *Gleichschaltung* av film og kino i Tyskland. Kinoeierne hadde alt å vinne på oppvurderingen av kino, og stilte villig sine kinoer tilgjengelig for regimet, hevder Kleinhans.²¹³ Knappt noe regime har hatt en tilnærmedesvis like total mediekontroll. Til tross for dette konkluderer han med at de nazistiske kinoene i provinsen ikke oppnådde en politisk stabiliserende virkning, like lite som kinomediet knyttet provinsen nærmere maktens sentrum i Berlin. En grunn til dette var ifølge Kleinhans at de nazistiske propagandistene opererte med en altfor enkel modell for filmpersepsjon, der tilskueren bare var passiv mottaker av filmens budskap, uten evne eller vilje til selvstendig, kritisk tenkning.

Fra 1943 hadde ikke lenger befolkningen i de store byene, som ble utsatt for massiv bombing, noen som helst tillit til innholdet i de tyske filmrevyene de så på kino, hevder Kleinhans. Enkelte steder gikk besøkstallene ned, noe som kan tyde på avvisning; men også der det ikke kan spores en åpen motstand, ble virkningen i praksis den samme; filmene mistet sin troverdighet. Kleinhans hevder at de filmene som var mest virkningsfulle som propaganda, var filmer der det propagandistiske elementet var nedtonet, og der handlingen og karakterene knyttet an til en livsverden tyskere flest kjente seg igjen i.²¹⁴

Kleinhans slutter seg til et «huxleysk» syn på propaganda: Den er effektiv bare når den kanalisere allerede eksisterende følelser og stemninger, ikke når den

²¹¹ Stahr 2001: 294.

²¹² B. Kleinhans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino: Lichtspiel in der braunen Provinz*, Köln 2003. Kleinhans har oppført Stahrs bok fra 2001 i litteraturlisten, og nevner boka i én fotnote (som kilde til stupet i besøkstall i München sommeren 1943); for øvrig diskuterer Kleinhans – forunderlig nok – like lite med Stahr som med andre som har skrevet om samme tema.

²¹³ Kleinhans 2003: 194.

²¹⁴ Kleinhans 2003: 198.

forsøker å skape noe helt nytt.²¹⁵ Selv om de nazistiske kinoene aldri ble så effektive som propagandistene trodde, ga propagandaen resultater på enkelte områder, konkluderer Kleinhans, og peker særlig på antisemittisme, førerdyrking og den antidemokratiske grunnholdningen. Når Kleinhans ser det som et paradoks at ettervirkningen av propagandaen har vært minst like betydningsfull som den samtidige virkningen, er han helt på linje med Stahr. Kleinhans forklarer dette med at nazistene lyktes i å skaffe seg et «bildemonopol».²¹⁶

VII. Struktur

Avhandlingen er disponert med ett bakgrunnskapittel (kap. 1) og sju hovedkapitler (kap. 2–8), foruten introduksjon og konklusjon. Kapittel 1 skal presentere en historisk sammenheng for avhandlingens tema.

Teorien om åpne og skjulte samtaler er en del av forskningsdesignet på strukturnivå, på den måten at kapitlene er disponert ut fra en analyse av hvordan de ulike samtalene ble konstituert. Først rettes søkelyset mot kinobransjen selv (kap. 2). Deretter tar jeg for meg den felles åpne samtalen (kap. 3) og dernest makthavernes skjulte samtaler (kap. 4–5). I siste del av avhandlingen studeres de undertrykte skjulte samtaler (kap. 6–8). Dermed ser strukturen i hovedkapitlene slik ut:

Tabell 2. Avhandlingens struktur

Tekst	Del av helheten	Forskningsspørsmål	Materiale
Kap. 2	Kinobransjen under press	F1, F2, F3, F4, F5	KKL Statens filmdirektorat
Kap. 3	Den åpne samtalen	F1, F4, F5	Statens filmdirektorat <i>Norsk Kinoblad</i>
Kap. 4	Norske makthaveres skjulte samtale	F1, F4, F5	Statens filmdirektorat Stapo
Kap. 5	Tyske makthaveres skjulte samtale	F1, F4, F5	Rikskommissariatet Meldungen aus Norwegen RMVP
Kap. 6	De undertrykte skjulte samtale I (oppfordringer til kinostreik)	F2, F4, F5	Illegale aviser
Kap. 7	De undertrykte skjulte samtale II (demonstrasjoner)	F2, F3, F4, F5	Meldungen aus Norwegen KKL Kinohistorikker Illegale aviser
Kap. 8	De undertrykte skjulte samtale III	F2, F3, F4, F5	Meldungen aus Norwegen KKL Kinohistorikker

²¹⁵ A. Huxley, Notes on propaganda, i *Harper's Magazine*, 1936.

²¹⁶ Kleinhans 2003: 199.

	(aksjoner og kinoavholdenhet)		Illegale aviser
--	-------------------------------	--	-----------------

Hvert hovedkapittel er forsynt med innledning og konklusjon. Disse delkonklusjonene vil til slutt bli trukket sammen i avhandlingens konklusjon. For å lette lesevennligheten og øke klarheten er lange underkapitler forsynt med egne oppsummeringer underveis. Kapitlene har noe ulik oppbygning. I noen kapitler er metoden «put your argument forward».²¹⁷ Andre kapitler er mer fortunget ved at de innledningsvis gir en bred presentasjon og drøfting av kildesituasjonen og/eller forskningsstatus før selve analysen av materialet tar til.²¹⁸ Det er lagt vekt på å klargjøre og begrunne slike metodiske valg fortløpende i avhandlingen.

²¹⁷ Gjelder særlig kap. 3–4.

²¹⁸ Gjelder særlig kap. 5–6.

1 Historisk bakgrunn

Hensikten med dette kapitlet er å gi en oversikt over visse grunnleggende trekk ved film- og kinoforholdene i Norge i den perioden jeg studerer. Framstillingen vil referere dels til andres bøker og forskning innen temaet kino under andre verdenskrig, dels til min egen forskning.²¹⁹ Det vil bli tydeliggjort hvordan min forskning forholder seg til det eksisterende materialet, enten ved å komplettere eller å kontrastere etablert kunnskap. På denne måten håper jeg å synliggjøre betydningen av den nye kunnskapen som utvikles gjennom denne avhandlingen.

I. Kinoens utvikling i Norge før 1940

Brødrene Auguste og Louis Lumière arrangerte verdens første kinoforestilling i Paris den 28. desember 1895. Bare fire måneder senere kom de levende bilder til Norge, med de tyske brødrene Max og Emil Skladanowsky, som i april og mai 1896 viste et filmprogram bestående av ni kortfilmer for et sensasjonshungrig kinopublikum i Kristiania.²²⁰

Den første permanente kinoen i Norge ble etablert av Hugo Hermansen i 1904. Tre år senere hadde selskapet hans 235 ansatte og drev 26 kinoer i forskjellige byer.²²¹ Filmen oppnådde rask utbredelse og popularitet som massemedium. I begynnelsen var kinodriften utelukkende basert på privat initiativ, og det fantes ingen kinolovgivning. Hvem som helst kunne starte kinodrift, og det viste seg å være store penger å tjene for den som satset. Alt som trengtes, i tillegg til selve filmen, var et hvilket som helst lokale, et framviserapparat og et lerret. Resultatet var at kinoene «grodde op som paddehatter», som det heter i en kinohistorikk fra 1934.²²² I 1911 ble de fire første norske spillefilmene produsert. Av disse er bare én bevart i sin helhet.²²³

II. Det kommunale kinosystemet

Tanken om kommunal kinodrift ble først lansert i Stavanger i 1909. To år senere ble Norges første kommunale kino opprettet på Notodden.²²⁴ Det særegne norske

²¹⁹ For øvrig vil det jo framgå av kildehenvisningene i notene hvorvidt kilden til opplysninger er min egen forskning eller ikke. Ved henvisning til arkivmateriale er funnene mine egne.

²²⁰ Braaten mfl. (red.) 1995: 13.

²²¹ Iversen 2011: 18.

²²² Nasjonalbiblioteket i Oslo (NBO), Kommunale kinematografers landsforbund (KKL), De kommunale kinematografer i Norge.

²²³ Iversen 2011: 21; jf. 331.

²²⁴ NBO, KKL, De kommunale kinematografer i Norge.

kommunale kinosystemet ble skapt i og med den nye kinoloven av 25. juli 1913, som ga kommunene monopol på kinodrift. Det betydde ikke at de private kinoene forsvant, men at det var opp til kommunen å bestemme hvem som skulle få lov til å vise film offentlig.

Det offisielle antallet kinoer i Norge i 1940 var 292. Av disse var godt under halvparten – bare 116 – kommunalt drevet.²²⁵ Selv om kommuner med privat kinodrift fortsatt var i flertall i 1940, sto de kommunale kinoene for om lag 90 prosent av det totale kinobesøket i Norge.²²⁶ Kommunale kinematografers landsforbund (KKL), stiftet i 1917, organiserte de kommunale kinoene gjennom obligatorisk medlemskap. De private kinoene hadde også sin forening, Norske kinematografers landsforening, men den fikk aldri noen stor betydning.²²⁷

I 1945 var det elleve bykommuner som fremdeles ikke hadde kommunalisert kinodriften. Fire byer hadde foreningskino, sju hadde privat kino. Blant disse var Vadsø, Bodø, Kristiansund, Farsund, Grimstad, Arendal, Risør, Kragerø og Lillehammer.²²⁸ I herredskommunene var det mange steder kun en privat kino. KKL-arkivet inneholder innsendte rapporter fra 42 kommunale og 62 private kinoer om driften i okkupasjonsårene. Når KKL etter krigen samlet inn opplysninger også fra de private kinoene, var det fordi organisasjonen for de private kinoene, Norske kinematografers landsforening, spilte en helt ubetydelig rolle, og ikke samlet slikt materiale selv.²²⁹

Innføringen av det kommunale kinomonopolet i 1913 innebar at det offentlige kom til å ta eierskap for film- og kinopolitikken på nye måter. En følge var reisingen av en lang rekke nye, egne kinohus. De første kinoene hadde hatt tilhold i alskens bygninger, noe som i seg selv gjorde at filmmediet fra starten ble møtt med atskillig

²²⁵ Statistisk sentralbyrå (SSB), Historisk statistikk 1994. Her fins ulike anslag i kildene. Byråsjef Birger Rygh Hallan i Filmdirektoratet viste i 1942 til at det i 1939 hadde vært 270 kinoer i Norge, hvorav 107 var kommunale, 95 foreningskinoer og 68 private. 17,5 av 21,2 millioner kroner av spilleinntektene skulle da ha blitt spilt inn ved de kommunale kinoene, og norsk film sto til sammen for 1,7 millioner kroner av bruttoinntekten. RA, SF, Fdc L0002, Diverse, PM fra Rygh Hallan til Ombudsmannen for næringslivet 2.10.1942. I innstillingen til ny filmlov i 1944 legges det til grunn at det fantes 320 kinoer i landet, hvorav 116 var kommunale. RA, SF, Fdc L0001, H.r. advokat Apenes feb.–apr. 44, Innstilling til lov om film. Ifølge en tysk kilde utgjorde de kommunale kinoenes andel av det samlede kinobesøket i 1940 81 prosent. RA, RK, Abteilung Presse.

²²⁶ NBO, KKL, Litt av hvert fra krigsårene, Forslag til ordning av filmbransjen, udatert dokument (1945).

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Jeg har ikke greid å finne ut hvilke de to siste byene er.

²²⁹ NBO, KKL, Litt av hvert fra krigsårene, Forslag til ordning av filmbransjen, udatert dokument (1945).

skepsis. I Norge, som i de fleste andre land, ble kinofilmen heftig debattert innenfor en moralsk diskurs. Den nye folkeforlystelsens mulige skadevirkninger for sjelen og samfunnet – så vel som for synsevnen – var et spørsmål som engasjerte lærere, leger, redaktører, kirkefolk og politikere.²³⁰ Mange steder drev sedelighetsforeninger kampanjer. En helt tidstypisk debatt fant sted i Skien i forbindelse med byggingen av et eget kinohus, som åpnet i 1921. I den lokale avisa mente en innsender at kinoens nye navn burde være «Satans synagoge». De frireligiøse samfunnene i byen innkalte til masse møte for å «reise opinion for å få fjernet den fordervelige kinovirksomheten fra byen».²³¹ Noen steder hang denne moralske begrunnede motstanden mot film og kino igjen enda i 1940-årene, andre steder var den brutt helt ned. Men om den moralske begrunnede motstanden stort sett hadde utspilt sin rolle i 1940, fantes det stadig en viss kunstnerisk skepsis mot kinoen i Norge, noe som hang sammen med at den norske kinofilmen ble sett på som lavkultur. Hos Evensmo er det et hovedpoeng at all kinofilm i Norge, nettopp på grunn av den norske filmens lave status, alltid har blitt sett på som *bare* underholdning; derav metaforen i tittelen på hans bok: *Det store tivoli*.²³²

Kinonavnene forteller mye om endringene i synet på filmmediet og på kinoene som fant sted i perioden fram til 1940.²³³ La meg peke på sju grupper av kinonavn. Mange av de første kinoene fikk kosmopolitiske navn. Navn som *Verdensteatret* og *Verdensspeilet* fortalte at filmen knyttet mennesker i Norge nærmere den store verden utenfor. En annen gruppe navn dyrket kinoen som sted for magisk utfoldelse (*Aladdin*, *Fønix*, *Tivoli*). En tredje hentydet til kinoenes lødige, nærmest tvilsomme fortid, så som *Kabarethuset*, *Røde Mølle* og *Blå Grotte*. Disse navnene viser et viktig historisk poeng: at kinoen som underholdningssentrum ikke var et helt nytt fenomen, men en videreføring av en eldre varietétradisjon, der programmet besto av en blanding av ulike former for levende underholdning – musikk, bilder og artisteri.²³⁴ En fjerde gruppe navn knyttet an til det spektakulære (*Panorama*, *Eldorado*, *Colosseum*); kinoen presenteres som teknisk vidunder eller «epokevækkende Opfindelse», som det het i den aller første annonsen for en kinovisning i Norge.²³⁵ I 1920-årene fikk

²³⁰ Dahl mfl. 1996: 54–56.

²³¹ *Fra privat til kommunal kinodrift i Skien*, Skien 1946: 21.

²³² Evensmo 1992.

²³³ Framstillingen i dette avsnittet bygger på min egen utarbeidede oversikt over kinoer i Norge 1940–1945. Se appendiks 1.

²³⁴ Braaten mfl. (red.) 1995.

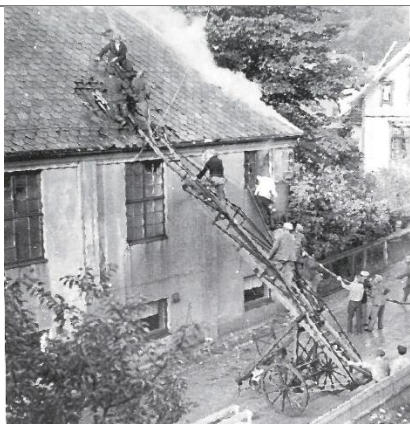
²³⁵ Braaten mfl. (red.) 1995: 14.

filmen sitt nasjonale gjennombrudd i Norge. Navnene på de nye kinoene fra denne perioden ble nå hentet fra norsk historie (*Jarlen, Saga, Ole Bull, Fram*), norrøn mytologi (*Gimle, Norrøna*) og folkeeventyrene (*Soria Moria*). Fra slutten av 1920-tallet fikk de stadig mer monumentale kinobyggene navn som skulle vise til deres opphøyd plass i det moderne samfunnet (*Palassteatret, Kinopaleet*). En siste gruppe navn som så vidt rakk å få feste før andre verdenskrig, var av typen *Folketeatret, Festiviteten*. Disse mer trauste og solide navnene kan knyttes til kinoene som møteplass innenfor den gryende sosialdemokratiske orden, der kinoene ble sett på som en sentral del av et bredt anlagt folkeopplysningsprosjekt.

III. Hva var en kino?

I Oslo var det 20 kinoer i 1940. To av disse teatrene, Colosseum og Kino-Palæet, lå utenfor daværende bygrense, i Aker kommune, men ble overtatt av Oslo kinematografer allerede i 1929. Om lag halvparten av kinoene var premierekinoer, den andre halvparten reprise kinoer. To kinoer, begge i Karl Johans gate, viste henholdsvis fortløpende kulturfilm og ukerevy, og ingenting annet. Kinoparken i Oslo var forholdsvis moderne. Flaggskipet var Klingenberg, som åpnet i 1938. Tre teatre ble stengt for godt under okkupasjonen, blant dem Boulevardteatret («Bulla») fra 1907, som var det eldste kinolokalet i byen som fortsatt var i drift i 1940. Aker hadde ikke kommunalisert kinodriften. Rundt omkring i kommunen, i det som etter kommunesammenslåingen i 1948 ble en del av Oslo, fantes det like mange foreningskinoer og private kinoer til sammen som det fantes kommunale kinoteatre i indre Oslo.

Det var en enorm spennvidde når det gjaldt kinoteatrenes beliggenhet, størrelse, utforming, fasiliteter, komfort og teknisk utstyr. De offisielle bildene fra åpningen av Klingenberg i 1938 viser et moderne, urbant palass for filmvisning i funksjonalistisk stil; et monumentalt inngangsparti med kinonavnet stilsikkert skrevet i neon; en nærmest majestetisk forhall med billettluke og kiosk; og kinosalen – et luftig amfiteater med komfortable stoler med plassnummerering, panoramalerret og det siste innen framviserapparat og lydanlegg. Kontrasten til en typisk småby- eller bygdekino, med tilhold i et eller annet forsamlingshus, kunne knapt bli større. Felles for alle disse kinoene var likevel at de var offentlig godkjent som sted for visning av avertert film for et allment, betalende publikum – dette var kinoer som var omfattet av norsk kinolovgivning, og som regnes som kinoer i denne avhandlingen.



Brann i Festiviteten kino i Egersund 9. juli 1941.

Bildet gir et godt inntrykk av hva slags type lokaler som ble brukt til kino mange steder i landet.²³⁶

(Einar Seglem/Dalane folkemuseum)

Det fantes en rekke andre steder og sammenhenger der det også ble vist film for et publikum, og som dermed også er en del av historien om visning av levende bilder i Norge, men som likevel faller utenfor denne avhandlingens undersøkelse. Noen eksempler: Wehrmachts bruk av ordinære kinoer til visning for sine soldater, tyske soldatkinoer som var åpne for alle,²³⁷ faste tyske kinoer,²³⁸ visning av film ved alminnelige norske skoler i undervisningsøyemed,²³⁹ norske og tyske private foreningers filmvisninger, visning av film ved norske institusjoner²⁴⁰ og kinoer på militært område.²⁴¹ Førerskolen på Jessheim hadde egen kino fra 1942.²⁴² Av mer kuriøse art kan nevnes at Vidkun Quisling i 1942 innredet kino i Hirdsalen på Villa Grande.²⁴³ Dessuten fantes et ambulerende kinoskip i tysk tjeneste, «Sigurd Jarl», som ble betjent av en norsk kinomaskinist.²⁴⁴ Det eneste kravet som ble stilt til disse

²³⁶ Bildet er tidligere publisert i Nistad 2002: 104.

²³⁷ På Jessheim overtok Wehrmacht et tidligere godkjent kinolokale. Driften fortsatte med tysk billett kontrollør og tysk billettselger. Alle hadde adgang mot betaling. RA, Justisdepartementet, Politikontoret P, Statens Filmkontroll, Kinopakken.

²³⁸ Omfanget av dette var svært begrenset i Norge. Bare Oslo og Trondheim hadde i perioder faste kinoer drevet av tyskere hovedsakelig for sivilt og militært tysk personell. Se kap. 2.II.5.

²³⁹ Skoler kunne søke dispensasjon fra forbudene som etter hvert ble innført mot britisk og amerikansk film (1941).

²⁴⁰ Ett eksempel: Solbakken sanatorium i Heddal. RA, SF, Fdc L0001.

²⁴¹ Slike kinoer fantes blant annet på Gimlemoen og Evjemoen. På Gardermoen ga Wehrmacht en norsk privatmann tillatelse til å drive kino inne på militært område; kinoen var åpen for alle. RA, Justisdepartementet, Politikontoret P, Statens Filmkontroll, Kinopakken.

²⁴² RA, SF, Fda L0002, Diverse jan.–okt. 1942.

²⁴³ I desember 1941 var byråsjef i Filmdirektoratet Birger Rygh Hallan på befaringsreise på Villa Grande sammen med minister Gulbrand Lunde med tanke på innredning av kinoen i Hirdsalen. RA, SF, Fda L0002, Diverse okt.–des. 1941. Opplysninger om ferdigstillingen året etter fins, ifølge Ane Støen ved HL-senteret, i følgende esker på Riksarkivet, som jeg selv ikke har gjennomgått: RA/S-1006/D/De/L0048–49.

²⁴⁴ Arvid Maurud fra Ringsaker arbeidet som kinomaskinist på «Sigurd Jarl» under deler av krigen. Opplysninger via datteren 5.1.2015.

kinoaktørene, var at framvisningsapparatet og maskinisten skulle godkjennes av Statens filmtekniske nemnd.²⁴⁵ I Norge fantes ingen amatørfilmkultur som i mange andre land. Det fantes ingen smalfilmkinoer, og det fantes ingen smalfilmorganisasjon.²⁴⁶

IV. Krigen kommer

Tirsdag 9. april 1940 holdt de fleste av landets kinoer stengt på grunn av de dramatiske omstendigheter. Folk hadde andre ting å tenke på enn å gå på kino. På lik linje med andre yrkesgrupper var også de kinoansatte i tvil om hva de skulle gjøre. Kjøre som normalt – eller stanse driften? I Oslo var det ingen forestillinger den 9. april. På panikkdagen 10. april ble dagens «kasse» 50 øre.²⁴⁷ Kinodirektør Kristoffer Aamot ble oppringt på sitt kontor av førstekontrolløren på Palassteatret, som fortalte at det satt en kvinne i salen og ventet på å se filmavis klokka 11. Hva skulle han gjøre? «Ønsker hun å se forestillingen?» spurte Aamot. «Ja», svarte kontrolløren. «Bare spill!» var beskjeden fra kinodirektøren.²⁴⁸ Her som andre steder var det rådende syn innen bransjen at kinoene måtte holdes i gang. De fleste steder ble kinodriften tatt opp igjen som før i løpet av et par uker. Unntaket var de steder der selve kinobygningen var skadd som følge av krigshandlinger. Over hele Sør-Norge var det et fall i kinobesøket fra april til juni 1940, men allerede sommeren 1940 ble besøket i stor grad normalisert. I Tromsø, derimot, «det frie Norges hovedstad», var Verdensteatret i full sving også våren 1940, på tross av 60 flyalarmer på like mange dager.²⁴⁹

Etter hvert som okkupasjonen satte seg og folk hadde «vennet seg» til den nye hverdagen, kom kinoene i Norge til å få en enorm betydning som sosial møteplass, kulturformidler og et sted for opplevelser. Slik minnes Konrad Markussen fra Svolvær kulturlivet i en okkupert by:

[...] ingenting kunne måle seg med Alice Babs i «Swing it magisteren», og Juster i «Den forsvunnede pølsemaker». I førstnevnte film fikk jeg for første gang høre swingjazz, i den

²⁴⁵ Det vil si etter at Statens filmdirektorat ble opprettet i januar 1941. Politiet hadde på sin side ansvar for å påse at all visning av film foregikk i lokaler som oppfylte kravene i brannforskriftene. RA, SF, Fdc, L0001.

²⁴⁶ I Sverige og Danmark fantes egne foreninger, henholdsvis Sveriges Filmamatörer og Dansk Smalfilmklubb, som begge var medlem av det internasjonale forbundet UNICA (Union Internationale du Cinéma d'Amateur). RA, SF, Fdc L0003, IFK jan.–juni 44, UNICA til Filmdirektoratet 14.1.1944.

²⁴⁷ *Oslo kinematografer gjennom 25 år: 1. januar 1926–1951*, Oslo 1951: 76.

²⁴⁸ *Ibid.*: 75.

²⁴⁹ *Tromsø kommunale kinematograf gjennom 35 år: 4. juli 1916–1951*, Tromsø 1951: 59.

andre Justers utrolige måte å fremføre fjollete replikker på: – Hvis det ikke er noen her, så svar! Vi var således ikke helt uten kunstneriske impulser, og køene utenfor kinoene var formidable, spesielt under Lofotfisket. Av replikker fra kinokøen den gang nevnes «inn ska æ, om æ så ska stå utafør»!²⁵⁰

Ulike aktører ønsket å bruke kinoene til å fremme bestemte politiske, ideologiske, kulturelle, sosiale og økonomiske mål. Wehrmacht var avhengig av at de tyske soldatene i Norge fikk tilfredsstilt sitt behov for atspredelse. Å sikre soldatene tilgang til kinoene og et tysk filmtilbud ble prioritert fra første stund.²⁵¹ RK så kinoene som en sentral formidler av tysk kultur og propaganda, mens det tyske sikkerhetspolitiet vurderte kinoene som et viktig sted for inngåelse av positive norsk-tyske relasjoner og for pasifisering av den norske befolkningen.²⁵² NS forsøkte på sin side å bruke kinoene aktivt som del av sin plan om nasjonalsosialistisk revolusjon.²⁵³

V. Omorganisering under det tyske Rikskommissariat, april–desember 1940

Hva var det tyske myndigheter foretok seg på film- og kinoområdet med det samme de kom til Norge? Øivind Hanche har i en artikkel om filmpolitikken 1940–1945 identifisert seks områder: forhåndssensur av manuskripter, omsensurering av tidligere godkjente filmer etter nye retningslinjer for Statens filmkontroll, stengning av «amerikabyråene» som distribuerte film fra USA, stans i distribusjonen av amerikansk film fra andre byråer, økt import av tyske filmer og fjerning av kinodirektør Kristoffer Aamot fra sentrale posisjoner.²⁵⁴ To faser peker seg ut. Den første handlet om kontroll med all film på det norske markedet, den andre om kontroll med utleiebyråene.

Mannen tyskerne satte til å nyordne filmen i Norge, var filmpresidenten i det tyske filmakademi, Wilhelm Müller-Scheld. Han kom til Norge den 21. april 1940 som en del av Josef Terbovens stab i Rikskommissariat, tyskernes sivile forvaltningsorgan i det okkuperte Norge. Selv fortalte Müller-Scheld sine kontakter i Norge at han havnet i Oslo etter en kontrovers med Goebbels.²⁵⁵ Müller-Scheld ble leder for kulturavdelingen underlagt Hovedavdelingen for folkeopplysning og propaganda, en

²⁵⁰ K. Markussen, *I gamle dager – og der omkring: Memoarer fra en glemsk dinosaur*, 2007: 79.

²⁵¹ Se kap. 5.III.1.

²⁵² Se kap. 5.V.

²⁵³ Se kap. 3–4.

²⁵⁴ Hanche 2001: 50–55.

²⁵⁵ Disen 1997: 127.

av Rikskommissariats tre hovedseksjoner. Hovedavdelingen ble ledet av Georg Wilhelm Müller, som nøt full tillit hos så vel Terboven som Goebbels.²⁵⁶ Müller-Scheld hadde ansvaret for å overvåke kulturpolitikken i Norge. Ettersom han hovedsakelig kom til å beskjeftige seg med film og teater, har han ofte blitt kalt «film- og teaterkommissar», en tittel han trolig brukte selv også.²⁵⁷ I den norske filmhistorien har Müller-Scheld gjerne blitt beskrevet som en mann uten ideer, som derfor skal ha blitt svært takknemlig da han en dag møtte direktør og filmveteran Leif Sinding «med sine fullt ferdige planer».²⁵⁸ Dette er ganske sikkert en fortegnning. Müller-Scheld utrettet ganske mye på filmens område i perioden april–desember 1940, før RK overlot til det norske Statens filmdirektorat å føre den nye film- og kinopolitikken videre etter nøye opptrukne tyske retningslinjer. Som Bjørn Sørenssen påpeker i sitt bidrag om okkupasjonsperioden i *Kinoens mørke, fjernsynets lys* fra 1996, var ordningen på filmområdet helt i samsvar med Terbovens mønsterplan for det sivile styret av Norge: Administrasjonen under RK skulle være «supplement og korreks» til norske statsmyndigheter.²⁵⁹

Den norske filminstansen som hadde mest å gjøre med tyskerne i 1940, var Statens filmkontroll. Filmsensur ble innført i Norge i og med kinoloven av 1913; samtidig ble Statens filmkontroll opprettet. Müller-Scheld satte de norske filmsensorene til å sensurere på nytt tidligere godkjente filmer allerede i april 1940. Fram til juli ble 250 filmer omsensurert etter retningslinjer fra Rikskommissariat. Kontrollen gjaldt først britiske og franske filmer, etter 31. mai også filmer fra andre land.²⁶⁰ To av 14 amerikanske filmer ble stoppet. Sensuren foregikk aldeles ikke i hemmelighet; hvilke filmer som ble sensurert – eller forbudt –, ble kunngjort i *Norsk Filmblad*. Rikskommissariatet stoppet også filmer på egen hånd. Den tyske filmen *Achtung! Feind hört mit!* (1940) ble stanset av Müller-Scheld etter bare én visningsdag i Oslo i 1943.²⁶¹

Alle filmer som inneholdt kritikk av Tyskland, ble forbudt. Her er det en slags kontinuitet fra tida før andre verdenskrig. I 1930-årene oppsto «hetsfilm» som

²⁵⁶ Dahl mfl. (red.) 1995: 280.

²⁵⁷ Jf. Sørenssen 1996: 172–173.

²⁵⁸ Disponent G.W. Boo skrev høsten 1945 en redegjørelse for virksomheten til Norsk Film AS under okkupasjonen. Sitert i Hanche 2001: 47.

²⁵⁹ Sørenssen 1996: 172.

²⁶⁰ Framgår av brev fra Filmdirektoratet til Kultur- og folkeopplysningsdepartementet 21.6.1941.

²⁶¹ Øivind Hanche antyder at grunnen kan ha vært at norske Kirsten Heiberg spilte rollen som engelsk spion. Hanche 2001: 80, note 17.

begrep på nasjonalistiske filmer som framstilte en fremmed stat på ufordelaktig eller nedsettende måte. Norske myndigheter ble presset til ikke å sette opp slike filmer. Noen ganger fulgte man oppfordringen, andre ganger ikke. Dette presset kom ikke bare fra Tyskland, men også fra Frankrike og Storbritannia. Den 8. april 1940 var det meningen at Stortinget skulle behandle et lovforslag om skjerping av filmsensuren. Dersom en film kunne skade «det vennskapelige forhold til fremmede makter», skulle Statens filmkontroll forby visning.²⁶² Trolig ville flere av de anti-tyske filmene som faktisk ble forbudt vist etter tysk pålegg i det okkuperte Norge, ha blitt forbudt etter selvpålagt sensur også i et fritt Norge.²⁶³

Kristoffer Aamot var uten sammenligning den mektigste mannen i film-Norge da krigen brøt ut i 1940. Som styreformann i KKL, arbeidende styreleder i Norsk Film AS og styremedlem i Kommunenes Filmcentral AS og kinodirektør i Oslo hadde han innflytelse over alle ledd i filmkjeden: produksjon, distribusjon og visning. Som kinodirektør i Oslo ble Aamot umiddelbart satt under press av Rikskommisariat. Fra 1. august 1940 måtte Aamot gå med på at de to prestisje-kinoene Klingenberg og Saga ikke skulle vise amerikansk film.²⁶⁴ Den 5. september ble Aamot fjernet fra sin stilling som direktør for Oslo kinematografer. Aamot hadde allerede rukket å markere seg som motstander av Rikskommisariats innblanding i indre kinoanliggender. En annen ting var at Aamot var selve symbolet på det gamle norske kinosystemet, som NS så på som håpløst umoderne og lite framtidsrettet. Gustav Berg-Jæger ble innsatt som ny kinodirektør i hovedstaden.

Etter omfattende omsensurering og kontroll med all film på det norske markedet gikk RK over til å stenge filmbyråene som distribuerte amerikansk film, de såkalte «amerikabyråene».

²⁶² Ot.prp. 2.2.1940. Etter Hanche 2001: 52.

²⁶³ Når vi kan være ganske sikre på det, er det fordi flere filmer allerede før 1940 hadde blitt forbudt vist i Norge av Statens filmkontroll av rent politiske grunner, for så vidt i strid med filmsensorenes mandat som fulgte av kinoloven av 1913: «De sakkyndige maa ikke godkjenne billeder, hvis forevisning de mener vilde stride mot lov eller krænke ærbarhet eller virke forraaende eller moralsk nedbrytende. *Andre billeder maa de ikke negte at godkjenne*» (min uth.). Blant filmene som ble stemplet som «hetsfilmer» og dermed forbudt vist i Norge i slutten av mellomkrigstida, var *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Litvak, 1939), *Espionage Agent* (Lloyd Bacon, 1939), *The Lion Has Wings* (Adrian Brunel/Brian Desmond Hurst/Michael Powell/Alexander Korda, 1939) og den nye versjonen av *All Quiet on the Western Front* (1939). Opplysninger via Rolf Werenskjold. R. Werenskjold, Media and spies in the 1930s: The political censorship of films the 1930s in Norway – some case studies, paper presentert på seminaret «Spies in Media» ved Høgskulen i Volda 28.2.2017.

²⁶⁴ Hanche 2001: 53. Kilden til Müller-Schelds instruks om dette til utleiebyråene oppgis ikke.

Tabell 3. Stengning av utleiebyråer som importerte og distribuerte amerikansk film

	Stengt	Utleiebyrå	Representerte
1	22.6.1940	Fox Film AS	20 th Century Fox
2	1.8.1940	Warner Bros.	Warner Bros.
3	3.8.1940	Metro-Goldwyn-Mayer AS	MGM
4	19.8.1940	Paramount AS	Paramount
5	19.8.1940	Kommunenenes Filmcentral AS	United Artists
6	4.9.1940	Kamerafilm	Columbia
7	9.9.1940	AS Kinografens Filmbureau	RKO
8	Februar 1941 ²⁶⁵	Universal Pictures of Norway AS	Universal

Etter stengningen av byråene som importerte og distribuerte amerikansk film, overlot RK til Statens filmdirektorat å reorganisere film- og kinobransjen. Det er uklart hvorfor amerikabyråene ikke ble stengt alle på én gang.

VI. Omorganisering under Statens filmdirektorat fra 1. januar 1941

Den 1. januar 1941 ble Statens filmdirektorat opprettet. Filmdirektoratet var ett av fire nye direktorater underlagt Kultur- og folkeopplysningsdepartementet som ble opprettet ved Terbovens forordning 25. september 1940. De tre andre var Pressedirektoratet, Teaterdirektoratet og Direktoratet for spesialorientering.²⁶⁶ Filmdirektoratets oppgave var å nyordne film- og kinobransjen i Norge. Gjennom to lover og en rekke direktiver, forskrifter og rundskriv søkte Filmdirektoratet fra 1941 til 1945 å kontrollere produksjon, import, eksport, distribusjon og all visning av film i Norge.

Leif Sinding (1895–1985) fikk formelt oppdraget med å organisere Statens filmdirektorat 2. desember 1940. Men ryktene hadde allerede gått lenge nok til at noen bekymrede filmfolk så tidlig som 15. november sendte en felles henvendelse til kulturminister Gulbrand Lunde, der de advarte mot å ansette Sinding som «riksfilmsjef».²⁶⁷ Det er usikkert om Sinding var tyskernes førstevalg til stillingen som sjef for Filmdirektoratet.

Sinding var i 1940 en av de tre store regissørene i Norge, ved siden av Tancred Ibsen og Rasmus Breistein. Sindings folkekjære komedie *Tante Pose* var for øvrig den første norske filmen som fikk premiere under okkupasjonen, den 6. september 1940. I slutten av 1930-årene hadde Sinding laget tre filmer, som alle hadde nådd ut til et

²⁶⁵ Hanche påpeker at to filmer fra Universal ble godkjent så sent som 18. og 19. mars 1941, og at selskapet hadde film som ble vist i Oslo fram til 25. mars 1941. Hanche 2001: 53.

²⁶⁶ <http://www.arkivportalen.no> (lest 4.4.2014).

²⁶⁷ Dette brevet gjengis i Disen 1997: 136.

stort publikum: *Bra mennesker* (1937), *Eli Sjursdotter* (1938) og *De vergeløse* (1939). I august 1940 meldte Sinding seg inn i Nasjonal Samling. Den innflytelse han kom til å få på filmens og kinoens område fra 1941, var lenge forberedt i hans hode. Han var kjent som en fanatisk motstander av det kommunale kinosystemet, som han mente hadde skylden for at Norge sto uten en nasjonal filmproduksjon av betydning.²⁶⁸ I *Nasjonalverket Det nye Norge*, som utkom på Blix forlag i tre bind 1941–1945, med Halldis Neegaard Østbye som redaktør, skrev Sinding en artikkel om film- og kinoforholdene i «Det nye Norge». Sinding beskriver her «det marxistiske kinosystem», som kun drives av begjæret etter «å tjene penger for enhver pris». Særlig er det filmimporten fra USA som angripes, «det land som utvilsomt har hatt minst av kulturelle verdier å by oss, men til gjengjeld desto mer av smaksfordærvende, kulturnivellerende, forflatende påvirkning».²⁶⁹ Som filmdirektør fikk Leif Sinding sjansen til å arbeide for sin hjertesak: å sikre det økonomiske grunnlaget for framtidig filmproduksjon ved å kutte de kommunale båndene og sørge for at alt overskudd av kinovisning gikk tilbake til private norske filmprodusenter.²⁷⁰

Grunnlaget for den omorganiseringen av norsk film og kino som Statens filmdirektorat skulle gjennomføre, var to nye filmlover. Den første, forordning om kinematografbilder av 30. april 1941, fikk klart størst betydning. Forordningen opphevet de fleste bestemmelsene i den inntil da gjeldende kinoloven av 1913. Foruten sju paragrafer inneholdt forordningen en bestemmelse til slutt, der konstituert statsråd Gulbrand Lunde slo fast at ivaretagelsen av de funksjoner som i samsvar med forordningen lå under Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, ble overdratt til Statens filmdirektorat under ledelse av Leif Sinding. Forordningen innebar at Statens filmdirektorat fikk kontroll over all import og eksport av film (§ 1), all filmproduksjon (§ 2), all distribusjon av film i Norge (§ 3) og all kinodrift (§ 4). Forordningen ble fulgt opp av to direktiver i mai og desember 1941, som ga retningslinjer for hvordan nyordningen skulle gjennomføres i praksis på hvert av disse fire hovedområdene. Statens filmkontroll, som siden 1913 hadde vært underlagt Justis- og politidepartementet, ble opphevet med det samme. Isteden ble det opprettet en ny stilling som filmsensor under Filmdirektoratet. Leif A. Berger ble

²⁶⁸ Dahl mfl. 1996: 173.

²⁶⁹ Sitert etter Hanche 2001: 49.

²⁷⁰ Sinding utdypet sitt program i en rekke artikler. Den politikken han kom til å bli eksponenten for som filmdirektør, var gjenkjennelig fra skrifter han hadde forfattet før krigen, for eksempel «Norsk film gjennom en menneskealder» i KKLs årbok for 1939.

utnevnt og fikk også i oppgave å redigere *Norsk Kinoblad*. All import ble direkte underlagt Filmdirektoratet. Ordning med autorisasjon av utleiebyråene ble innført. I desember kunngjorde Filmdirektoratet at antallet byråer først skulle ned til sju, deretter fem. Videre var det kun de autoriserte utleiebyråene som skulle kunne produsere film. Halvparten av overskuddet fra utleievirksomheten skulle settes av til produksjonsformål.

Fra 1. januar 1943 ble Sinding etterfulgt som filmdirektør av sin byråsjef Birger Rygh Hallan. Rygh Hallan var utdannet jurist. I motsetning til Sinding hadde han ingen erfaring med film før krigen. Fram til da hadde han arbeidet mest med utstillinger i forbindelse med internasjonale varemesser.²⁷¹ Etter halvannet år i sjefsstolen gjorde Rygh Hallan det samme som sin forgjenger: Han gikk fra stillingen som toppsjef i norsk film til å overta et filmselskap. Det siste året fungerte tidligere byråsjef i Filmdirektoratet Arne Stig som direktør.

I 1944 ble forordningen av 30. april 1941 erstattet av ny filmlov. Gunnar Iversen påpeker i sin bok om den norske spillefilmens historie at filmloven av 1944 åpnet for en enda strengere innholdskontroll, men at lovens praktiske betydning likevel ble minimal, fordi en rekke sentrale filmfolk på dette tidspunktet hadde trukket seg tilbake fra aktiv produksjon og distribusjon.²⁷²

Forbud mot britiske filmer ble gjort gjeldende fra januar 1941. I et rundskriv til landets kinoer, datert 7. januar, slås det fast at «ingen engelsk film [må] fremvises på Norges Kinematografer. Dette gjelder også filmer fremstilt i England av amerikanske produsenter». Bestemmelsen ble kunngjort i *Norsk Kinoblad* nr. 1/1941.

Offisielt forbud mot filmer av annen nasjonalitet ble ikke gjennomført. Sinding skal personlig ha ønsket å forby fransk film, men fant dette problematisk fordi tyskerne hadde sterke økonomiske interesser i fransk film gjennom det tyske produksjonsselskapet Continental Film med base i Paris.²⁷³ En rekke franske enkeltfilmer ble likevel forbudt, også på direkte ordre fra Rikskommissariatet.²⁷⁴ Når det etter hvert kom færre franske filmer på det norske markedet, ble det nok av

²⁷¹ Disen 1997: 147.

²⁷² Iversen 2011: 111.

²⁷³ Hanche 1991: 54.

²⁷⁴ Den 10. desember 1941 fikk utleiebyrået Apollo Film beskjed fra Rikskommissariatet om å oversende fire franske filmer til Statens filmdirektorat til forvaring, fordi disse etter påbud fra propagandaministeriet i Berlin var forbudt framvist i Norge. Riksarkivet, Statens filmdirektorat, Fda L0001 Sak- og korrespondansearkiv, 0002 Apollo Film.

mange oppfattet som om det var innført et generelt forbud mot fransk film. I november 1943 refererte London-regjeringens organ *Norsk Tidend* til at en norsk illegal avis hadde omtalt et slikt generelt forbud.²⁷⁵

Indirekte ble også sovjetiske filmer forbudt vist i Norge etter at Tyskland gikk til angrep på Sovjetunionen 22. juni 1941. I et rundskriv datert 7. juli ga Müller-Scheld ordre om at «alle russiske kulturuttrykk» skulle totalforbys. Film var ikke nevnt spesielt.²⁷⁶ I praksis hadde likevel dette forbudet liten betydning, ettersom ingen sovjetiske filmer var i omløp i Norge på dette tidspunktet. Det hadde heller ikke vært premiere på noen sovjetiske filmer i Oslo etter april 1940.²⁷⁷

Selv om amerikansk film per se aldri ble offisielt forbudt vist i Norge en bloc, ble det i praksis ikke tålt etter stengningen av det siste amerikabyrået i februar 1941. Etter dette ble ingen amerikanske filmer importert.²⁷⁸ I august 1940 hadde RK meddelt et forbud mot filmer fra «amerikabyråene».²⁷⁹ Men stadig hadde de gjenværende utleiebyråene amerikanske filmer i sin beholdning. I juni 1941 ble et av de autoriserte filmselskapene bedt om å sende inn sine tre amerikanske filmer for gjennomsyn av Rikskommissariatet. Filmdirektoratet formidlet kravet, men hadde ingenting med selve kontrollen å gjøre; filmene skulle sendes rett til Rikskommissariatets filmavdeling.²⁸⁰

Fram til mars 1941 sto amerikansk film for en stor del av det samlede filmtilbudet. På Røde Mølle i Glemmen ved Fredrikstad var 56 av 113 filmer som ble vist det første krigsåret, fra USA.²⁸¹ Trolig var amerikanske filmer helt borte fra norske kinoer i perioden april 1941–november 1944. I Vardø gjenåpnet kinoen i det frigjorte Norge allerede den 28. desember 1944. Store deler av bebyggelsen i Vardø hadde blitt rasert av bombeangrep høsten 1944, men kinoen, «Bio», ble stående.²⁸² På dette tidspunktet fantes det bare to filmer igjen i hele Øst-Finnmark, en svensk og en

²⁷⁵ NBO, Krigstrykksamlingen, Illegale aviser, *Norsk Tidend* 24.11.1943. Forbudet var meddelt i *Svart på hvitt* 21.10.1943.

²⁷⁶ RA, SF, Fda L0001, Diverse, RK til KFD 7.7.1941.

²⁷⁷ Jf. Hanche 1991: 92.

²⁷⁸ I mars 1941 meddelte RK til direktoratet at det heretter var forbudt å leie ut og kjøpe amerikansk film. Etter ordlyden omfattet imidlertid ikke bestemmelsen visning av amerikansk film, selv om dette ble resultatet.

²⁷⁹ Den 20. august forbød Rikskommissariatet filmer fra Paramount og United Artists, slik filmer fra Fox, MGM og Warner Bros. hadde blitt forbudt kort tid i forveien. Jf. sirkulære nr. 13/1940 fra KKL til medlemmene. Tromsø byarkiv, Tromsø kommunale kinematograf.

²⁸⁰ RA, SF, Fda L0001, Diverse, Filmdirektoratet til F. Heltberg 26.6.1941.

²⁸¹ NBO, KKL, Vedlegg til rapport om kinodriften i Glemmen kommune 1940–44, 10.8.1945.

²⁸² *Vardø kommunale kino: Bio-teatret 50 år; 1913–1963*, Vardø 1963: 8.

amerikansk. *Jesse James* ble vist for fullsatt sal, og var da – mest sannsynlig – den første amerikanske filmen som ble vist på norsk jord på tre og et halvt år.²⁸³

Det politiske gikk hånd i hånd med det økonomiske. Selv om tiltakene for å stanse amerikansk film i tyskokkupert Europa ble politisk begrunnet (med påstander om at filmene inneholdt antinazistiske elementer), ble de også sett på som tiltak for å fremme en sterkere markedsposisjon for tysk film i okkuperte områder. En som forsto og ga uttrykk for dette, var den amerikanske chargé d'affaires i Berlin.²⁸⁴

Det var ikke bare utleiebyråer med amerikanske filmer i porteføljen som ble rammet av nyordningen. Filmdirektoratet hadde et uttalt mål om å redusere antall byråer til et absolutt minimum, for derigjennom å utøve mer effektiv kontroll med hva som ble innført av film til Norge. Dette handlet ikke bare om propaganda, men også om penger. Det var mangel på valuta, og derfor ønsket Filmdirektoratet at filmer ble kjøpt inn til fast pris, ikke basert på inntjening. Hver gang penger skulle sendes ut av landet, måtte man gjennom en meget omstendelig prosess med valutasøknad til Norges Bank og anbefaling fra et særskilt *clearingråd*. I Norge fantes 23 utleiebyråer i 1939.²⁸⁵ I 1943 var antallet redusert til fem. Reduksjon av antall utleiebyråer skjedde i alle okkuperte land som ble rammet av den tyske filmimperialismen. I Belgia sank antallet filmbyråer fra 114 i mai 1940 til 15 i 1944.²⁸⁶

Filmdirektoratet brukte NS-organisasjonen til å sikre at instruksjer i forbindelse med kinoforestillinger ble etterkommet. Allerede i januar 1941 utarbeidet filmdirektør Sinding en fortegnelse over partiets tillitsmenn i hele landet.²⁸⁷ Men direktoratets forhold til Nasjonal Samling var alt annet enn enkelt. Verken Sinding eller hans etterfølger Birger Rygh Hallan ga særlige fordeler til filmfolk eller kinobestyrere bare fordi de hadde partiboka i orden. At det fantes sterke innslag av nepotisme i film- og kinobransjen, er det likevel ingen tvil om. I forholdet til RK og Innenriksdepartementet bøyet Filmdirektoratet nesten alltid av dersom det oppsto

²⁸³ NBO, KKL, Vedlegg til rapport om kinodriften i Vardø 1940–44, 24.9.1945. Når det gjelder fravær av amerikansk film i Norge, siktes det her til spillefilmer som ble offentlig vist. Det var mulig å søke om tillatelse til å vise f.eks. dokumentarer produsert i USA i undervisningsøyemed.

²⁸⁴ P. Ulander, *Det stora filmkriget: Joseph Goebbels' kamp mot Hollywood som inslag i nazismens raspolitik*, Södertälje 1999. Referanse via Hanche 2001: 54.

²⁸⁵ NBO, KKL, Rundskriv 22.7.1939. I realiteten fantes det en slags lisensiering av utleiebyråer også før krigen. De 23 som er nevnt her, var byråer som hadde undertegnet en lisenskontrakt med Nordisk Films Kompagni som ga dem rett til å leie ut filmer i Norge uten å krenke Nordisk Films Kompagnis patenter. Kinoer som fikk tilbud om film fra andre enn disse 23 byråene, ble bedt om å utvise forsiktighet.

²⁸⁶ R. Vande Winkel, *German influence on Belgian cinema, 1933–45: From low-profile presence to downright colonisation*, i Vande Winkel og Welch (red.) 2011: 80–81.

²⁸⁷ RA, SF, Fda L0001, Diverse, Filmdirektoratet til NS hovedkontor 18.1.1941.

uenigheter. Men når det gjaldt NS og det norske samfunn for øvrig, sto direktoratet alltid hardt på sine krav. Filmjournalistikken er et slikt eksempel. Både Sinding og Rygh Hallan var svært opptatt av hvordan norsk presse omtalte filmer. I et brev til pressedirektør Beggerud 4. mars 1941 klaget Rygh Hallan på «det sykelige reklamemakeri fra Hollywood som fortsatt skjemmer norsk dagspresse». De nye amerikanske filmene «fra de semittiske propagandabyråer i Hollywood og New York» var ifølge direktoratet ikke stoff som hørte hjemme «i den nye tid i Norge». For å bevise «det utsøkte lave og kulturnedbrytende nivå» på amerikansk filmpropaganda, vedla Rygh Hallan noen få «prøver» hentet fra norske aviser.²⁸⁸ I 1941 og 1942 søkte Filmdirektoratet ustanselig å fjerne det de så på som svake filmanmeldere, med vekslende hell. Pressedirektoratet ville ikke la seg diktere, og ikke redaktørene heller. Sinding ivret for et samarbeid med NS-avisa *Fritt folk* om alt filmstoff, med Rygh Hallan som fast anmelder. Dette samarbeidet viste seg å fungere svært dårlig. Sindings glødende reformiver og detaljorientering ble av mange NS-folk oppfattet som arroganse og utidig mas. *Fritt folk*-redaktøren var en av mange som følte seg overkjørt, og svarte med å si opp avtalen.²⁸⁹

Filmdirektoratets forsøk på å nyordne kinoene er den siden ved direktoratets virksomhet som er minst utforsket. Det var særlig tre områder det gjaldt: kinoenes organisering, innhold og økonomi. I 1940 hadde hver kommune sitt eget kinostyre, som førte tilsyn med kinodriften, hva enten det var en forening, et privat kinoselskap eller kommunen selv som sto for den. I 1941 ble kinostyrene spilt ut over sidelinjen av Filmdirektoratet, som isteden innførte en ordning med assisterende kinonemnder med politisk oppnevnte medlemmer. Gjenstridige kinostyremedlemmer hadde også før dette måttet trekke seg eller hadde blitt fjernet. Det samme gjaldt bestyrerne, kinoenes daglige ledere. Regelen var at kinobestyrere som ikke sto inne for den nye tids ordning, ble erstattet. Dette skjedde i en rekke av de store byene og i mange bygdekommuner. Til en viss grad lyktes Filmdirektoratet i å plassere NS-folk i sentrale posisjoner rundt omkring i kino-Norge, men det de ikke greide, var å privatisere kinodriften slik de ideologisk sett ville. Filmdirektoratet så gjerne at nyetablerte kinoer i kommuner der det før ikke hadde vært kino, ble privat drevet, gjerne i tett samarbeid med NS lokalt. Men noen av de stedene der Filmdirektoratet og NS fikk minst gjennomslag, var det private kinoer som sto imot. Paradoksalt nok skjedde

²⁸⁸ RA, SF, Fda L0001, Diverse, SF til pressedirektør Beggerud 4.3.1941.

²⁸⁹ RA, SF, Fda L0001, Diverse.

derfor det at Filmdirektoratet foretrakk å tvangskommunalisere private «jøssingkinoer» fordi det viste seg lettere å gjennomføre endringer innenfor den gamle kommunale strukturen, heller enn å tviholde på det private eierskapet.²⁹⁰ Statens filmdirektorat møtte sterk og vedvarende motstand mot sin film- og kinopolitikk fra mange kanter. Folk i film- og kinobransjen var naturlig nok delt i synet på den nye tids politikk. Mange veteraner motarbeidet direktoratet, åpent eller skjult. Kinopublikummet viste sin misnøye gjennom demonstrasjoner i kinosalen, kinostreik og boikottaksjoner. Men også innen NS fantes det sterke motsetninger. Filmdirektoratets hovedmotstander når det gjaldt kontrollen med kinoene, var Innenriksdepartementet under Albert Viljam Hagelins ledelse. Kinosystemet i Norge var kommunalt, og kommunene sorterte under Innenriksdepartementet. Dermed kunne ikke Gulbrand Lunde og Leif Sinding gripe direkte inn i kinodriften. Stort sett overlot Lunde og Hagelin til sine byråkrater å føre denne kampen. Også utenfor Innenriksdepartementet fantes det innen NS en opposisjon mot Filmdirektoratets nyordning på kinoens område. Klaus Hansen, leder av Norsk-Tysk Selskap og varaordfører i Oslo, var sterk tilhenger av å beholde den kommunale kinodriften av hensyn til kommunenes økonomi – så fikk det ikke hjelpe om systemet i seg selv var heller ideologisk tvilsomt.²⁹¹ Forholdet mellom Sinding og Hansen var for øvrig preget av dyp personlig animositet.²⁹²

Overfor de kommunale kinoene var det klare grenser for hva Filmdirektoratet kunne utrette. Nestfylkesføreren i Buskerud ba om hjelp fra direktoratet til å få omdøpt Drammens nye kino høsten 1941. Sinding var enig i at den nye kinoens navn, Kinopaleet, ikke var «særlig heldig», men konkluderte likevel med at en omdøping ikke var å tilrå.²⁹³ Den defensive holdningen bunnet ganske sikkert dels i frykt for negative reaksjoner fra publikum, dels i bitre erfaringer med at direktoratet uansett ikke kom noen vei dersom kommunen sto på sitt.

På ett område kom Filmdirektoratet til å oppnå akkurat det de ville med kinoene. Det gjaldt oppsetning av kinoprogrammene. Høsten 1941 greide Sinding, for en gangs skyld, å få Gulbrand Lunde til å gå fullt og helt inn for at det måtte være Filmdirektoratets oppgave å sørge for at kinoenes innhold var i samsvar med offisiell

²⁹⁰ Dette hendte blant annet i Ulefoss i desember 1942 og i Ørsta i mars 1944. NBO, KKL, Rapporter om kinodriften 1940–44.

²⁹¹ Hanche 2001: 49; jf. Evensmo 1992: 226.

²⁹² Se kap. 4.IV.

²⁹³ RA, SF, Fda L0004, Kommunale kinoer, SF til NS F.O. Buskerud 11.10.1941.

politikk. Sinding satte mest inn på å kontrollere programmene i de store byene – med det resultat at kinobestyrerne her måtte oversende sine programmer for kommende kinoforestillinger til direktoratet for godkjenning.

VII. Norsk filmproduksjon

20 norske spillefilmer hadde premiere under okkupasjonen. Den første av disse regnes vanligvis ikke som en krigsproduksjon, fordi den var så godt som klar før 9. april 1940, men er likevel tatt med her.

Tabell 4. Norske spillefilmer som hadde premiere i perioden 9.4.1940-8.5.1945²⁹⁴

	Tittel	Regissør	Produksjon	Distribusjon	Premiere
1	<i>Tante Pose</i>	Leif Sinding	AS Merkur Produksjon	AS Merkur-Film	6.9.1940
2	<i>Godvakker-Maren</i>	Knut Hergel	Teaterfilm LL	Kommunenenes Filmcentral AS (heretter KF)	31.10.1940
3	<i>Tørres Snørtevold</i>	Tancred Ibsen	Norsk Film AS	KF	26.12.1940
4	<i>Gullfjellet</i>	Rasmus Breistein	Norsk Film AS	KF	14.4.1941
5	<i>Kjærlighet og vennskap</i>	Leif Sinding	AS Merkur Produksjon	AS Merkur-Film	25.8.1941
6	<i>Hansen og Hansen</i>	Alfred Maurstad	Meteor Film	Triangel Film AS	3.11.1941
7	<i>Den forsvundne pølsemaker</i>	Toralf Sandø	AS Merkur Produksjon	AS Merkur-Film	26.11.1941
8	<i>Den farlige leken</i>	Tancred Ibsen	Tancred Ibsen Film	Filmimport AS/ KF	23.2.1942
9	<i>Trysil-Knut</i>	Rasmus Breistein	Meteor Film	Triangel Film AS	30.4.1942
10	<i>Jeg drepte –!</i>	Toralf Sandø	Capitol Produksjon AS	Alliance Film AS	17.8.1942
11	<i>En herre med bart</i>	Alfred Maurstad	AS Triangel Produksjon	Triangel Film AS	27.10.1942
12	<i>Det æ'kke te å tru</i>	Toralf Sandø	AS Filminnspilling	AS Merkur-Film	26.12.1942
13	<i>Unge viljer</i>	Walter Fyrst	Fyrst-Film	Norsk Film AS	8.2.1943
14	<i>Vigdis</i>	Helge Lunde	Skandia-Film AS	Skandia Film	2.8.1943
15	<i>Sangen til livet</i>	Leif Sinding	AS Efi Produksjon	AS Efi-Film	25.10.1943
16	<i>Den nye lægen</i>	Rasmus Breistein	AS Triangel Produksjon	Triangel Film AS	26.12.1943
17	<i>Kommer du, Elsa?</i>	Toralf Sandø	Capitol Produksjon AS	Alliance Film AS	20.3.1944
18	<i>Ti gutter og en gjente</i>	Alexey Zaitzow	AS Efi Produksjon	AS Efi-Film	28.8.1944
19	<i>Brudekronen</i>	Walter Fyrst	Centrum Film AS	Centrum Film AS	2.10.1944
20	<i>Villmarkens lov</i>	Walter Fyrst	PAN-Film	PAN-Film	26.12.1944

²⁹⁴ Alle opplysninger i tabellen er hentet fra Braaten mfl. (red.) 1995: 131–145.

I Norge ble den hjemlige produksjonen av spillefilmer opprettholdt på førkrigsnivå under okkupasjonen med i gjennomsnitt fire filmer per år. Imidlertid er det en utbredt oppfatning innen bransjen at den forholdsvis høye krigsproduksjonen ikke representerer noen gullalder for norsk film.²⁹⁵ Historikeren A.J.P. Taylor har kommentert at den høye kvaliteten på de britiske krigsproduksjonene sørget for at det å gå på kino i Storbritannia forble en «essential social habit».²⁹⁶ For Norges del ser det ut til å forholde seg motsatt; det å gå på kino forble en essensiell sosial vane, til tross for den lave kvaliteten på de norske filmene. Ikke desto mindre, eller kanskje nettopp derfor, hadde de norske filmene bred, folkelig appell.

På hvilken måte «den nye tid» kom til å prege norsk filmproduksjonen, enten direkte i form av nazistisk propaganda eller indirekte ved tilpasninger til sensuren, har i liten grad vært undersøkt. Stort sett er det Walter Fyrsts *Unge viljer*, som ble laget med støtte fra Gulbrand Lunde, som har fanget oppmerksomheten. Filmen tar for seg Nasjonal Samlings framvekst og ble første gang vist på kino i Oslo 8. februar 1943. Det er kjent at Sinding motarbeidet prosjektet fra første stund. Blant annet sendte han ved to anledninger lange brev til Lunde, der han «på det alvorligste» protesterte og advarte mot Fyrsts partifilm.²⁹⁷ Sinding var tilhenger av subtil, ikke åpenlys, nazistisk propaganda:

Skal herr Fyrsts film under de nåværende vanskelige politiske forhold inn på kinematografene så er dette ensbetydende med at kinematografene øyeblikkelig vil bli ødelagt, idet en ny kinostreik da neppe kan unngås.²⁹⁸

Det norske publikummet møtte filmen med en del demonstrasjoner, men ikke i større grad enn at filmen ble distribuert over det vanlige nettet i Norge, stikk i strid med hva filmdirektøren ønsket.

Gunnar Iversen konkluderer med at «kun én av de 20 norske spillefilmene som ble laget fra 1940 til 1945, kan sies å være laget med propagandistisk hensikt».²⁹⁹ Andre har pekt på at *flere* norske filmer tok opp i seg den nye tids ideer. I boka *Filmen i Norge* fra 1995 foreslår forfatterne å dele inn filmproduksjonen under krigen i fire

²⁹⁵ Evensmo 1992; Iversen 2011.

²⁹⁶ A. Aldgate og J. Richards (red.), *Britain can take it: British cinema in the Second World War*, ny utg., London & New York 2007: 3.

²⁹⁷ Sørenssen 1996: 182.

²⁹⁸ Brev fra Sinding til Lunde 30.6.1942. Sitert etter Sørenssen 1996: 182–183.

²⁹⁹ Iversen 2011: 111.

faser: «Den gamle tid» (fem filmer med premiere mellom 6.9.1940 og 30.4.1942), «Farsene» (seks filmer med premiere mellom 3.11.1941 og 26.12.1943), «Nazifiseringen» (sju filmprosjekter, hvorav fem fikk premiere mellom 8.2.1943 og 26.12.1944) og «Melodramaene» (fire filmer med premiere mellom 25.8.1941 og 20.3.1944).³⁰⁰ Forskjellen i anslagene her – fra én til fem/sju nazifiserte norske filmproduksjoner – kaller på en forklaring. Det kan være fruktbart å skjelne til to velkjente «skoler» innenfor studier av tyske filmer fra perioden 1933–1945. Den eldre skolen, med røtter tilbake til 1960-årene, finner tysk film fra naziperioden interessant fordi film var viktig for nazistene. I sentrum for analysen står dermed filmer som var åpenbart propagandistiske.³⁰¹ Den yngre skolen gjør seg gjeldende fra 1990-årene. Flere filmer – også de «uskyldige» – inkluderes i forskningen. Filmene ses som komplekse kulturelle tekster; i tillegg til mer eller mindre formulerte «budskap» inneholder de uintenderte diskursive elementer, og blir dermed en kilde til å si noe om samfunnsforholdene generelt, ikke bare den nazistiske ideologien. Det gjenstår å forske på de norske krigsproduksjonene ut fra den sistnevnte tilnærmingen.

Det viktigste grepet Statens filmdirektorat tok for å beherske norsk filmproduksjon, var å overta produksjons- og distribusjonsselskapet Norsk Film AS. Selskapet ble opprettet i 1932 med KKL og Oslo kinematografer som hovedaksjonærer. Sinding ledet arbeidet høsten 1941, med det resultat at kommunenes aksjer i Norsk Film AS ble overdratt vederlagsfritt til staten ved Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Når Sinding lyktes i dette, var det fordi Müller-Scheld og RK gjerne så at dette gikk i orden. Det formelle grunnlaget for transaksjonen var en forordning fra Rikskommisariatet. Norsk Film AS kom i fortsettelsen til å produsere ikke spillefilmer, men filmrevy og kulturfilmer.³⁰²

Noe av det første som ble pålagt norske produsenter etter at tyskerne kom til landet, var forhåndssensur av manuskripter. Tancred Ibsen skriver om dette i sin selvbiografi.³⁰³ Müller-Scheld gjorde denne jobben selv, før den ble overdratt til Sinding i 1941. Begge var, ifølge tilbakemeldingene til Ibsen på to ulike prosjekter i 1940 og 1942, opptatt av at den gode moral måtte seire. Det virker likevel ikke som

³⁰⁰ Braaten mfl. (red.) 1995: 31–35.

³⁰¹ Poengene her bygger på den fine gjennomgangen av forskning på tyske filmer fra naziperioden i R. Vande Winkel og D. Welch, Introduction, i Vande Winkel og Welch (red.) 2011: xix ff.

³⁰² For en nærmere drøfting av overtakelsen av Norsk Film AS, se kap. 4.II.2.

³⁰³ Ibsen 1976: 198 ff.

om Ibsen hadde vesentlige problemer med å lage ferdig *Tørres Snørtevold* i 1940. Det var i september 1942 at Sinding hadde innsigelser mot Ibsens ønske om en ny Alexander Kielland-filmatisering, av fortellingen *Else*: «De må på et eller annet vis få en positiv idé inn i filmen».³⁰⁴ Prosjektet ble skrinlagt.

I en rekke okkuperte land sank antallet hjemlige filmproduksjoner. Dette skjedde ikke i Norge. Til sammenligning ble det i Belgia, et land med mellom 800 og 1100 kinoer, tre ganger så mange som i Norge, kun produsert seks spillefilmer under tysk okkupasjon.³⁰⁵ Roel Vande Winkel forklarer dette med at Belgia etter kapitulasjonen 28. mai 1940 ble satt under militær administrasjon, ikke sivil (som i Nederland). En følge av militærstyret var at all propaganda ble underlagt Wehrmacht, nærmere bestemt *Propaganda-Abteilung Belgien* (PAB). Goebbels' propagandaministerium, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, kunne dermed bruke PAB til å kolonisere og nyordne belgisk film og kino.³⁰⁶ Selv om det er vanskelig å sammenligne Norge og Belgia direkte, kan det ha noe for seg å se Statens filmdirektorat som en effektiv buffer mot tysk inngripen i norsk filmindustri.

VIII. På plakaten

60 prosent av totalimporten av film i 1939, 220 av 362 filmer, var fra USA.³⁰⁷ I 1941 var den tyske andelen av det totale filmtilbudet 60 prosent.³⁰⁸ Også når det gjaldt premiefilmer, dominerte de tyske filmene. Omkring halvparten av alle filmer som hadde premiere i Norge under andre verdenskrig, var tyskproduserte.

Det fins ingen oversikt over alle kinopremierer i Norge under andre verdenskrig, men Øivind Hanche har gått gjennom alle Oslo-premierene i denne perioden.³⁰⁹ Tabell 5 nedenfor gjengir de viktigste tallene.

³⁰⁴ Sitert etter Hanche 2001: 55. Jf. Ibsen 1976: 203.

³⁰⁵ Vande Winkel 2011.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Evensmo 1992: 223. Ifølge Hanche fordelte de 362 importerte filmene seg slik: 221 fra USA, 47 fra Frankrike, 28 fra Tyskland, 27 fra Sverige og 27 fra Storbritannia. Se Hanche 2001: 52.

³⁰⁸ Disen 1997: 133.

³⁰⁹ Hanche 1991: 61–113.

Tabell 5. Antall premiefilmer i Oslo 1.4.1940–10.5.1945 fordelt på produksjonsland³¹⁰

Produksjonsland	Antall	Andel av totalen (i prosent)
Tyskland	310	51,0
Sverige	104	17,1
Danmark	51	8,4
USA	31	5,1
Frankrike	25	4,1
Norge	21	3,5
Italia	18	3,0
Finland	10	1,6
Ungarn	9	1,5
Storbritannia	5	0,8
Østerrike	4	0,7
Tsjekkoslovakia	4	0,7
Spania	3	0,5
Sveits	1	0,2
Andre (samproduksjoner)	12	2,0

I september 1940 var det ifølge Hanche «tilgjengelig over 600 langfilmer» i Norge.³¹¹ Det er vanskelig å sammenligne slike tall fra land til land. I noen beregninger tas også tilgjengelige filmer i utleiebyråenes lagerbeholdning med, mens andre tall gjelder filmer som faktisk var i omløp på kinoene. Uansett er tallet på tilgjengelige langfilmer i Norge i 1940 relativt sett meget høyt, og viser at det kom like mange filmer til Norge som til land med større befolkning og flere kinoer. Rundt 500 langfilmer var i omløp i Danmark høsten 1939, på et tidspunkt da danske kinoeiere forutså problemer med filmtilførselen.³¹² I Storbritannia, et land med 4800 kinoer, sank langfilmer i omløp fra 638 det siste førkrigsåret til 480 i gjennomsnitt for krigsårene.³¹³ Økt bruk av repriser og forlengelse av visningsperioden for hver enkelt film, gjorde at det samlet sett ble kjørt like mange meter film i året i krigsårene som i perioden før, ifølge de britiske filmhistorikerne Anthony Aldgate og Jeffrey Richards. Trolig gjaldt dette de fleste europeiske land i krigsårene, uavhengig av status som okkupant, okkupert, alliert,

³¹⁰ Mine tall er lånt fra Hanches tabell. Se Hanche 1991: 92. Alle samproduksjoner mellom flere land er i min tabell samlet i kategorien «Andre». Hanche opererer med 21 norske premierer. Han regner da med dokumentaren *Bergen*, en kulturfilm på 41 minutter som ble satt opp i eget program flere steder i landet. Sml. Braaten mfl. (red.) 1995: 142.

³¹¹ Hanche 2001: 53.

³¹² N.J. Dinnesen og E. Kau, *Filmen i Danmark*, København 1983. I tillegg til de 500 filmene som var i omløp, kom filmer som de danske utleiebyråene hadde på lager. Det er derfor usikkert om de to tallene – 600 og 500 for henholdsvis Norges og Danmarks vedkommende – er helt sammenlignbare.

³¹³ Aldgate og Richards 2007: 2.

forbunden eller nøytral. I Nederland var 463 filmer i omløp i 1939, hvorav 61 prosent amerikanske.³¹⁴

Tabell 6. Filmer sensurert av Statens filmdirektorat 1941–1944³¹⁵

	1941	1942	1943	1944
Originalfilmer	138	127	75	97
Antall kopier	61	91	85	114
Nysensurerte filmer i omløp	199	218	160	211
Tillatt for barn (originaler i parentes)		105 (57)	72 (32)	76 (32)
Kun for voksne (originaler i parentes)		113 (70)	88 (43)	135 (65)
Nasjonalitet (antall originaler i parentes)				
Norsk	37 (6)	45 ³¹⁶ (5)	34 (5)	23 (4)
Tysk	87 (79)	85 (72 ³¹⁷)	70 (41)	112 (53)
Amerikansk	3 (3)			
Dansk	10 (9)	15 (11)	16 (9)	25 (12)
Finsk	8 (7)	1 (1)		3 (3)
Fransk			5 (3)	3 (2)
Italiensk	7 (7)	9 (7)	2 (2)	1 (1)
Russisk	1 (1)			
Spansk	1 (1)	1 (1)		2 (2)
Sveitsisk				1 (1)
Svensk	40 (20)	55 (25 ³¹⁸)	31 (15)	38 (16)
Tsjekkisk				2 (2)
Ungarsk	5 (5)	7 (5)		1 (1)
Utleiebyråer (antall originaler i parentes)				
Alliance			13 (7)	15 (3)
Centrum				16 (5)
Efi			18 (7)	23 (13)
Eriksen			2 (1)	3 (2)
Kommunenes Filmcentral			4 (1)	2 (0)
Pan				8 (8)
Skandia			14 (5)	12 (7)
Triangel			20 (8)	12 (6)
Ufa			65 (39)	112 (53)
Merkur Film AS			18 (6)	
Norsk Film AS			4 (1)	

³¹⁴ I. Schiweck, Dutch–German film relations, 1933–45, i Vande Winkel og Welch (red.) 2011: 208.

³¹⁵ RA, SF, Fdc L0003, IFK jan.–juni 44. Tallene for 1942–1944 er hentet fra to ulike oppstillinger, en for 1943–1944 (på norsk) og en for 1942–1943 (på tysk). Sistnevnte er datert 12.2.1944. Tallene for 1943 er identiske i de to kildene. Tallene for 1941 bygger på en redegjørelse oversendt til IFK av Filmdirektoratet 16.2.1944.

³¹⁶ Hvorav to kortfilmer.

³¹⁷ Hvorav én kortfilm.

³¹⁸ Hvorav én kortfilm.

Når det kom få britiske, franske og amerikanske filmer til Norge det første krigsåret, skyldtes det hovedsakelig vanskene internasjonale handel sto overfor etter at verdenskrigen brøt ut i september 1939. Overalt førte dette til færre nye premiefilmer. I okkuperte områder gjaldt dette filmer fra alle andre land enn Tyskland.

I de store byene ble det færre nye filmer å se utover i krigsårene. På mindre plasser var det ofte omvendt. To eksempler: Selv om besøket i Stavanger var langt høyere i 1944 enn i 1940, var antallet nye filmer i sirkulasjon halvert; i Svelvik i Buskerud steg antallet anvendte nye filmer fra 79 i 1940 til 123 i 1944.³¹⁹ Når det ble færre filmer i omløp, gikk de mest populære filmene lenger før de ble tatt av. I Oslo sto som regel de mest populære norske filmene på plakaten i minst 20 uker.³²⁰

De fem norske filmene som ble sett av flest Oslo-publikummere under krigen, var *Vigdis*, *En herre med bart*, *Jeg drepte –!*, *Trysil-Knut* og *Den farlige leken*.³²¹ Av de 50 mest sette filmene i Norge under krigen var 43 skandinaviske: elleve norske, seks danske og 26 svenske. Men også tyske filmer trakk et norsk publikum. Fargefilmen *Den gyldne stad* (*Die goldene Stadt*, 1942) var den fjerde mest sette filmen på norsk kino.³²²

Problemet med lister over de mest sette filmene i Norge er at tallene fra Oslo dominerer så totalt at det er vanskelig å få øye på realitetene andre steder. Det var en betydelig geografisk variasjon med hensyn til filmforsyning, oppsetning av program og, riktignok i mindre dokumenterbar grad, kulturelle preferanser. I 1944, det siste hele krigsåret, lå tyske filmer på topp på besøksstatistikken i en rekke byer: *Vannliljen* og *Titanic* i Ålesund, *Den hvite drøm*, *Av mangel på bevis* og *Münchhausen* i Kopervik, *Den hvite drøm* i Stavanger, *Vannliljen* i Egersund, og *Kvinnen i mine drømmer* i Kristiansand.³²³ Så det er nok dekning for å si at nordmenn ikke bare så tyske filmer i mangel av noe annet.

Et kjennetegn ved okkupasjonsårenes kinoprogram var det flerdelte programmet ved visning av norsk spillefilm, såkalt *norsk program*:

1. Filmrevy

³¹⁹ Nasjonalbiblioteket, Kommunale kinematografers landsforbund, Kinostatistikk.

³²⁰ Hanche 1991: 96.

³²¹ Ibid.

³²² Ø. Hanche, Populære filmer i Oslo under andre verdenskrig, i Ø. Hanche, T.M. Grenness og A.-L. With, *Om populær film og kvalitetsfilm*, *Levende bilder* 3/1992: 11.

³²³ NBO, KKL, Statistiske opplysninger 1940–45 (heretter SO).

2. Kulturfilm
3. NS-reklameplater (lysbilder)
4. Hovedfilm

Filmrevyen besto av en nyhetsrevy og en ukerevy. Den norske filmrevyen ble skapt i 1941, men ble så, grunnet den dårlige kvaliteten, slått sammen med den tyske i 1943.³²⁴ Kulturfilm, også kalt «Norgesbilleder», ble innført som obligatorisk del av norsk program fra og med premieren på *Den forsvundne pølsemaker* 2. juledag 1941. Dette skjedde gjennom et indirekte påbud via utleiebyrået. Allerede før denne tid var filmrevyene blitt obligatoriske. Programoppsetningen bød på en del forvirring, og det var store forskjeller i gjennomføringen av det norske programmet. I Trondheim ble det oppfattet at ukerevyene ble vist før hovedfilmen fordi Filmdirektoratets representant i kinonemnda forlangte dette.³²⁵ I Trondheim gikk for øvrig kinostyret inn for at Verdensteatret skulle forbli «norsk kino», mens Filmteatret ble premierekino for tyske filmer.³²⁶

I tillegg ble kinoene pålagt å kjøre tilsendte *reklameplater* for NS før hovedfilmen, som var lysbilder som ble vist ved hjelp av et separat framviserapparat. Disse platene ble kjørt på landets kinoer for en viss periode på bestilling fra NS' rikspropagandaledelse, Statens filmdirektorat eller Germanische Leitstelle. Filmdirektoratet sørget for distribusjonen gjennom monopolselskapet AS Herolden.³²⁷ Bildene reklamerte for ulike deler av NS-bevegelsen, så som Frontkjemperkontoret, NS' hjelpeorganisasjon, Hirten, NS' ungdomsforbund, NS' kvinneorganisasjon og så videre. Og så alltid til slutt – et portrett av den norske fører Vidkun Quisling.

Krigshverdagen skapte en rekke hindringer for *business as usual*. Særlig tre forhold rammet Nord-Norge i mye sterkere grad enn Sør-Norge: skader etter bombing, mangel på utstyr og redusert tilførsel på film. Enkelte steder var filmforsyningen så prekær at kinoen ble midlertidig stengt. Dette spørsmål opptok også tyske myndigheter. Av tyske etterretningsmeldinger sendt fra Norge til Tyskland framgår det at tyske soldater i Nord-Norge var svært misfornøyd med det magre

³²⁴ Helseth 2000.

³²⁵ NBO, KKL, Brev fra formann Bye i særnemnda for Trondheim kinematografer til direktør Einar Li i Norges Byforbund 9.3.1942.

³²⁶ J. Jensen, *De levende bilder: Trondheim kinematografer 1918–1968*, Trondheim 1968: 64–65.

³²⁷ RA, SF, Fdc L0001, Germanische Leitstelle til SF 11.5.1944.

filmtilbudet.³²⁸ Også i Sør-Norge bød filmforsyningen på store problemer. En hovedutfordring var å sikre gode leveranser med jernbanen. Filmdirektoratet tok opp saken med Norges Statsbaner (NSB) flere ganger, etter påtrykk fra utleiebyråene. I 1942 innførte jernbaneledelsen en grense på 10 kg for ekspressgods. Vekten av en gjennomsnittlig langfilm var rundt 25 kg. Dermed søkte utleiebyråene å omgå bestemmelsen ved å dele filmene i tre kolli med tre forskjellige avsendere (byrået, filmsjefen og lagersjefen) og tre mottakere (kinoen, kinobestyreren og kinomaskinisten). Filmsjefen i Apollo Film AS kommenterte denne praksisen på følgende måte i et brev til Filmdirektoratet i desember 1942:

Selvsagt virket dette som den rene tragi-komedie, idet Jernbanen fikk tre ganger så mange ekspedisjoner, byråene tredobbelt arbeid og mottagerne tredobbelt usikkerhet. Det hendte jo ofte at kinoen bare fikk 2 av de 3 tilsendte pakker tidsnok fram, slik at forestillingen måtte avlyses.

Alternativet var å sende film som alminnelig fraktgods, men det ville medføre at distribueringshastigheten per film økte fra åtte til 12–14 dager. Dermed ville ikke lenger kinoene kunne motta film hver uke, men hver 14. dag, noe som igjen ville føre til redusert kinodrift og tapte inntekter. Det lyktes Filmdirektoratet å få opphevet tikilosgrensen på ekspressgods.

Mange av endringene i kinotilbudet som befolkningen i Norge opplevde i krigsårene, var felles for de fleste europeiske land. Overalt dominerte lette underholdningsfilmer. Rent kvantitativt gjaldt jo dette også Tyskland – et poeng det er lett å overse. Under ti prosent av filmene som ble produsert på løpende bånd fra Babelsberg utenfor Berlin, var propagandistiske bestillingsverk, men det er stort sett disse som har blitt husket. Inklusive samproduksjoner ble det i alt vist 318 nye tyske filmer i Oslo under andre verdenskrig. 57 av disse filmene ble forbudt vist av de allierte etter krigen fordi de inneholdt nazistisk propaganda.³²⁹ Dette utgjør 18 prosent. De øvrige tyske filmene ble altså sett på som uskyldige. En regner med at 1097 filmer ble laget i Tyskland i årene 1933–1945. 96 av disse hadde en særlig status som politiske filmer (*Staatsauftragefilme*); de var bestilt av Goebbels' propagandaministerium.³³⁰ Tolv av disse filmene fikk ordinær kinopremiere i Oslo.

³²⁸ MaN nr. 55, 4.5.1943, i MaN 2008: 1097; MaN nr. 57, 12.7.1943, i MaN 2008: 1194.

³²⁹ Hanche 1991: 93. Kilden er *Catalogue of forbidden German feature and short film production held in the Zonal Film Archives of the Film Section*, utgitt i Hamburg i 1951.

³³⁰ Welch 2001: 36. Welch regner med at en sjettedel av filmene var «overtly propagandist films».

Blant dem var de to beryktede antisemittiske filmene *Blod og gull* (*Jud Süß*, 1940) og *Rotschild* (*Die Rotschilds*, 1941). De ble første gang vist for Oslo-publikummet henholdsvis 19. mai og 8. september 1941. I tillegg ble en del propagandistiske filmer vist utenom det ordinære kinoprogrammet, blant annet ved partitilstelninger for NS og filmaftener i regi av Norsk-Tysk Selskap.

Allerede i begynnelsen av 1943 begynte nedgangen for den tyske filmindustrien. Det var militære triumfer som hadde banet vei for tysk film over store deler av Europa. Derfor var det bare logisk at de samme markedene gikk tapt etter hvert som Wehrmacht trakk seg ut av områder de tidligere hadde kontrollert.³³¹ Fra 1944 var ikke bare utenlandsmarkedet og utenlandske produksjonssentra i stor grad tapt eller på vikende front; i tillegg var den hjemlige filmproduksjonen sterkt hindret av utskrivning av reservepersonell, mangel på filmruller og ødeleggelse av kinoer (bare i Berlin ble over 170 kinoer ødelagt fra juni 1943 til juni 1944).³³² Ikke desto mindre fortsatte Goebbels helt til det siste å legge planer for nye storfiler.³³³ Den siste som ble ferdigstilt før kapitulasjonen, var Veit Harlans *Kolberg*; den hadde premiere i januar 1945. Ett av filmens budskap var at det er bedre å dø enn å overgi seg. *Kolberg* fikk aldri ordinær kinopremiere i Norge, men Norsk-Tysk Selskap satte den opp ved en av sine forestillinger.³³⁴

IX. Kulturlivet under krigen

Til slutt i dette delkapitlet vil jeg peke på noen hovedtrekk ved kulturlivet under krigen. Dette er relevant av to grunner. Den ene er at film og kino utgjorde en viktig del av det åpne kulturtilbudet i det okkuperte Norge. Den andre grunnen er at utviklingen på film- og kinofeltet kom til å gå i andre retninger enn det som gjaldt innen musikk, teater, litteratur og billedkunst.

Er det noe som kjennetegner kulturlivet under krigen, er det todelingen mellom det åpne, offentlige kulturtilbudet og den virksomheten som gikk under jorden. Det offentlige kulturtilbudet ble sterkt regulert og ensrettet. Dels innebar dette sensur og forbud, hva Hans Fredrik Dahl kaller kulturpolitikens *repressive* side; dels innebar det å positivt løfte fram ønskede kulturformer og gi fordeler til skapende

³³¹ Dette poenget er hentet fra D. Welch og R. Vande Winkel, *Europe's new Hollywood? The German film industry under Nazi rule, 1933–45*, i Vande Winkel og Welch (red.) 2011: 21.

³³² Ibid.

³³³ J. Petley, *Capital and culture: German cinema 1933–45*, London 1979.

³³⁴ Hanche 1991: 94.

og utøvende kunstnere og kulturarbeidere som var tilhengere av NS – kulturpolitikkenes *aktive propaganda*.³³⁵

I oktober 1941 ble offentlig dans forbudt.³³⁶ I mars 1942 ble forbudet skjerpet; nå kunne personer som deltok i offentlig dans, straffes med bøter eller fengsel i inntil tre måneder. Resultatet ble at dansen gikk under jorden. Illegale tilstelninger med dans var særlig utbredt på gårdene på landet, ikke så mye i byene.³³⁷

Det offentlige musikklivet fortsatte omtrent som før under okkupasjonen, til tross for konfrontasjoner mellom musikerne og deres organisasjoner på den ene siden og NS og tyske myndigheter på den andre, paroler om boikott og forbud mot visse musikkformer som swing og jazz.³³⁸ Men noe nytt brøt også fram og fikk et betydelig omfang: huskonsertene. Ved de hemmelige huskonsertene ble det ofte satt opp et nasjonalt program, med musikk og tekstframføringer som aldri ville ha kommet gjennom sensuren ved de offentlige konsertene, som var underlagt samme strenge kontroll som teatrene. Helt fram til høsten 1943 ble det holdt utstillinger av billedkunst, omtrent som før, og kunstsalg gikk godt.³³⁹ På teaterfeltet, derimot, kom skuespillerne og teatersjefene i konflikt med tyske og norske myndigheter allerede fra januar 1941. I mai gikk skuespillerne ut i streik. Stridens kjerne var NS-regimets krav om adgang til å beordre skuespillere til å påta seg oppdrag i kringkastingen. NRK var på dette tidspunktet nazifisert. I slutten av juni ble streiken avblåst, men fortsatt satt enkelte skuespillere og teaterledere arrestert. Publikum oppfattet at skuespillerne optrådte under tvang, og svarte med boikott av teatrene.³⁴⁰ Mange skuespillere bidro aktivt ved de hemmelige huskonsertene gjennom diktlesing og framføringer av ulikt slag.

Film og kino gikk ikke under jorden.³⁴¹ Det ser ut til å herske bred konsensus om at et sug etter å gå på kino var hovedgrunnen til at det ikke gikk an å etablere en «kinofront». Evensmo snakker om «det store villige avspenningsbrølet».³⁴² På typisk

³³⁵ Dahl og Helseth 2006: 188.

³³⁶ Politidepartementets forordning 4.10.1941.

³³⁷ Hjeltnes 1986: 221.

³³⁸ H.J. Hurum, *Musikken under okkupasjonen*, Oslo 1946; Solhjell og Dahl 2013: 59.

³³⁹ Solhjell og Dahl 2013: 161–162.

³⁴⁰ *Ibid.*: 213 ff.

³⁴¹ Omfanget av illegale filmvisninger er ikke kjent, og har aldri blitt systematisk undersøkt. Disen nevner ett slikt eksempel fra Oslo i sin bok om utleiebyråenes historie: I 1942 ble en hemmelig kinoforestilling på Folkets hus på Grünerløkka avbrutt av tyske soldater, hvorpå 150 personer skal ha blitt arrestert. Se Disen 1997: 133.

³⁴² Evensmo 1992: 238–239.

vis får han fram noe vesentlig, samtidig som ironien aldri er langt unna. Filmviter Gunnar Iversen ser også behovet for å bli underholdt som en vesentlig drivkraft bak oppslutningen om kino og norsk film under krigen. «Sunn og folkelig latter» er overskriften på kapitlet om okkupasjonsårene i hans bok om den norske spillefilmens historie fra 2011.³⁴³ Ifølge Ole H.P Disens bok om utleiebyråenes historie trengte folk kino «nesten som de trengte mat».³⁴⁴

Ikke i noe land fantes det en vedvarende kinofront under andre verdenskrig, i den forstand at folk helt sluttet å gå på kino. I Danmark, Belgia, Nederland og Frankrike ser vi det samme hovedmønsteret som i Norge. Den tyske filmimperialismen gjorde seg sterkt gjeldende ved at markedene ble oversvømt av tyske filmer, samtidig som hjemlig filmproduksjon og kinodrift ble underlagt nazistisk kontroll, om enn i ulik grad og på forskjellig vis.³⁴⁵ Motstand mot nazifiseringen ga seg utslag i form av boikott, demonstrasjoner og streik, men alt i alt var slike protester begrenset i omfang og varighet. I det store og hele fortsatte publikum å søke seg til kinoene, noen steder sågar mer enn før. Omtrent slik lyder de etablerte fortellingene om de ulike landenes film- og kinohistorie fra andre verdenskrig.³⁴⁶ Er det noe kinohistorien viser oss, er det at filmmediet har hatt en uimotståelig tiltrekningskraft på mennesker i svært forskjellige typer samfunn.

En viktig forskjell mellom Danmark og Norge var at det i Danmark, ifølge Lars-Martin Sørensen, aldri ble etablert en organisert motstand innen kulturfeltet, av den grunn at kulturlivet der ikke ble strømlinjeformet med nye, kollaborasjonistiske institusjoner og organisasjoner, som i Norge.³⁴⁷ Et slående trekk ved mobiliseringen mot nasjonalsosialismen innen det organiserte kunst- og kulturlivet i Norge, er at den ble organisert så tidlig. Allerede i løpet av den første måneden under tysk okkupasjon hadde mottiltak blitt satt i gang for å unngå at det skulle gå med kulturlivet i Norge som i Tyskland. Historiker Henrik Grue Bastiansen har i en artikkel om dannelsen av Norges Kunstnerråd vist at Kunstnerforeningens formann Fredrik Parelus la til rette

³⁴³ Iversen 2011.

³⁴⁴ Disen 1997: 136.

³⁴⁵ Tore Helseth har i en komparativ artikkel vist at Norge beholdt stor grad av autonomi innen filmindustri og kinodrift, til tross for en relativt svakt utviklet filmtradisjon før krigen. I Nederland gikk det helt annerledes. Helseth 2007.

³⁴⁶ Vande Winkel og Welch (red.) 2011.

³⁴⁷ L.-M. Sørensen, *Dansk film under nazismen*, København 2014: 465.

for at en krisenemnd for kunstnerne kunne etableres allerede 6. mai 1940.³⁴⁸ Når dette kunne skje så vidt raskt, var det nettopp fordi man visste nøyaktig hvordan det hadde lyktes det tyske propagandaministeriet å ensrette tysk kunst- og kulturliv gjennom Rikskulturkammeret, som ble opprettet ved lov i september 1933. Ifølge Parelius var hensikten bak dannelsen av Kunstnernes Krise Komite (K3) i april/mai 1940 å sørge for at Kunstnerforeningen ble holdt mest mulig unna tysk kontroll ved at K3 tilbød seg å forhandle med RK på kunstnernes vegne. Den første tida hadde Terboven flere møter med K3. Det er helt på det rene at Rikskommissariatets kulturavdeling sommeren 1940 så for seg å danne et rikskulturkammer i Norge. Skisse til en slik løsning ble presentert for ledelsen i K3 med billedhuggeren Wilhelm Rasmussen som budbringer i juli.³⁴⁹ Mottrekket ble da, med forfatteren Sigurd Hoels ord: «Vi får lage et kulturkammer selv.»³⁵⁰ Sammen med Alex Brinchmann utferdiget Hoel en promemoria til kunstnerorganisasjonene. Den 14. september 1940 møttes representanter for organisasjonene og vedtok statutter for Norges Kunstnerråd.³⁵¹ Imidlertid ble ikke Kunstnerrådet konstituert før i oktober, og på det tidspunktet hadde en vesentlig ny forutsetning inntrådt, nemlig Terbovens «nyordning» av 25. september 1940 og opprettelsen av et nytt norsk kulturdepartement under kommissarisk ledelse.

Det er grunn til å tro at innsatsen som lå bak dannelsen av Norges Kunstnerråd, bidro vesentlig til at RK oppga forsøket på å danne et norsk kulturkammer etter tysk mønster. Samtidig innebar den nye linjen fra september 1940, som kulminerte med Terbovens organisasjonsforbud 18. juni 1941, at Kunstnerrådet som sådan etter dette kom til å utrette lite.³⁵² Men grunnlaget var lagt for en bred, organisert sivil motstandslinje blant norske kunstnere som varte krigen ut.

X. Sammenfatning

Den nye kunnskapen jeg vil legge fram i denne avhandlingen, vil dels supplere tidligere forskning, dels justere og utvide eksisterende kunnskap gjennom å utfordre og imøtegå tidligere forskning. Begge deler anses som like viktig. Jeg vil peke på fire

³⁴⁸ H.G. Bastiansen, *Født til kamp: Norges Kunstnerråd 1940–1945*, i *Kunsten å rulle en stein: Norges Kunstnerråd 1940–2000*, Oslo 2000: 6–7.

³⁴⁹ Bastiansen 2000: 8.

³⁵⁰ *Ibid.*: 9.

³⁵¹ *Ibid.*: 11.

³⁵² *Ibid.*: 19.

områder der mine forskningsresultater stikker seg ut på nye måter i forhold til tidligere litteratur og forskning; disse relaterer seg til henholdsvis delkapittel 1.III, 1.IV, 1.V–VI og 1.IX ovenfor.

For det første gjelder dette forståelsen av hva en kino faktisk var under krigen. Ved å studere kinohistorien nedenfra blir det mulig å danne seg et bilde av et stort kinomangfold. Kinoene var forskjellige med hensyn til beliggenhet, fysiske rammebetingelser og type eierskap, men de var framfor alt svært forskjellige med hensyn til kinokultur og den konkrete visningssituasjonen, som til enhver tid forholdt seg til skiftende lokale og nasjonale kontekster.

For det andre er det klart at okkupasjonen utløste et bredt spekter av ulike samhandlingsformer mellom okkupant og okkupert. For en del nordmenn innebar den nye tids film- og kinopolitikk muligheter. Videre vil avhandlingen bidra med nye perspektiver på den omorganiseringen som foregikk på film- og kinofeltet allerede fra våren 1940, først under tysk, deretter under norsk ledelse. Denne omorganiseringen var resultat av mer komplekse og motsetningsfylte prosesser enn hva framstillingen ovenfor kan ha gitt inntrykk av. Kompleksitet er også stikkordet når det gjelder min tilnærming til kulturlivet under krigen, som kinogåing var en del av. Her er jeg særlig interessert i å vise hvordan betydningen av det å gå på kino var i endring.

Sammenfattet sikter avhandlingen således mot å utvikle og presentere ny kunnskap som understreker kinomangfold, kompleksiteten i forholdet mellom okkupant og okkupert, kulturpropagandaens innebygde motsetninger og begrensninger samt kinokulturens skiftende betydninger.

2 Kinoenes autonomi

I. Innledning

I hvilken grad beholdt kinoene sin autonomi under okkupasjonen? Dette temaet står i forgrunnen i dette kapitlet. Hvilke strategier og former for motstand og kollaborasjon oppsto hos kinoeierne, bestyrerne og de ansatte? Og ble kinoene «nazifisert»? Det primære kildematerialet til å si noe om disse spørsmålene, er rapporter om driften i krigsårene, som ble innsendt til Kommunale kinematografers landsforbund (KKL) rett etter frigjøringen.³⁵³ Innledningsvis vil jeg peke på noen særlige utfordringer med hensyn til å utnytte dette materialet, knyttet til *når* det ble skrevet, av *hvem* og *hvorfor*. Samtidig vil jeg legge vekt på å hente fram igjen denne diskusjonen fortløpende, der det ses som hensiktsmessig.

Tidspunktet for nedskrivningen, rett etter frigjøringen, er problematisk. Rapportene gir bare indirekte tilgang til forholdene i krigsårene, og de er skrevet i en periode preget av oppgjør og hevntanker. At dette siste er en relevant faktor, blir klart når en ser hvordan KKL-styret forholdt seg til personer i film- og kinobransjen som ble forbundet med mistanke om landssvik. Styret avholdt sitt første møte etter krigen 22. september 1945. Under Eventuelt behandlet styret, på formannens initiativ, spørsmålet om midlertidig boikott av Merkurfilm. Det ble vedtatt at en advarsel burde sendes ut til alle kinoer i landet. Særlig så Aamot det som graverende at Leif Sinding i mars 1942, ved hjelp av Ernst Ottersen, hadde begått «angiveri» til Statspolitiet vedrørende et hemmelig sirkulære om boikott av norsk film.³⁵⁴ Aamot satte også opp en liste over filmer som burde unngås vist inntil videre.³⁵⁵ Det er klart at kinolederne rundt om i landet fikk med seg disse signalene fra Oslo, selv om en god del av rapportene ble innsendt allerede før Aamots liste over suspekte filmer ble distribuert i slutten av september 1945. Under enhver omstendighet er det klart at måten KKL-styret grep situasjonen an på, bidro til å forme en gryende sort/hvitt-

³⁵³ I tillegg vil jeg støtte meg på kinohistorikker og arkivet etter Statens filmdirektorat. For variasjonens skyld vil jeg veksle mellom betegnelsene «Landsforbundet» og initialordet «KKL».

³⁵⁴ NBO, KKL, Årsmøter 1940–1946, Referat fra styremøte i KKL 22.9.1945.

³⁵⁵ Den 26. september 1945 sendte Kristoffer Aamot ut et skriv til alle kinoer der han frarådte visning av seks Sinding-filmer og seks andre «nazifilmer» som var laget av «nazister eller av folk som har samarbeidet med tyskere og nazister». Dersom kinoene var i tvil om en film burde vises eller ikke, ble de bedt om å henvende seg til KKL «for sikkerhets skyld». NBO, KKL, Litt av hvert fra krigsårene, KKL til medlemmene 26.9.1945.

fortelling om kinodriften i Norge «under hakekors og solkors»³⁵⁶, der det gjaldt å markere at okkupasjonstidas kinopolitikk var et brudd med fortida, at okkupasjonsårene utgjorde en parentetisk unntaksperiode i norsk film- og kinohistorie, og at bransjen i all hovedsak motsto det massive påtrykket fra tyske og norske myndigheter i retning av «nazifisering».

Videre er det problematisk at rapportene i stor grad er skrevet av nylig gjeninnsatte bestyrere som under krigen hadde gått av frivillig, eller som hadde blitt fjernet med tvang. Så vel overrapportering av heltemodige handlinger som underrapportering av *business as usual* vil være å forvente. På samme måte hadde de bestyrerne som faktisk hadde sittet under hele krigen, en opplagt interesse av å rettferdiggjøre valget om å bli på sin post. Likevel er det å si om materialet at selv om sjangeren «rapport fra krigsårene» har sine begrensninger, demonstrerer mange av rapportørene nøkternhet i framstillingen av egne bedrifter, sindighet i omtale av andre aktører og nyansert evne til refleksjon rundt den komplekse karakteren av perioden som lå rett bak dem.

Hundre kinoer sendte inn rapport om driften i krigsårene etter frigjøringen. Selv om KKL kun organiserte de kommunale kinoene, ble alle kinoer oppfordret til å sende inn rapport. Oppfordringen ble fulgt, med det resultat at de ikke-kommunale kinoene faktisk utgjør flertallet i materialet, med 60 rapporter. Dermed fordeler rapportene seg perfekt med tanke på styrkeforholdet mellom kommunale og private kinoer, som representerte henholdsvis 40 og 60 prosent av kinoene totalt sett.³⁵⁷

KKL sendte ut sitt spørreskjema til kinoene den 25. juli 1945.³⁵⁸ Skjemaet inneholdt følgende poster til utfylling:

- kinoens navn, eier, bestyrer, telefon, adresse
- antall forestillinger per uke
- antall sitte- og ev. ståplasser
- billettpriser
- antall anvendte filmer per år
- antall premierefilmer per år

³⁵⁶ «Under hakekors og solkors» er Evensmos tittel på kapitlet om perioden 1940–1945 i *Det store tivoli* (Evensmo 1992).

³⁵⁷ Jeg har ingen holdepunkter for å vite hvorfor rapport mangler for to tredeler av landets kinoer. Kanskje ble de aldri skrevet eller innsendt, eller de har kommet bort på et senere tidspunkt. Det kan heller ikke utelukkes at rapportene faktisk foreligger, og at de endatil er arkivert, men at de bare ikke er gjenfunnet i KKL-arkivet, som bare er grovt og ufullstendig ordnet.

³⁵⁸ Selve rundskrivet har jeg ikke funnet, men dateringen av sirkulæret er nevnt i flere av svarskjemaene. Svarene ble innsendt i perioden 1. august 1945–26. februar 1946. NBO, KKL, SO.

- antall besøkende fordelt på voksne og barn per år
- billettinntekter per år
- norske filmers andel av samlet billettinntekt per år
- perioder med stengning
- kinoutstyrets alder og stand per 1945
- behov for istandsettelse
- ev. andre opplysninger

Noen rapporter er fullstendig utfylt, andre er svært mangelfulle. Det var opp til den enkelte bestyrer om vedkommende ønsket å komme med særlige opplysninger omkring forsøket på å ensrette kinoene under okkupasjonen. Det var særlig det siste punktet i skjemaet, «Andre opplysninger av interesse», som ble benyttet til dette. I noen tilfeller hadde rapportørene så mye på hjertet at det ble lagt ved separate skrivelser på flere sider i tillegg. Slike vedlegg handlet nesten alltid om spesielle, stedlige konflikter av politisk art eller om gnisninger mellom tysk og norsk publikum. Slik sett kan man si at KKL-rapportene er en verdifull kilde til å si noe både om karakteren av påtrykket mot kinoene, og om dette påtrykket fikk stor eller liten betydning.³⁵⁹

Selv om utformingen av rapportskjemaet og utfyllingen lokalt, som i all hovedsak foregikk i løpet av august og september 1945, faller sammen med en periode som er sterkt preget av oppgjør med okkupasjonsstyret og dets støttespillere, er det neppe riktig å se kinorapportene som et ledd i KKL-styrets mulige forsøk på en utrenskning i kinobransjen.³⁶⁰ Hovedgrunnen til at dette initiativet kom i stand, var nok at den gjeninnsatte administrasjonen i landsforbundet ønsket å gjøre opp bestikken etter en periode der andre hadde vært herrer i huset. Ikke minst gjaldt det å kartlegge behovet for investeringer og istandsetting av kinoer som hadde vært gjenstand for hard bruk, eller som hadde blitt brukt til andre formål under krigen.

Jeg vil argumentere for at det særlig var tre ulike forhold som påvirket kinoenes muligheter til å opprettholde samme grad av selvstendighet som de hadde hatt før 1940. For det første avhang dette av en rekke generelle sider ved krigssituasjonen og forholdene under okkupasjonen som på ulike vis forstyrret eller skapte hindringer for drift som normalt. For det andre hang spørsmålet om kinoenes

³⁵⁹ Rapportene inneholder ingen opplysninger om perioden 1.1.1945–8.5.1945.

³⁶⁰ Dette går fram av referatene fra de første styremøtene i KKL fra slutten av september 1945. Noen form for omfattende oppgjør innen kinobransjen var rett og slett ikke et tema.

autonomi nøye sammen med kinopolitikkens gjennomføring. I denne sammenheng vil oppmerksomheten særlig rettes mot de lokale forhold som preget politikken gjennomføring, og som kunne føre til helt andre resultater enn hva man kunne forvente ut fra en isolert studie av kinopolitikkens offisielle målsetninger. Endelig avhang den enkelte kinos handlingsrom av hvordan de norske kinoene var organisert i utgangspunktet. Mangfoldet av kinoer – private, kommunale, foreningskinoer og ambulerende kinoselskaper – gjorde kino til et komplekst felt.

Kinolederne og de kinoansatte forholdt seg grunnleggende sett til den nye tids kinopolitikk på tre ulike måter: gjennom tilpasning, samarbeid eller motstand. De ulike måtene å forholde seg til kinopolitikken på, *strategiene*, kunne overlappe, foregå parallelt og veksle over tid. Politiske utskiftninger i styre og stell var i høy grad en del av hverdagen også ved kinoene. Som vi skal se, gjaldt dette ikke bare i de tilfellene der kinoen valgte motstand som strategi, men også i mange tilfeller der kinoene var innstilt på tilpasning eller sågar samarbeid.

Hvem var de ansatte? I dette kapitlet omfattes alle tilsatte, også kinolederen, av mitt begrep «kinoansatte».³⁶¹ Variasjonen i arbeidsstyrken var stor. I den ene enden av skalaen har vi de ambulerende kinoene, der det stundom kunne være én enkelt person som var pott og panne. En stor del av de mindre, private og kommunale kinoene, og alle foreningskinoene, hadde som regel bare en håndfull ansatte, som bekledd de fire nøkkelrollene som billettselger, kontrollør, maskinist og bestyrer. Den første rollen ble nesten utelukkende bekledd av kvinner, de to siste nesten uten unntak av menn. Noen ganske få kinoer hadde kvinnelig bestyrer, men det er ikke kjent at noen kinoer hadde kvinnelig maskinist. Kontrollørene var den eneste gruppen som fordelte seg noenlunde likt mellom kjønnene, selv om mennene var i flertall.³⁶² «Kontrolldamene» gikk senere over til å bli benevnt som «plassanvisere».

I Oslo var de kinoansatte organisert i en egen forening, Oslo kommunale kinobetjenings forening. I et informasjonsskriv til medlemmene i 1938 redegjorde foreningen for de viktigste grupper av personalet.³⁶³ Her heter det om billettselgerne

³⁶¹ Jeg bruker tittelen «bestyrer» om de daglige lederne ved alle typer kinoer. Der det var personer som eide private kinoer, men som ikke selv foresto bestyrelsen, brukes betegnelsen «kinoeier».

³⁶² I 1936 var 21 av 71 kontrollører ved Oslo-kinoene kvinner. ARBARK, Oslo kinobetjenings arkiv, A L0001, Møteprotokoller og årsberetninger, Årsberetning for 1936.

³⁶³ ARBARK, Oslo kinobetjenings arkiv, A L0001, Møteprotokoller og årsberetninger, Notat om de viktigste grupper av personalet 12.10.1938.

at de «sitter i billettluke». De måtte ha «god helbred og godt utseende», og hørsel og syn måtte være i orden. «Det gjelder å ekspedere hurtig og greitt og alltid være høflig og elskverdig.» I regelen ble yngre kvinner ansatt, uten krav til utdanning.

Billettselgeren måtte ha god ordenssans, kunne regne og dessuten være «ærlig og pålitelig». Arbeidstida var gjerne fra kl. 16 til kl. 22. Lønnen, 65 kroner per uke, var noe høyere enn i Bergen og Trondheim. Kontrollørens arbeid besto i å kontrollere billetten ved inngangen og dessuten bistå publikum på forskjellig vis. Som regel var arbeidstida fra kl. 16 til kl. 23. Kontrollørene, både menn og kvinner, måtte være «sunne og friske». De måtte også ha et «godt utseende» og de måtte være «snare i vendingen». Som regel var det yngre folk uten spesiell utdanning som ble ansatt, ofte tidligere vikarer. Lønnen for menn var 76 kroner per uke, for kvinner 57 kroner. Kontrollørene hadde anledning til opprykk til overkontrollør. I Bergen var lønnsnivået rundt 10 prosent lavere enn i Oslo. Den tredje gruppen, maskinistbetjeningen, holdt vedlike de elektriske maskiner og apparater og hadde ansvaret for filmframvisningen. Arbeidstida var som regel fra kl. 16 til kl. 23. Det var «en fordel å ha språkkunnskaper og musikalsk sans». Betjeningen måtte være påpasselig og behersket. Kinoene stilte forskjellige krav til utdanning. I Oslo og Bergen fantes et lærlingsystem med to års læretid. Etter fullført eksamen kunne lærlingen ansettes som annenmaskinist og senere rykke opp til førstemasinist. Lønn var henholdsvis 80 og 98 kroner i uka; for første års læregutt 27 kroner. For å bli opptatt som maskinistlærling var det krav til teknisk skole. Også renholdere kunne bli medlem av Oslo kinobetjenings forening.

I omkring 20 av landets kommuner fantes mer enn ett kinolokale. Ved kinoene i Trondheim var det i alt rundt 80 ansatte etter at Sentrum, som fjerde kinosal, åpnet i 1944.³⁶⁴ I 1951 hadde Oslo kinematografer 46 billettselgere, 84 kontrollører, 35 plassanvisere og 50 maskinister i tillegg til administrativt personell ved hovedkontoret, vikarer, fyrbøtere i vintersesongen og renholdere. Alle billettselgerne og plassanviserne var kvinner. Det er grunn til å tro at antallet ansatte under krigen var omtrent på samme nivå.³⁶⁵

³⁶⁴ Jensen 1968: 72. Journalist Johan Jensen skrev 50-årshistorikken på oppdrag fra styret i Trondheim kinematografer.

³⁶⁵ *Oslo kinematografer gjennom 25 år*, 1951: 88.

II. Forhold som forstyrret normal kinodrift

Det rådende syn i kinobransjen etter 9. april 1940 var at kinoene måtte holdes i gang. Kinopersonalet i Stavanger fikk eksplisitt beskjed om at de som kommunale funksjonærer ikke kunne forlate byen.³⁶⁶

Kinodriften under krigen ble påvirket av en rekke generelle forhold som sprang ut av selve krigssituasjonen og den tyske okkupasjonen. Med «generelle forhold» menes i denne sammenheng forhold som ikke i seg selv var relatert til kino, og som ikke var utslag av noen bestemt kinopolitikk. Når jeg i det følgende skal gjøre rede for en del generelle forhold som forstyrret normal kinodrift, er grunnen at slike forhold påvirket de kinoansattes handlingsrom, yrkesutøvelse og selvforståelse. Videre skal jeg undersøke forhold som mer direkte var knyttet til påtrykkene for å omforme kinobransjen etter tyske retningslinjer og NS' kulturpolitikk.

1. Krigshandlinger og unntakstilstand

Selve krigsutbruddet førte til en unntakstilstand den første tida. Resultatet ble nedgang i kinobesøket og dalende inntekter. Dette ble beskrevet slik i Landsforbundets årsberetning for 1939/40:

Med begivenhetene 9. april ble også kinematografene for flere steder vedkommende stengt. Mange av de kinematografer som lå i krigssonen ble ødelagt, andre måtte stengte på grunn av filmmangel. I lang tid var også flere kinematografer stengt etter myndighetenes ordre mens sikringsarbeider pågikk.³⁶⁷

Selv om kinodriften tilsynelatende ble normalisert relativt hurtig flere steder i Sør-Norge, tok det tid før situasjonen var avklart for de mange kinoansatte selv. I Oslo var en stor del av det kommunale kinopersonalet satt til annet arbeid til langt utpå høsten. Noen ble overført til andre kommunale etater, noen arbeidet på Ullevål sykehus, andre ved matstasjoner og lignende. Først i november 1940 var den faste betjeningen ved Oslo-kinoene igjen fulltallig, men mange av vikarene kom aldri tilbake.³⁶⁸

Som represalier for tyskfiendtlige handlinger erklærte rikskommissær Terboven noen få ganger sivil unntakstilstand for hele landet eller enkelte områder. Grunnlaget for dette var en forordning gitt 31. juli 1941.³⁶⁹ Ved slike anledninger ble

³⁶⁶ *Film og kino i Stavanger gjennom 50 år*, Stavanger 1950: 34.

³⁶⁷ NBO, KKL, Årsmøter 1940–1946.

³⁶⁸ ARBARK, Oslo kinobetjenings forening, A Møteprotokoller, Årsberetning for 1940.

³⁶⁹ Dahl mfl. (red.) 1995: 435 f.

kinoene, i likhet med andre underholdningstilbud, stengt for publikum. Dette skjedde blant annet i Oslo i september 1941 og i Trondheim i oktober 1942. I forbindelse med unntakstilstanden i Oslo høsten 1941 instruerte RK Statens filmdirektorat eksplisitt om å gi beskjed til samtlige kinoer om å innstille driften inntil videre.³⁷⁰ I Drammen fant det sted en meget langvarig unntakstilstand som lammet byens underholdningstilbud i sju måneder i 1943. Byens tre kinoer ble stengt 12. mai 1943. To av dem ble gjenåpnet den 26. desember.³⁷¹

Fysiske skader på kinobygninger

Lokalt var det luftvernmyndighetene som ga klarsignal til kinoene om når de kunne gjenoppta virksomheten etter krigsoverfallet 9. april 1940.³⁷² Unntaket var de steder der selve kinobygningen var skadd som følge av krigshandlinger. Elverums Biograf ble bombet 11. april. Kinoen gjenåpnet i nytt lokale to måneder senere.³⁷³ Trysil kino ble bombet 14. april, og var etter dette stengt under resten av krigen. Namsos kino ble bombet 20. april. I november gjenåpnet kinoen i en brakke.³⁷⁴ Steinkjer kino holdt til i et lokale som brant ned 21. april. Siden leide de en sal i et forsamlingshus i nabokommunen Egge for resten av krigen.³⁷⁵ Kinohallen i Kristiansund brant ned 29. april; etter dette ble det vist film på Festiviteten, i gymsalen på Allanengen skole og i grendehuset på Dale.³⁷⁶ Kabarethuset i Molde ble også jevnet med jorden og gjenoppbygd først i 1942. Ankenesstrand kino brant under kampene om Narvik i 1940 og gjenåpnet ett år senere.³⁷⁷

På samme måte som kinoer hadde blitt skadd eller ødelagt i forbindelse med kampene i 1940, ble flere kinobygg i Finnmark rasert under den tyske tilbaketrekningen høsten 1944. Blant stedene som etter dette måtte klare seg uten kino resten av krigen, var Berlevåg og Honningsvåg.³⁷⁸

³⁷⁰ RA, SF, Fda L0003, Reichskommissariat, SF til RK 10.9.1941.

³⁷¹ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Drammen 1940–1944, 17.8.1945.

³⁷² I Sarpsborg skjedde dette 19. april 1940. Se H.N. Hansen, *En bok om film og kino ved Sarpsborg kommunale kinematografers 50 års jubileum*, Sarpsborg 1966: 63.

³⁷³ M. Pedersen, På kino i byen og på bygda: Kinominer i Hedmark ca. 1930–1960, i S. Brinch og A. Gjelsvik (red.), *Veier tilbake: Filmhistoriske perspektiver*, Kristiansand 2009.

³⁷⁴ NBO, KKL, SO, Kort rapport fra Namsos komm. kino om driften fra 1940–46, 17.9.1946.

³⁷⁵ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Steinkjer 1940–44, 11.8.1945.

³⁷⁶ <http://www.nordmore.museum.no/bes%C3%B8k-oss/kristiansund/kinohallen-60-%C3%A5r-6-november-2014> (lest 6.4.2017).

³⁷⁷ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Ankenesstrand 1940–44, 10.9.1945.

³⁷⁸ NBO, KKL, SO.

Flyalarmer, mørklegging og portforbud

En rekke kinoforestillinger ble avbrutt på grunn av flyalarm. Hver kino måtte besørge et tilfluktsrom for sitt publikum. 1. etasje på Filmteatret i Stavanger ble brukt som tilfluktsrom under hele krigen. Dette var uaktuelt på Verdensteatret på grunn av beliggenheten nær havna. Personalet delte på vaktholdet. Et par mann fra hver kino måtte gjennomgå førstehjelpskurs.³⁷⁹

På veggene i kinosalen ble det slått opp plakater som ga anvisninger for hvordan tilskuerne skulle forholde seg ved flyalarm. Her fra Kino-Palæet i Oslo³⁸⁰:

UNDER FLYALARM
1ste – 9de BENK
TILFLUKTSROM
I UNDERGRUNNSBANEN

Statens filmdirektorat var bekymret over at flyalarmer og unntakstilstand ødela for besøket på nye norske filmer. Når Sindings film *Kjærlighet og vennskap* ikke greide å passere *Tante Pose* og *Gjest Bårdsen*, som begge ble produsert før krigen, som den mest sette filmen i hovedstaden i 1941, ga direktoratet unntakstilstanden samme høst skylden.³⁸¹

Forut for flyalarmer ble det gitt såkalte foralarmer. Luftvernmyndighetene krevde at kinoforestillinger ble innstilt eller avbrutt også ved disse. Filmdirektoratet mente at dette var unødvendig. I Sarpsborg hendte det ifølge kinostyret der at det titt og ofte ble gitt foralarmer. En måtte forsøke å få til en mer lempelig ordning, mente direktoratet, for å unngå «å lamme kinovirksomheten». Hvorvidt det ville være praktisk mulig å gjennomføre forestillinger mens foralarmer pågikk, gikk verken kinostyret eller direktoratet inn på.³⁸²

Mørklegging og portforbud bidro til å gjøre kinogåing til mindre av en risikofri selvfølgelighet. Ifølge KKLs årsberetning for 1939/40 var «luftvernstilstanden med mørklegging» en hovedårsak til at kinobesøket «ikke på langt nær har vært som før.»³⁸³

En kan se det slik at portforbud og mørklegging kom til å innvirke på den delen av kinobesøket som gjaldt *forberedelsene* til å gå på kino. Filmviter Mona Pedersen

³⁷⁹ *Film og kino i Stavanger gjennom 50 år*, 1950: 25.

³⁸⁰ Plakaten ses på et fotografi brukt i Evensmo 1992: 237.

³⁸¹ *Norsk Kinoblad* 5/1941: 8.

³⁸² RA, SF, Fdc L0001, SF til Sarpsborg kinonemnd 9.12.1944.

³⁸³ NBO, KKL, Årsmøter 1940–1946.

har i en artikkel om kinominner på Hedmark i perioden 1930–1960 skilt mellom fasene før, under og etter kinobesøket. Før-fasen handler om valg av forestilling, billettkjøp og sosial organisering av besøket. Under-fasen handler om sosiale praksiser under selve forestillingen, mens etter-fasen handler om hvordan kinobesøket fikk betydning for lek og fritid.³⁸⁴ Det er vel også rimelig å anta at portforbud og mørklegging på samme måte gjorde noe med de kinoansattes opplevelse av å gå til og fra jobb.

Flyalarmer og forholdsregler ved disse påvirket så vel publikums som de kinoansattes praksiser under en forestilling. Kinoopplevelsen har ikke sjelden blitt framstilt som en slags virkelighetsflukt, et eget univers. Den allestedsnærværende trusselen om innslaget av en skarp flysirene midt under en forestilling gjorde kanskje kinoopplevelsen mer prosaisk og forbeholden? Kinopersonalet var ansvarlige for sitt publikum ved en nødssituasjon, og måtte derfor hele tida være på alerten. Ville noen besvime? Var det plass til alle i tilfluktsrommet? Måtte forestillingen avbrytes? Det var ikke slike spørsmål de kinoansatte aller helst ville oppslukes av, får en tro, men det å utvise erfaren dyktighet og stødig ro i møte med det uforutsette ble en uatskillelig del av profesjonsutøvelsen. Journalist Johan Jensen har fanget noe av stemningen i denne karakteristikken fra et jubileumshefte om Trondheim kinematografer, skrevet i 1968:

Selv ikke inne i kinosalen var folk fri for det som minnet om krigen. Det var tyskernes og hirdens uniformer, razziaer og uro, blandingstiltakene og alt det andre. En sjelden gang gikk flyalarmen. Da ble dørene straks åpnet og folk ble oppfordret til å søke skjul. Kinoene hadde spesielle tilfluktsrom, kinoene i Prinsens gate skulle nytte kjelleren i Kunstforeningen, publikum i Sentrum kunne søke tilflukt i den gamle Ølhallen, Rosendal-tilskuerne i Melkeforsyningens kjeller.³⁸⁵

2. Generelle krigsrelaterte hindringer

Mangel på varer og utstyr gjorde seg raskt gjeldende i Norge etter krigsutbruddet. Rasjonering, regulering og restriksjoner påvirket også kinodriften og dermed kinoenes muligheter til å bevare autonomi. Formålet her er å vise hvordan disse generelle

³⁸⁴ M. Pedersen, På kino i byen og bygda: Kinominner fra Hedmark ca. 1930–1960, i S. Brinch og A. Gjelsvik (red.), *Veier tilbake: filmhistoriske perspektiver*, Kristiansand 2009. Tredelingen er ikke så eksplisitt hos Pedersen. I artikkelen skiller hun også ut «kinovaner» som et begrep som dels omfatter både før-, under- og etter-fasen, og som dels brukes snevrere om hyppigheten av kinogåing.

³⁸⁵ Jensen 1968: 68 f.

forholdene, som rammet næringslivet og befolkningen i hele Norge, slo ut akkurat på kinofeltet.

Vare- og ressursknapphet

I Oslo førte strømstans til at flere kinoforestillinger ble avbrutt eller innstilt.³⁸⁶

Knapphet på brensel bød også på store utfordringer for kinoene. De to kinosalene i Kristiansand ble oppvarmet ved fyring av koks, som det tidlig ble innført restriksjoner på. Det ble kun tillatt å selge koks til «ubetinget samfundsnyttig industri og transport». Kinoen søkte fylkesnemnda om dispensasjon fra forbudet, men fikk avslag tre ganger, siste gang etter å ha forelagt saken for Forsyningsdepartementet. Kinoen måtte da gå til innkjøp av nye ovner og ved.³⁸⁷

Det ble etter hvert knapphet på en rekke materialer som trengtes til filmframvisning. Ett eksempel er fløyelsbånd, som ble brukt for å unngå skade på særlig nye filmer. 35–40 cm var nok for en maskin, men dette var så godt som umulig å oppdrive.³⁸⁸

Bruk av kinoer til andre formål enn film

Bruk av kinoer til andre formål enn film utgjorde en betydelig hindring for normal kinodrift. Omfanget av dette varierte fra sted til og sted og over tid. Interessant nok var det for eksempel i Belgia forbudt ved lov å bruke kinolokaler til annet enn filmvisning.³⁸⁹ For Norges vedkommende må det sondres mellom på den ene siden bruk av egne kinobygg til noe annet enn filmframvisning, og på den andre siden bruk av lokaler der det tilfeldigvis – eller blant annet – ble gitt kinoforestillinger. Gimle kino i Oslo ble tatt i bruk som skole fra 1943.³⁹⁰ Oftere skjedde det at Wehrmacht rekvirerte eller overtok kinolokaler for forskjellige formål. Kinolokalet i Henningsvær i Lofoten ble rekvirert av tyskerne i november 1944.³⁹¹ Den private kinoen på Hurdal i Akershus ble rekvirert til forlegning av sovjetiske krigsfanger i

³⁸⁶ MaN nr. 37, 31.3.1942, i MaN 2008: 590.

³⁸⁷ IKAVA, Kristiansand by, Kinematografstyret/Kristiansand kino, Forhandlingsprotokoll 1925–1946, referat fra møter i kinostyret 7.6 og 25.7.1940.

³⁸⁸ RA, SF, Fdc L0003.

³⁸⁹ Vande Winkel 2011: 78. Hitler gikk inn for at Belgia skulle underlegges militær administrasjon i motsetning til i Nederland, der det ble satt inn en sivil administrasjon som i Norge. Dette førte til at all propaganda i Belgia ble underlagt Wehrmacht, nærmere bestemt Propaganda-Abteilung Belgien (PAB). PAB hadde en egen filmgruppe som allerede i begynnelsen av juni 1940 proklamerte fire tiltak, hvorav det ene gjaldt forbudet mot å benytte kinoer til andre formål enn film.

³⁹⁰ *Norsk Tidend* 20.10.1943.

³⁹¹ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Henningsvær 1940–44, 17.8.1945.

januar 1945.³⁹² I de tilfellene der Wehrmacht rekvirerte kinolokaler for en lengre periode, måtte kinoene se seg om etter andre lokaler. Filmdirektoratets holdning var at så mange kinoer som mulig burde holdes i gang. På Eidsvoll ble Søndre Samfunds Kino i Samfundsbygningen overtatt av Wehrmacht i 1940. Kinoen ble midlertidig flyttet til Festiviteten, men da grep lensmannen inn fordi han mente at lokalet var uegnet for kinodrift. Direktoratet gikk da til ordføreren for å få ham til å underrette lensmannen om at kinobestyreren kunne kunngjøre forestilling allerede førstkommende helg.³⁹³

Den private kinoen på Solbergelva ble stengt på grunn av demonstrasjoner. Som straff sørget NS-ordføreren for at lokalet ble rekvirert til lager for tyskerne. Dermed ble kinosalen stabelt full med 1500 sekker korn.³⁹⁴ Også Kino-Palæet på Majorstuen i Oslo ble fra vinteren 1943/44 brukt som matvarelager, nærmere bestemt som potetbinge. Ifølge Sigurd Evensmo lå potetene «lagret i en høyde av halvannen meter, direkte på gulvet i kinosalen».³⁹⁵ Den nye bergenskinoen Kronstad sto ferdig i 1940, men ble aldri innredet med tanke på kinodrift under krigen; i stedet ble bygget brukt som «tidenes flotteste høylager».³⁹⁶

Nå var det ikke alltid slik at kinoeieren selv så det som fordelaktig å ta i bruk et kinolokale for kinoformål. Fra Trondheim fins et interessant eksempel på dette. Her forsøkte kinoledelsen å beholde Sentrum kino som matvarelager, mens tyskerne presset på for å få satt lokalet i stand for kinoformål, slik at byens mest moderne kinosal kunne tas i bruk. Først i slutten av november 1944 åpnet kinoen.³⁹⁷

I Trondheim ble kinoene i Prinsens gate brukt til innkvartering av evakuerte fra Nord-Norge høsten 1944. Flere ansatte arbeidet døgnet rundt. «Aldri har et mer motløst publikum fylt kinoene i Trondheim», heter det i ovennevnte kinohistorikk.³⁹⁸ Rykter om lus førte vinteren 1944/45 til en kortvarig nedgang i kinobesøket.³⁹⁹

³⁹² NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Hurdal 1940–44, 15.8.1945.

³⁹³ RA, SF, Fda L0001, Diverse, SF til O. Røsrud 28.3.1941.

³⁹⁴ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Solbergelva 1940–44, 8.8.1945.

³⁹⁵ Evensmo 1992: 237.

³⁹⁶ Erslund 1995: 55–56. Da den nye kinoen endelig åpnet i oktober 1946, hadde den fått navnet Forum.

³⁹⁷ Jensen 1968: 69. Jensens framstilling går riktignok på tvers av framstillingen i et brev til KKL i august 1945, der det heter at Trondheim kinematografer først i november 1944 fikk tillatelse til å åpne sin nye kino, Sentrum, i samme bygning som Admiral-Palast. NBO, KKL, Kinoer T–Å før 1960, Trondheim kinematografer til KKL 30.8.1945.

³⁹⁸ Jensen 1968: 70.

³⁹⁹ Ibid.

Omfanget av den tvungne overtakelsen av kinolokaler for andre formål enn film var ikke ubetydelig. Den største trusselen mot kinoenes autonomi med hensyn til fri disponering av lokaler, var likevel ikke denne omdisponeringen for andre formål, men presset om å avstå kinoer til forestillinger for tyske soldater. Det fins også eksempler på at kinodriften ble midlertidig oppgitt til fordel for andre og mer presserende, situasjonsbestemte oppgaver: Etter at tyskerne hadde trukket seg ut av Finnmark, ble kinoen i Vardø – ett av svært få bygg som ikke var rasert – brukt som nyhetssentral. En radio ble satt opp i kinosalen, slik at folk kunne komme og lytte til nyheter fra London.⁴⁰⁰

Endelig ble kinoer under hele krigen benyttet som arena for ulike propagandatilstelninger i norsk og tysk regi. Dette gjaldt i særlig grad de nyeste, flotteste og største kinolokalene, som Colosseum og Klingenberg i Oslo.⁴⁰¹



NS-møte på Klingenberg kino 25. september 1943 i forbindelse med Føreretinget. Kinoen var pyntet utvendig og innvendig med det norske flagget, det svarte SS-flagget, solkors og NS-flagget i rødt og gull.⁴⁰²
(Riksarkivet, PA-0781, NS' fotosamling)



NS-møte på Aladdin kino i Kristiansand 13. mai 1941. Etter møtet oppsto det uroligheter da møtedeltakerne kom ut på gata og møtte demonstranter.
(Bjørn Furuborg)

Denne virksomheten bidro til at kinoene ble kodet som politisk ladde steder. Ved slike anledninger ble gjerne kinolokalet drapert med hakekors og solkors fra innerst til ytterst. En hendelse som viser at kinoen som sted kunne bli en regelrett kamplass når den ble brukt for et utvidet formål, fant sted i Kristiansand i mai 1941. NS hadde annonsert et åpent møte på Aladdin kino. På programmet sto visning av en norsk

⁴⁰⁰ Vardø kommunale kino, 1963: 8.

⁴⁰¹ Colosseum ble for eksempel benyttet da 3. norske SS-politikompani ble tatt i ed før avreise i april 1944. Se Olsen 2015: 75.

⁴⁰² Fotografiet er tidligere publisert i Riksarkivet, *Nasjonal Samling: Møteprotokoll 1934–1945*, Oslo 2011: 120; jf. 121.

kulturfilm og foredrag ved «rikstaler Kr. Astrup». Utenfor lokalet samlet det seg en rekke skuelystne. Da folk som hadde deltatt på møtet, kom ut på gaten, oppsto det håndgemeng mellom Hirden og flere av tilskuerne. Til slutt måtte tyske soldater innkalles for å roe gemyttene.⁴⁰³

Restriksjoner på reise og post

Restriksjoner på reise og postgang påvirket kinodriften på to måter. For det første ble forsyningen av film mer usikker over hele landet, og særlig til de tre nordligste fylkene. For det andre ble den ambulerende kinovirksomheten i særlig grad hemmet av drivstoffmangel og de mange restriksjonene på alminnelig ferdsel.

Filmsituasjonen i Norge var ikke prekær ved krigsutbruddet i 1940. På dette tidspunktet fantes det ifølge Øivind Hanche «tilgjengelig over 600 langfilmer i Norge».⁴⁰⁴ Under hele krigen fortsatte nye tyske filmer å flomme inn over det norske markedet. Utfordringen lå et annet sted, det var distribusjonen av de tilgjengelige filmene til de ulike delene av landet som bød på praktiske vanskeligheter. To år etter at det hadde lyktes SF å oppheve tikilosgrensen på ekspressgods med jernbane, innførte NSB en ny maksimalvekt på 25 kg per kolli. Igjen protesterte utleiebyråene. I en felleserklæring fra sju filmbyråer i desember 1944 ble det hevdet at bransjen nå sto i fare for «å bryte sammen».⁴⁰⁵ Filmdirektoratet tok opp saken med NSB flere ganger, men denne gangen førte ikke protestene til noe annet enn at utleiebyråene vurderte å blåse liv i det gamle Filmbyråenes Sammenslutning for å stå sterkere.⁴⁰⁶

Fra oktober 1944 ble det slutt på postforsendelsen til Finnmark. Generaldirektøren for Postverket meddelte departementene om dette i et rundskriv, der det videre het at meddelelsen ikke måtte kunngjøres i pressen.⁴⁰⁷ I januar 1945 brøt filmforsyningen sammen så langt sør som i Nord-Trøndelag.⁴⁰⁸

⁴⁰³ J. Haugen, Gateslaget mellom hirden og «jössinger» utenfor Aladdin Kino i mai 1941, *Egde* 40, 2016 (1): 16–17.

⁴⁰⁴ Hanche 2001: 53.

⁴⁰⁵ RA, SF, Fdc L0001.

⁴⁰⁶ Forslaget kom fra T. Tellefsen i Centrum Film, som følte seg oversett fordi byrået ikke hadde blitt invitert til å underskrive felleserklæringen av 19.12.1944. Tellefsen ba derfor Filmdirektoratet om å ta initiativ til dannelsen av en sammenslutning av filmselskapene «overensstemmende med den nye tid». RA, SF, Fdc L0001.

⁴⁰⁷ RA, SF, Fdc L0001, Diverse juli 44–jan. 45, Rundskriv fra generaldirektøren for Postverket 30.10.1944.

⁴⁰⁸ RA, SF, Fdc L0003, Kommunale kinoer, SF til Levanger kino.

De vanskelige reiseforholdene gjorde at mange av aktørene innen den ambulerende kinodriften trakk seg ut. Filmdirektoratet så dermed sitt snitt til å bringe mer seriøse selskaper – «større positive institusjoner» – på banen.⁴⁰⁹

3. Ideologisk og politisk påtrykk

Press om visning av tysk film

En må skille mellom på den ene siden krav om å vise mer tysk film innenfor det ordinære kinoprogrammet, og på den andre siden tyskernes forlangende om at kinoene satte opp egne visninger for de tyske soldatene.

Påtrykket om å vise mer tysk film kan studeres på ulike måter og gjennom forskjellige tilnærminger. En kan sette *institusjonelle* forhold i sentrum og spørre hva slags aktører det var som ønsket å påvirke kinoprogrammene i retning av mer tysk film. En kan se på ulike *modaliteter*, altså måten dette påtrykket kom til uttrykk på, gjennom alt fra trusler om anmeldelse til subtile anmodninger. Videre kan en studere selve *praksisen*, hvor personavhengig den var, og om den varierte fra sted til sted og over tid. Andre aspekter er de lokale *forhandlingene* som oppsto om programoppsetningen, og hvilke *implikasjoner* dette fikk.⁴¹⁰ Jeg vil konsentrere meg om de to første aspektene her. De tre siste aspektene vil bli berørt nedenfor under analysen av de kinoansattes ulike strategier.⁴¹¹

Det vanligste var at påtrykk om å vise tysk film oppsto og ble formidlet av den stedlige Wehrmacht-ledelsen. Et mønster er at slikt påtrykk oppsto i krigens aller første fase, og at det gjerne ble fremmet muntlig av plasskommandanten eller en garnisonsoffiser. Skriftlige pålegg var ofte resultat av at det ikke var nok med en muntlig henstilling. I Fredrikstad skjedde det på den måten at en tysk garnisonsoffiser like etter krigsutbruddet troppet opp på kinoens kontor og forlangte at det ble kjørt flere tyske filmer i det ordinære programmet. Kinoen forsøkte å imøtekomme dette på et slags vis, uten at det var bra nok for tyskerne. Den 14. juli 1940 mottok byens kino et brev fra den samme offiseren med følgende ordlyd: «Jeg forlanger for fremtiden at 1 tysk film med siste ukerevy hver uke optas i programmet.»⁴¹² Saken ble drøftet i kinoens styre, med det resultat at man fant å måtte kjøre en tysk film i

⁴⁰⁹ RA, SF, L0004, SF til KFD 16.11.1944. Jf. nedenfor under kap. 2.III.4.

⁴¹⁰ De fem begrepene som her er brukt, anses for å være allmenne begreper som er forskbare. Her har jeg latt meg inspirere av hvordan Daniel Biltereyst og Roel Vande Winkel tilnærmer seg feltet filmsensur i sin introduksjon til antologien *Silencing cinema: Film censorship around the world*, New York 2013.

⁴¹¹ Se kap. 2.IV.1.

⁴¹² NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Fredrikstad 1940–44, 22.9.1945.

uka, vekselvis mandager og torsdager. Nøyaktig samme krav ble sendt samtidig til kinoen i nabokommunen Glemmen fra en stedlig tysk offiser der.⁴¹³

Sjeldnere koplet Wehrmacht inn Rikskommissariat, som skulle fungere som bindeledd mellom tyske og norske avdelinger. Plasskommandanten i Kopervik klaget til RK i Stavanger over filmtilbudet, og forlangte tysk film hver helg. Via ordføreren sendte RK en skarp henvendelse til kinoen i Kopervik og meddelte at kommandanten ville kontrollere at påbudet om å vise mest mulig tysk film ble fulgt. Denne ordre ble ifølge en rapport fra oktober 1945 «sabotert så godt som mulig».⁴¹⁴

Etter hvert førte tysk press om visning av tysk film til at kinoenes ordinære virksomhet ble vanskeliggjort. I Kongsberg økte presset mot å vise tysk film utover i krigsårene. Kinoen ble pålagt å kjøre tysk program minst to dager i uka, i tillegg til de såkalte *wehrmachtforestillingerne*. Situasjonen ble forverret da en ny plasskommandant kom på plass sommeren 1943. Fra den tid ble de ordinære forestillingene «regelmessig hindret». Bestyreren ba Filmdirektoratet om hjelp, men uten resultat. Konflikten mellom kommandanten og kinobestyreren førte til at Sipo arresterte bestyreren, som ble innsatt i Kongsberg hjelpefengsel. En måned etter at han ble løslatt, ble han innkalt til sjefen for det tyske sikkerhetspolitiet i Drammen, SS-Untersturmführer og Kriminalobersekretär Klaus Grossmann. Bestyreren ble ilagt en bot på 300 kroner som han vedtok på stedet. Alternativet var ytterligere en måned i fengsel.⁴¹⁵ Kinobestyrere ble bare unntaksvis arrestert, slik som bestyreren på Kongsberg, men det økende presset om mer tysk kontroll med kinoenes innhold var felles for de fleste kinoene i landet.

En viktig faktor her var omfanget av den tyske militære tilstedeværelsen. I mai 1944 forlangte for eksempel kommandanten i Sandnes at det ble satt opp tysk film i den nye kinoen hver uke enten lørdag eller søndag.⁴¹⁶ Hele materialet viser at der det var et belegg av tyske tropper, satte stedlige militære myndigheter tidlig inn et press om visning av tyske filmer og filmrevyer som en del av de ordinære programmene. Enkelte steder ble utsatt for et vedvarende og betydelig press, andre steder fikk drive nesten uhindret.

⁴¹³ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Glemmen kommune 1940–44, 10.8.1945.

⁴¹⁴ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Kopervik 1940–44, 20.10.1945.

⁴¹⁵ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Kongsberg 1940–44, 29.8.1945.

⁴¹⁶ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Sandnes 1940–44, 26.9.1945.

Press om visning av tysk film kom ikke bare fra tysk hold, men også fra NS. Tre lokale aktører var særlig viktige i så måte, og satte på forskjellige vis kinodriften på prøve: ordføreren, NS-propagandister og de NS-dominerte kinostyrene.

Sammensetning av nye kinostyrer med politisk oppnevnte medlemmer innebar at kinostyrene ble mer aktive enn før med hensyn til programoppsetningen. Til tross for at flere kinostyrer fikk formenn med NS-tilknytning, ble den demokratiske førkrigskulturen i kinostyrene videreført mange steder. Formannen i det nye kinostyret i Glemmen kommune fremmet i første møte den 28. mai 1941 ønske om oppsetning av den tyske krigsdokumentaren *Seieren i vest*, men flertallet i styret og kinobestyreren sørget for at den ikke ble satt opp.⁴¹⁷

Mange steder var ordføreren selv en del av kinostyret. Dette tilsa at det politiske påtrykket om visning av spesielle filmer kunne være sterkt. Ved Lena kino krevde formannen i kinostyret, som også var ordfører, at bestyreren skaffet filmene *Unge viljer* og *Titanic*. Sistnevnte satte publikumsrekord ved premieren 27. desember 1944.⁴¹⁸

SF spilte en heller ubetydelig rolle når det gjaldt press om visning av tysk film, men det hendte at SF agerte på vegne av RK. Dette gjaldt særlig spørsmål om visning og sensur av tysk filmrevy. De tyske filmrevyene var en viktig del av Det tredje rikets propaganda i utlandet. Men «på grunn av sitt aktuelle stoff», som kinobestyreren i Trondheim formulerte det, «kunne disse ukerevyer imidlertid bli en farlig anskuelsesundervisning stikk imot sin hensikt».⁴¹⁹ Ikke bare ble *Ufa Auslandstonwoche* (ATW) kontrollert og revidert i Tyskland; i tillegg skulle ATW-ene sensureres og godkjennes for bruk i Norge av Statens filmdirektorat og Ufa-kontoret i Oslo. Allikevel hendte det ofte at ATW-er med dårlig aktualitet førte til muntre demonstrasjoner ved norske kinoer. Filmdirektoratet så seg derfor nødt til å pålegge kinobestyrerne å opptre som siste kontrollinstans, med myndighet til å trekke filmer tilbake om nødvendig. Rundskriv P2/1943 innskjerpet at bestyrerne viste «den største forsiktighet ved framvisning av utenlandske ukerevyer», slik at det ikke ble kjørt filmer som «for tiden er uten aktualitet eller i strid med den politiske eller krigsmessige utvikling». Dersom bestyreren var i tvil, skulle han ikke kontakte

⁴¹⁷ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Glemmen kommune 1940–44.

⁴¹⁸ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften på Lena 1940–44, 4.8.1945.

⁴¹⁹ NBO, KKL, Kinoer T–Å før 1960, Trondheim kinematografer til KKL 30.8.1945.

Filmdirektoratet eller annen norsk myndighet, men RK, hvis det fantes et tjenestekontor på stedet, Sipo eller øverste stedlige Wehrmacht-ledelse.⁴²⁰

Press om å avstå kino til wehrmachtforestillinger

Omfanget av presset mot kinoene om å avstå ordinær forestillingstid til visning av film for tyske soldater ble bare større og større gjennom krigsårene. Selv om dette forholdet tidlig ble regulert gjennom sentrale bestemmelser gitt av Wehrmacht, hersket det gjennom hele okkupasjonen stor lokal usikkerhet, både på tysk og norsk side, om hvilke retningslinjer som gjaldt for wehrmachtforestillingene med hensyn til varsling, visningstid og ikke minst økonomisk godtgjørelse.

Det at lokale tyske myndigheter gjorde krav på å overta kinoer for oppsetning av filmer for egne soldater, betød at programflaten ble mindre for norsk publikum. I Drammen beslagla først tyskerne Biografen, der det vanligvis kun ble vist film lørdag og søndag. Den 7. juli 1943 flyttet tyskerne wehrmachtforestillingene til Kinopaleet. Her ble det vist film for soldatene hver dag inntil 28. januar 1944, da kinoen igjen ble frigitt og man kunne holde åpne forestillinger 3–5 dager i uka.⁴²¹ Også i Gann ved Sandnes overtok Wehrmacht en hel kino utelukkende med tanke på forestillinger for tyske soldater fra 1941 til 1943.⁴²² I Stavanger avga man én forestilling daglig kl. 16 og tre forestillinger ukentlig kl. 19 til wehrmachtforestilling.⁴²³ I Tromsø betalte Wehrmacht til å begynne med for én forestilling hver middag inntil våren 1943. Etter dette tok tyskerne begge de to første visningene, slik at norsk program kun fikk ta i bruk «9'ern».⁴²⁴ På Sandnessjøen ble «sivildriften» etter hvert totalt overkjørt av visninger for Wehrmacht.⁴²⁵

I sirkulære nr. 8/1940 meddelte KKL tariffen fastsatt av RK for utleie av kinolokale til visninger for tyske soldater. I sirkulæret ble det forutsatt at disse forestillingene skulle holdes «utenom den tid kinematografene vanligvis er i bruk». Denne retningslinjen var ikke mye verdt. En rekke steder la Wehrmacht beslag på ordinære forestillinger. Filmdirektoratet ba derfor RK om å ta stilling til spørsmålet igjen i 1942. I april ble direktoratet meddelt at RK hadde avgjort at wehrmachtforestillinger også for framtida skulle foregå utenom tida for ordinære

⁴²⁰ RA, SF, Rundskriv P2/1943.

⁴²¹ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Drammen 1940–44, 17.9.1945.

⁴²² NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Sandnes 1940–44.

⁴²³ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Stavanger 1940–44, 28.8.1945.

⁴²⁴ *Tromsø kommunale kinematograf gjennom 35 år*, 1951: 62.

⁴²⁵ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Sandnessjøen 1940–44, 11.8.1945.

forestillinger.⁴²⁶ Ikke desto mindre fins det tallrike eksempler på at tyskerne tok seg til rette. Dette går fram av rapporter om driften i krigsårene fra Vardø, Berlevåg, Tromsø, Sandnessjøen, Hønefoss og Kongsberg.⁴²⁷

Et nytt forsøk på formell avklaring ble gitt i rundskriv K2/43, som inneholdt bestemmelser for hvordan kinoene skulle opptre overfor Wehrmacht med hensyn til forestillinger for tyske soldater, fribilletter og billettsalg. Bestemmelsene var fattet i avtale mellom RKs kulturavdeling og Armeeoberkommando Norwegen. Stasjonære kinoer skulle stilles til disposisjon for den tyske vernemakten mot fast betaling hver gang. Slike forestillinger skulle arrangeres utenom kinoens faste spilletider. Disse bestemmelsene var utledet dels av en generell bestemmelse gitt av Oberkommando der Wehrmacht (OKW) 23. mars 1940, og gjaldt for alle tyskokkuperte områder, dels av en befaling gitt av sjefen for Armeegruppe XXI 12. august 1940.⁴²⁸ En tilbakevendende kilde til konflikt var spørsmålet om hvor lang tid i forveien Wehrmacht burde eller måtte varsle kinoen om overtakelse.

KKL mottok (inntil 1942), i likhet med Filmdirektoratet, en haug med henvendelser fra kinoene om hva som var gjeldende retningslinjer for wehrmachtforestillinger. Den første melding som ble gitt av RK våren 1940, var at Wehrmacht skulle betale 21 eller 32 tyske riksmark per forestilling for leie av lokale med henholdsvis enkelt eller dobbelt framviserapparat. I tillegg skulle kinobetjeningen kompenseres med 15 kroner per forestilling.⁴²⁹ Siden ble det bestemt at de samme takstene skulle gjelde per dag, uavhengig av om det ble holdt én eller flere forestillinger. En rekke steder betalte ikke tyskerne for leie av lokale. Ved henvendelse til RK fikk da KKL beskjed om at Wehrmacht hadde adgang til å benytte kommunens lokaler gratis, men at betjeningen alltid skulle betales. En endelig avklaring av spørsmålet om når og hvordan Wehrmacht skulle betale for seg, kom aldri.

I Trondheim fikk kinoen Wehrmacht til å gå med på en avtale som var langt gunstigere enn minimumstakstene. Til å begynne med betalte tyskerne 300 kroner i leie per forestilling, og fra 15. juni 200 kroner. Leieinntektene ble satt inn på en egen

⁴²⁶ RA, SF, Fda L0001, Diverse, SF til Fram kino 24.4.1942.

⁴²⁷ NBO, KKL, SO.

⁴²⁸ RA, SF, Fda L0009, Rundskriv K2/1943.

⁴²⁹ Omreguleringskursen mellom tyske og norske betalingsmidler ble i 1940 fastsatt til 100 kroner = 60 riksmark. Kilde: <https://www.samlerhuset.no/internasjonalt/sedler-internasjonalt/tyske-okkupasjonssedler-1> (lest 12.5.2017).

vedlikeholdskonto.⁴³⁰ Et annet ytterpunkt var Brevik; her nektet Wehrmacht å betale for seg fra desember 1942.⁴³¹

Kinoenes avståelse av spilletid til wehrmachtforestillinger innebar ingen ekstraintekt for kinoene, men isteden at kinoen de fleste steder gikk glipp av inntektsmuligheter ved at programflaten for ordinære forestillinger ble mindre, i strid med de første tyske retningslinjene som ble gitt. Som om ikke dette var nok, krevde Innenriksdepartementet i januar 1945 at kinoer som hadde mottatt leieinntekter for tyske forestillinger i perioden 1940–1944, betalte tilbake hele beløpet.⁴³² Dette var et norsk krav som oppsto i forbindelse med at Innenriksdepartements oppgjørsavdeling overtok ansvaret for slike utbetalinger fra RK. Kravet møtte sterk motstand fra kinobransjen og også fra enkelte ordførere. Saken ble behandlet i Norsk Kommunesamband i mars/april 1945. Den juridiske gjennomgangen her konkluderte med at Oppgjørsavdelingens krav på disse pengene var «uholdbare».⁴³³

NS-propaganda

Kinoene ble ikke bare presset til å sette opp tyske filmer. Et område som var gjenstand for mange kontroverser, var NS' ønske om framvisning av lysbildereklame og spesielle forfilmer. Forfilmene kunne dreie seg om kulturfilm, filmrevy eller ulike typer korte propagandafilmer for NS og Den norske legion.

Kinoene fikk regelmessig tilsendt både ordinære forretningsmessige lysbilder og reklameplater med politisk innhold. Førstnevnte ble kopiert og distribuert av Sverdrup Dahls Annonsebyrå.⁴³⁴ Politisk reklamemateriell ble framstilt og distribuert av firmaet Herolden i samarbeid med Filmdirektoratet på oppdrag fra enten Propagandaavdelingen i Kultur- og folkeopplysningsdepartementet eller NS' rikspropagandaledelse.⁴³⁵

⁴³⁰ NBO, KKL, Kinoer T–Å før 1960, Trondheim kinematografer til KKL 28.5.1945.

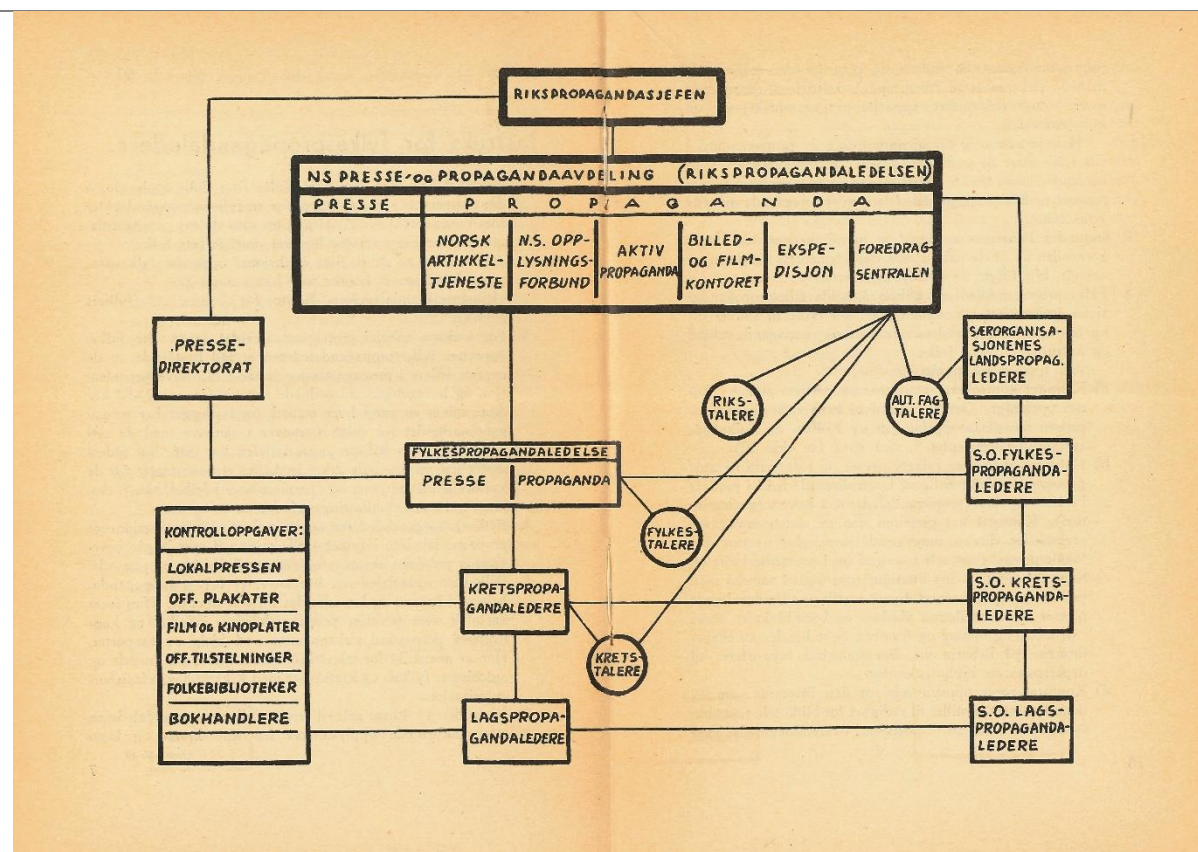
⁴³¹ NBO, KKL, Kinoer M–P før 1960, KKL til Brevik kommunale kino 1.4.1943.

⁴³² NBO, KKL, Kinoer G–L før 1960, Kongsberg kommunale kino til KKL 16.11.1946.

⁴³³ Det pussige er at dette kravet ikke ble annullert ved frigjøringen. Senhøsten 1946 purret den samme Oppgjørsavdelingen på de manglende innbetalingene for «erholdt leie for Wehrmachtforestillinger» for 1942–1944. NBO, KKL, Kinoer G–L før 1960, Kongsberg kommunale kino til KKL 16.11.1946.

⁴³⁴ RA, SF, Fdc L0001, Diverse juli 44–jan. 45, SF til S. Dahl 9.9.44

⁴³⁵ RA, SF, Fdc L0003, Fylkespropagandalederne jan.–feb. 45, Fylkespropagandaleder Ø. Rye Florentz til SF 25.1.1945; [Rikspropagandaledelsen], *Håndbok for propaganda* [heretter *Propagandahåndboken*], 1942: 11.



Organisering av NS' propagandavirksomhet. Faksimile fra Propagandahåndboken (1942).

Reklameplatene ble framvist ved hjelp av lysbildeapparat. Den siste platen skulle bestå av et portrett av NS-fører Vidkun Quisling. I Kongsberg, som andre steder, førte framvisning av NS-propaganda som del av kinoreklamen gjentatte ganger til uro, «da publikum hadde vanskelig for å avholde seg fra demonstrasjoner for enkelte platers vedkommende». Det ble flere ganger truet med å stenge kinoen, både fra tysk side og NS-hold, men dette skjedde ikke her.⁴³⁶

I februar 1943 sendte SF ut et sirkulære til landets kinosjefer om at kulturfilm som ble utsendt sammen med de nye norske spillefilmene, måtte vises umiddelbart før hovedfilmen uten pause imellom. Kulturfilmene ble distribuert av Kommunenes Filmcentral AS. Her er et typisk følgebrev fra en forsendelse til kinoen i Tromsø:

Etter oppdrag fra Kultur- og folkeopplysningsdepartementet sender vi Dem idag filmen 'Det nye Norge' – Vidkun Quislings tale på Klingenberg, Oslo (142 m). Den kan benyttes som supplement til den hovedfilm De nå har, uten hensyn til om denne er levert av oss eller av andre byråer. Den må settes opp snarest, og returneres til oss umiddelbart etter bruk.⁴³⁷

⁴³⁶ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Kongsberg 1940–44, 29.8.1945.

⁴³⁷ Tromsø byarkiv, Tromsø kommunale kinematograf, KF til Tromsø kommunale kinematograf 12.11.1940.

Verken norsk kulturfilm, filmrevy eller andre forfilmer måtte kjøres før avertert forestillingstid begynte. Fra januar 1942 ble Oslo-publikummet nektet adgang til salen etter at forfilmen var i gang, for at publikum ikke skulle få anledning til å skulke unna den obligatoriske NS-propagandaen.⁴³⁸

Partiets fylkespropagandaledere var tiltenkt en nøkkelrolle i å «skape enhet i propagandaarbeidet innen sitt fylke».⁴³⁹ I henhold til instruksene som ble gitt i 1942 skulle fylkespropagandakontorene minst én gang hver måned sammenkalle et råd bestående av representanter for kulturelle institusjoner og organisasjoner i fylket; det ble spesieltpekt på at det var viktig å samarbeide tett med «kinodirektør, kringkastingssjef o.s.v.».⁴⁴⁰ Av samme instruks framgikk det at det var dette fylkespropagandakontorets oppgave å påse at «de gjennom parti eller departement utsendte kinoplakater, blir framvist ved de lokale kinoer i overensstemmelse med gitte instruksjoner».⁴⁴¹ De som skulle foreta selve kontrollen, var lagspropagandalederne. Disse hadde ikke myndighet til selv å gripe direkte inn overfor kinoene, men skulle rapportere forsømmelser gjennom kretspropagandalederen til fylkespropagandaledelsen.⁴⁴² Fylkeskontoret skulle i sin tur sende saken videre til Filmdirektoratet.⁴⁴³ For at lagspropagandalederne skulle være i stand til å kontrollere oppsetningen av norsk filmrevy, kulturfilm og kinoplater hver måned, ble de dels orientert gjennom spalten «Propaganda-Meddelelser» i *Norsk Kinoblad*, dels gjennom rundskriv.⁴⁴⁴

Kinostyrene var langt mer interesserte i å påvirke repertoaret av spillefilmer enn forfilmer og NS-reklamen. Presset mot kinoene når det gjaldt sistnevnte, ble som regel utført av lokale NS-propagandister. Sommeren 1941 presset NS-lagføreren i Rollag i Numedal Veggli kino til å sette opp «propagandafilm for Nasjonal Samling» ved hver forestilling. Bestyreren ble truet med at han ville bli politianmeldt for sabotasje og fratatt sitt arbeid og retten til å drive kinovirksomhet, dersom pålegget ikke umiddelbart ble etterkommet.⁴⁴⁵ Kortfilmen «Quisling taler på NS' store møte i

⁴³⁸ RA, SF, Fda L0002, Diverse.

⁴³⁹ *Propagandahåndboken*, 1942: 7.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Instruks for lagspropagandalederne, pkt. 12. *Ibid.*: 16.

⁴⁴³ Instruks for fylkespropagandaledere, pkt. 8 e). *Ibid.*: 11.

⁴⁴⁴ Instruks for propagandaledernes teatersensur. *Ibid.*: 21.

⁴⁴⁵ RA, SF, Fda L0001, Diverse, SF til W. Klevenberg 1.7.1941.

Klingenberg» ble tilsvarende forlangt oppsatt ved Røde Mølle i Glemmen utenfor Fredrikstad i oktober 1942.⁴⁴⁶

To fascinerende sider ved påtrykket om NS-propaganda ved kinoene er det vi kunne kalle *kino som tvang* og lokale propagandastunt. Det fins flere vitnesbyrd om at et intetanende publikum uforvarende ble utsatt for propagandafilm der det i utgangspunktet var avertert annen film. I en kinohistorikk om Stavanger kino fra 1950 fortelles det at publikum som ønsket å forlate salen under visning av *Unge viljer* i 1943, ble nektet dette.⁴⁴⁷ Forfatteren av kapitlet om okkupasjonsårene i jubileumsheftet var lydkontrollør og tidligere kapellmester ved kinoen, Harry Hagland.

Når det gjelder NS-propagandisters bruk av kinoforestillinger som arena for spontane appeller, fins det bedre kilder. Forsommeren 1942 kuppet NS en kinoforestilling i Bergen ved å sperre utgangene og utsette publikum for propagandatale via medbrakte høyttalere. Kilden her er en tysk etterretningsmelding. Visstnok skal det ha vært Hirden som spontant fikk denne ideen da et planlagt utendørsarrangement ikke lot seg gjennomføre på grunn av uvær.⁴⁴⁸ At kinoene i en viss utstrekning ble brukt til lokale propagandastunt, vet vi fordi spørsmålet flere ganger ble drøftet mellom filmdirektør Sinding og minister Lunde. Slike påfunn var ikke klarert av KFD. Sinding og Lunde var prinsipielt enige om at kinoene ikke skulle gjøres til «forum for annen politisk virksomhet» enn den som ble oppnådd gjennom selve forestillingen. Her var Sinding også på linje med Rikspropagandaledelsen, som hadde forbudt «personlig opptreden under filmforestillingen av alminnelig offentlig art».⁴⁴⁹ For noen lokale NS-propagandister ble likevel fristelsen for stor. Lignende opptrinn som det vi så i Bergen ovenfor, ble gjennomført på Fagernes og i Grimstad i 1944.⁴⁵⁰

En Bergen-kino var også i 1944 arena for et propagandastunt som fikk mye oppmerksomhet. Denne gang var det Germanske SS Norge som aksjonerte. Her forteller overkontrollør Olav Tangerås om det som skjedde i sin rapport nedskrevet samme kveld, den 15. oktober:

⁴⁴⁶ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Glemmen kommune 1940–44.

⁴⁴⁷ *Film og kino i Stavanger gjennom 50 år*, 1950: 59.

⁴⁴⁸ MaN nr. 40, 15.6.1942, i MaN 2008: 684.

⁴⁴⁹ RA, SF, Fda L0001, Diverse, SF til NS Aust-Agder F.O. 31.10.1942.

⁴⁵⁰ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Fagernes 1940–44, 10.8.1945; Rapport om kinodriften i Grimstad 1940–44, 23.8.1945. Jf. kap. 8.IV.2.

Ved forestillingens begynnelse kl. 21 kom ca. 20 germanske SS som besatte maskin, scene og samtlige utgangsposter for sal og balkong. Flere av dem var bevepnet med maskinpistol. SS Schjøren og politikommandør Clason gikk så opp på scenen fra kunstnerværelset mens en mann gikk fra salen opp på scenen. Denne hadde maskinpistol. SS Schjøren sa så at samtlige dører var stengt da det ville bli ca. 10 minutters tale. Han talte så i 10 minutter, hvorpå samtlige SS folk på scenen og i salen på fløytesignal trakk seg tilbake og forlot huset. Etter episoden forlot en del av publikum forestillingen.⁴⁵¹

Seks dager senere rapporterte kinodirektøren i Bergen saken videre til fylkespropagandalederen i Hordaland, som fungerte som KFDs representant i Bergen. Direktøren kritiserte ikke direkte aksjonen, men pekte nokså nøkternt på en del uheldige konsekvenser. Kinoen hadde mottatt flere spørsmål fra publikum om de kunne regne med flere slike aksjoner på kinoene framover, eller om det var meningen at de skulle skremmes fra å gå på kino. I uka som hadde gått siden aksjonen, hadde besøket i Koncert-Palæet gått merkbart ned. Som et tiltak for å «bryte den motstand som er satt i bevegelse», framholdt Furum, ville kinoen straks sette opp en ny storfilm. Han orienterte også om at det i de siste ni måneder ikke hadde funnet sted demonstrasjoner ved kinoene i Bergen, heller ikke under kjøring av propagandafilm.⁴⁵²

4. Sivil motstand

I kapittel 7–8 vil jeg studere hvordan hverdagsmotstand og organisert sivil motstand mot *Gleichschaltung* på kinofeltet oppsto og endret seg gjennom krigsårene. De kinoansatte befant seg i denne sammenheng ikke sjelden i skuddlinjen. Da den private kinoen i Fosnavåg ble utsatt for sabotasje i mai 1944 og måtte holde stengt resten av krigen, fikk det betydning for kinoens ansatte.⁴⁵³ Konsekvensen av hverdagsmotstand i kinosalen kunne også være at kinoen stengte for kortere eller lengre tid. Dette skjedde blant annet i Sandnessjøen, Trondheim, Molde, Fana, Skien, Solbergelva, Drammen, Lillestrøm og Flisa.⁴⁵⁴ Slik sett kunne sivil motstand og hverdagsmotstand utgjøre en sosial og økonomisk trussel for de kinoansatte. I

⁴⁵¹ RA, SF, Fdc L0001, Rapport fra Koncert-Palæet 15.10.1944.

⁴⁵² RA, SF, Fdc L0001, Bergen kommunale kino til fylkespropagandafører Ramm 21.10.1944.

⁴⁵³ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Fosnavåg 1940–44, 19.9.1945.

⁴⁵⁴ NBO, KKL, SO.

Sarpsborg ble to ansatte oppsagt som direkte følge av at uroligheter i salen under en forestilling i slutten av november 1941 utartet til «allmenn demonstrasjon».⁴⁵⁵

Mindre dramatisk for de kinoansatte var det når stedlige myndigheter bestemte at kinoen bare skulle være åpen for tyskere og NS. Dette fenomenet, som kan kalles lockout av nordmenn, fant sted blant annet i Tromsø, Bodø (fire uker),⁴⁵⁶ Svolvær (10 dager),⁴⁵⁷ Namsos (tre måneder),⁴⁵⁸ Høyanger⁴⁵⁹ og Kongsvinger.⁴⁶⁰

Sivil motstand mot den nye kinopolitikken var en avgjørende rammefaktor for de kinoansattes profesjonsutøvelse, og den fikk indirekte stor betydning for kinoenes autonomi ved at den ofte førte til represjonstiltak særlig fra norske myndigheters side.

5. Håndtering av tysk og norsk publikum

Kinopublikummet ble mer differensiert under den tyske okkupasjonen. Nesten overalt hvor det fantes kino, fantes det også tyske soldater som gjerne oppsøkte kino på fritida. Selve den fysiske tilstedeværelsen av tyske soldater skapte et irritasjonsmoment som ofte fikk sin utløsning på ulike demonstrative måter enten i form av «knuffing i kinokø» eller spontane utbrudd under kinoforestillingene.⁴⁶¹ To andre forhold som skapte misnøye i forbindelse med den tyske søkningen til kinoene, var bestemmelsen om at tyske soldater i uniform fikk kjøpe billett til halv pris, og ulike ordninger eller krav som ga tyske offiserer på stedet adgang til fribilletter og faste, reserverte plasser.

Selv om det er mulig å se kinoene som et sted for dannelsen av positive relasjoner mellom nordmenn og tyskere under okkupasjonen, er kildematerialet som dette kapitlet bygger på, breddfullt av eksempler på at gnisninger mellom tysk og norsk kinopublikum førte til bekymringer hos de kinoansatte, politiltak og en rekke organisatoriske endringer og praksisendringer med hensyn til hvordan publikum ble

⁴⁵⁵ Hansen 1966: 64. Det er spesielt interessant – og dessuten tillitvekkende – at framstillingen i denne kinohistorikken tar utgangspunkt i kinostyrets møteprotokoll. Sarpsborg kino er trolig en av få kinoer som kan vise til en møteprotokoll som er gjennomgående for hele perioden april 1940–mai 1945.

⁴⁵⁶ Tr. nr. 11, 12.12.1941, i MaN 2008: 546.

⁴⁵⁷ MaN nr. 47, 14.11.1942, i MaN 2008: 892.

⁴⁵⁸ MaN nr. 42, 15.7.1942, i MaN 2008: 741.

⁴⁵⁹ MaN nr. 49, 15.12.1942, i MaN 2008: 947.

⁴⁶⁰ Tb. nr. 7, 16.6.1943, i MaN 2008: 1160.

⁴⁶¹ I sin bok om norsk politi under okkupasjonen har historiker Nils Johan Ringdal viet ett delkapittel til tumulter i forbindelse med kinoforestillinger. Delkapitlet har fått den karakteristiske overskriften «Knuffing i kinokø». Se Ringdal 1987: 116–120.

håndtert. Jeg vil her konsentrere meg om tre modaliteter, knyttet til programmering, billettkjøp og fysisk organisering av publikumsgrupper.

Et hovedspørsmål for kinoledelsen var dette: Skulle tysk og norsk publikum blandes eller holdes atskilt? Dette var et helt rasjonelt og logisk spørsmål å stille, fordi det ganske raskt ble klart at det ikke var til å unngå at det oppsto gnisninger når nordmenn og tyskere møttes ansikt til ansikt, kropp mot kropp, først i billettkø og deretter i den intime, fortettede stemningen som kunne oppstå i kinosalens mørke. De fleste steder later det ikke til at det ble tatt spesielle forholdsregler, men det fins interessante eksempler på at de ulike delene av publikum ble forsøkt holdt fra hverandre. I Alta var det forbud mot norsk-tysk kontakt på kino. Dette var ingen norsk forholdsregel, men et forbud initiert av den tyske Territorialbefehlshaber. Forordningen innebar også at tyske soldater ikke fikk besøke norske hjem eller å være sammen med norske jenter. Ifølge SD førte forordningen til «mye forbauselse og en del fortvilelse» på begge sider. Den ble da også til slutt opphevet.⁴⁶²

I Trondheim fikk segregering av norsk og tysk publikum en fast organisering. Kinoen i byen disponerte tre saler. På den største kinoen, Filmteatret, ble det stort sett bare vist tysk film. Dermed kunne kinoen forbeholde Verdensteatret til norsk, svensk, dansk og annen ikke-tysk film. På Rosendal kino besto programmet av rundt halvparten tyske filmer.⁴⁶³ Denne organiseringen gjorde at de aller fleste tyske besøkende gikk på enten Filmteatret eller Rosendal, og bare unntaksvis på Verdensteatret. For at nordmenn som ønsket å se tysk film, skulle få sjansen til dette – uten å ha fysisk nærkontakt med tyske medpublikummere – ble Filmteatret delt i en norsk og en tysk side «ved hjelp av et slags gjerde» midt i kinosalen.⁴⁶⁴ I Ankenesstrand ble det kjørt separate norske og tyske programmer på grunn av stor pågang av tyske soldater.⁴⁶⁵

Kinomyndighetene var opptatt av å ordne forholdene rundt billettkjøp. Dette hadde flere sider. Forhåndskjøp av billetter førte til færre sammenstøt mellom utålmodige tyske og norske publikummere i kinokø. Nummererte plasser ga kinobetjeningen bedre arbeidsbetingelser. Antakelig bidro forhåndskjøp av nummererte billetter også til å heve statusen til kinobesøk: et kinobesøk skulle

⁴⁶² MaN nr. 54, 14.4.1943, i MaN 2008: 1061.

⁴⁶³ NBO, KKL, Kinoer T–Å før 1960, Trondheim kinematografer til KKL 28.5.1945.

⁴⁶⁴ Jensen 1968: 65.

⁴⁶⁵ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Ankenesstrand 1940–44.

planlegges i god tid, på samme måte som når man gikk i teatret. Oslo kinematografer kjørte reklameannonser i 1944 og 1945 som oppfordret til forhåndskjøp på Kinosentralen i Karl Johans gate 35⁴⁶⁶, der publikum kunne kjøpe billetter til alle forestillinger ved de kommunale kinoene på hverdager fram til kl. 15.30. På denne måten ble forhåndskjøp av billetter framstilt som en del av *kinodannelsen*, som ifølge Oslo-kinoenes reklameannonser videre innebar å ta av seg hatten under forestillingen og ikke snakke høyt med sidemannen.⁴⁶⁷

For å unngå «uro og mishagsytringer» innførte Trondheim-kinoene egne billettsalg for tysk publikum. En årsak til uroligheter mange steder var påbudet om at tyske soldater skulle få kjøpe sine billetter først, noe som innebar at de slapp å stå i norsk kinokø.⁴⁶⁸ Ringdal har i sin bok om politiet under okkupasjonen gitt eksempler på «knuffing i kinokø» forskjellige steder i landet. I Bodø hendte det to ganger at det ble slåsskamp mellom nordmenn og tyskere utenfor kinolokalet. På Kongsvinger førte gjentatte episoder med håndgemeng til at det sommeren 1943 ble opprettet et system med to kinokøer: én for nordmenn og én for tyskere, på hver sin side av kinobygningen.⁴⁶⁹ På Kopervik ble det også laget en egen inngang til kinosalen for tysk publikum.⁴⁷⁰

Ordnningen med at tyske soldater skulle få kjøpe billett til moderert pris, ble bestemt av Wehrmachtsbefehlshaber.⁴⁷¹ Likevel greide kinostyret i Hammerfest, før det ble avsatt i 1941, å få igjennom at tyske soldater på stedet skulle betale fullpris på lik linje med norsk publikum. Denne ordningen varte til 1943.⁴⁷²

Lokale tyske krav om reserverte plasser varierte fra sted til sted og over tid. De fleste steder ble kravene mer omfattende etter hvert, parallelt med at motstanden mot disse kravene fra kinobestyrere og kinostyrer ble mindre. Dette siste var en langtidseffekt av at utskiftningene i styre og stell ved kinoene over tid førte til mer samarbeidsvilje fra kinoenes side. I Tromsø begynte det med krav om tre avsperrede

⁴⁶⁶ Se illustrasjon i kap. 8.III.4.

⁴⁶⁷ Se helsides reklameannonsen for Oslo kinematografer i fire bilderuter i *Norsk Kinoblad* 1/1945: 20.

⁴⁶⁸ NBO, KKL, Kinoer T–Å før 1960, Trondheim kinematografer til KKL 28.5.1945.

⁴⁶⁹ Ringdal 1987: 117.

⁴⁷⁰ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Kopervik 1940–44.

⁴⁷¹ Jf. ovenfor om avtaler mellom Wehrmacht og RK som regulerte forholdet mellom den tyske vernemakten og norske kinoer. Se kap. 2.II.3.

⁴⁷² *Kinodrift i Hammerfest 1904–1957*, Hammerfest 1957.

plasser for Gestapo, så tre for Ortskommandantur og to for Gebietskommissar – gratis. Så fulgte krav om 200 betalte billetter til tyskerne på hver forestilling kl. 19.⁴⁷³ Synet på den tyske tilstedeværelsen på kino var mer motsetningsfylt enn man kan få inntrykk av gjennom ensidig å studere kildemateriale som er konfliktorientert. At KKL-rapportene ikke rommet muligheten for å vurdere positive aspekter ved tysk kinobesøk, er knapt overraskende. Imidlertid fins også enkelte spor av en mer positiv tilnærming til det tyske kinobesøket, der dette ses som en økonomisk, og kanskje også kulturell ressurs. Bestyreren i Trondheim beklaget etter krigen at det hadde oppstått konkurranse fra ikke mindre enn *tre* faste, tyske kinoer for tysk militært og sivilt personell i byen.⁴⁷⁴ Med andre ord skulle bestyreren gjerne sett at disse kinogåerne heller hadde gått på norsk kino. De tre tyske kinoene i Trondheim viser hvor viktig kino var som velferdstilbud, i tillegg til at de viser til den konkurransen som hele tida fantes mellom ulike tyske instanser. Først overtok Wehrmacht frimurerlosjen, ominnredet lokalene og åpnet soldatkino med inngang til 10 øre. Deretter overtok den tyske marinen det nye Folkets hus. Den tidligere frimurerlosjen ble omgjort til Deutsches Haus og Folkets hus til Admiral-Palast. Også Tinghuset ble beslaglagt til tyske velferdsformål; her kom Organisation Todt til å drive egen kino.⁴⁷⁵ De tyske kinoene i Trondheim greide å få tak i nye tyske filmer raskere enn den kommunale kinoen, som måtte vente på at filmene først skulle til godkjenning og sensur hos Statens filmdirektorat og deretter til teksting og distribusjon gjennom Ufas kontor i Oslo. Når den kommunale kinoen så med misnøye på tilstedeværelsen av hele tre tyske kinoer, handlet det ikke bare om tapte billettinntekter på tysk besøk, men også om at de norske kinoene ønsket å tilby publikum premierefilmer, som var ferskvare.

6. Vakthold, overvåkning og kontroll

Vaktholdet og kontrollen ved kinoene skjedde gjennom alminnelig norsk politi, det norske statspolitiet (Stapo), Hirden, Wehrmacht og det tyske sikkerhetspolitiet og sikkerhetstjenesten (Sipo/SD). Omfanget av dette var betydelig, og påvirket i høy grad de kinoansattes arbeidshverdag og handlingsrom.⁴⁷⁶ Det er ikke grunnlag for å hevde

⁴⁷³ Tromsø kommunale kinematograf gjennom 35 år, 1951: 63.

⁴⁷⁴ NBO, KKL, Kinoer T–Å før 1960, Trondheim kinematografer til KKL 30.8.1945.

⁴⁷⁵ NBO, KKL, Kinoer T–Å før 1960, Trondheim kinematografer til KKL 30.8.1945.

⁴⁷⁶ I tillegg fins eksempler på at andre politiavdelinger grep inn overfor uregelmessigheter ved kinoforestillinger. Den 15. oktober 1944 gikk for eksempel Germanske SS Norge til aksjon mot Koncert-Palæet i Bergen. Overkontrollør Olav Tangerås satte ikke særlig pris på dette og skrev rapport til kinodirektøren i Bergen samme kveld.

at det her fantes et hierarki; det karakteristiske var at overvåkning og kontroll ble utført av ulike aktører, og at disse innsatsene var overlappende og ukoordinerte.

Norsk politi

Kinovaktjeneste ble særlig i krigens første år sterkt etterspurt hos norsk politi. Behovet ble redusert i takt med at stadig flere kinoer innførte forhåndssalg og nummererte billetter, noe som økte kinoenes behov for arbeidskraft. Mange steder ble det ansatt flere billettselgere. Dessuten oppsto en ny type stilling: plassanviserne. Styremøter i Kristiansand kinostyre høsten 1940 viser framgangsmåten ved innkalling av politi. Patruljerende konstabler hadde ikke tid til kinovaktjeneste, ble det påstått, men «sådan vakt kan skaffes øyeblikkelig på telefonrekvessisjon [sic!]». ⁴⁷⁷ Kinovaktjenesten ble godtgjort med to kroner per time før klokka 8 om kvelden, og tre kroner etter, per mann. Men hvem skulle betale for dette – politiet eller kinoene? Som i tilfellet med kinoenes godtgjørelse for å kjøre wehrmachtforestillinger, var praksisen med hensyn til politiets godtgjørelse for vakthold forskjellig i ulike deler av landet. Våren 1941 tok Filmdirektoratet initiativ til å få dette klarlagt av henholdsvis Politidepartementet og Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, uten at noe skjedde med det første. ⁴⁷⁸

Politimesteren i Oslo og Aker ga flere instruksjoner angående politiets kinotjeneste. Den mest omfattende av disse ble gitt i juni 1942. ⁴⁷⁹ Instruksen inneholdt fem punkter. Det første punktet anga bakgrunnen og viser tydelig at formålet med den uniformerte kinovaktjenesten var å slå ned på demonstrasjoner under forestillinger hvor «ukerevy eller annen forfilm» ble framvist. Politifullmektigen som tok ut politifolkene, skulle også ta ut en betjent til å foreta inspeksjon med politivaktene. Det neste punktet ga bestemmelser for hvordan politifolkene skulle forholde seg til kinoens ansatte. Polititjenestemennene skulle møte opp ved kinoen 15 minutter før forestillingen startet. Eldste politimann hadde det overordnede ansvaret. I forkant av forestillingen skulle eldste politimann kontrollere at varslingsapparatet mellom salen og maskinrommet fungerte. Under forestillingen skulle politiet stå synlig med hodeplagget på. Det tredje punktet ga detaljert instruks for hvordan politiet skulle gripe inn dersom det ble demonstrert med «piping, rop,

⁴⁷⁷ IKAVA, Kristiansand by, Kinematografstyret/Kristiansand kino, Forhandlingsprotokoll 1925–1946, referat fra styremøter 9. og 21.10.1940.

⁴⁷⁸ RA, SF, Fda L0001, Diverse, SF til Langelos kinoselskap 19.5.1941.

⁴⁷⁹ Instruks til politi i Oslo og Aker ang. kinotjeneste 26.6.1942. Jf. RA, SF, Fdc L0005, SF til Politidep. 2.3.1944 vedrørende politivakt ved kinoforestillinger.

hosting, nysing, tramping, latter eller klapping». I så tilfelle skulle eldste politimann gi signal til førstekontrolløren om straks å sette lyset på. Dersom det var én eller noen få personer som demonstrerte, skulle politiet anholde dem øyeblikkelig. Hvis demonstrasjonen ikke lot seg lokalisere i salen, skulle forestillingen fortsette inntil videre. Men om det hele utartet til «alminnelig demonstrasjon», skulle forestillingen stanses og ekstra politihjelp tilkalles. Imidlertid kunne forestillingen gjenopptas for de tilstedeværende tyskere og hirdmedlemmer så snart salen var ryddet. Dersom demonstrantene ikke kunne pekes ut, skulle eldste politimann arrestere «et passende antall av det publikum som må antas å ha deltatt». De anholdte personene skulle deretter bringes til Stapos hovedkvarter.

Selv om dette dreide seg om en politiinstruks, ser vi at førstekontrolløren og kinomaskinisten ble gitt sentrale oppgaver i tilknytning til denne. Særlig når det gjaldt subtile demonstrasjoner spilte kontrolløren en viktig rolle, ble det presisert i instruksene, fordi det da gjaldt å gjennomskue at «bifallsytringer», som i utgangspunktet var tillatt, i realiteten var det motsatte. Det fjerde punktet i instruksene påla eldste politimann å gi melding til politimesteren om demonstrasjon øyeblikkelig, samt å skrive rapport om hendelsen.

Politiets kinovaktjeneste var i utgangspunktet en synlig og åpen form for polititjeneste som hadde til hensikt å forebygge uro. Men det hendte at norske politifolk møtte opp i sivil. Under en forestilling i Festiviteten i Haugesund ble lyset slått på etter ordre av en sivilkledd politifullmektig. Da bestyreren protesterte mot dette, ble han fjernet fra lokalet.⁴⁸⁰ Slike tildragelser må ses som noe annet enn kinovaktjeneste, og mer som en form for overvåkning som ikke hadde å gjøre med ordinære politioppgaver.

Leif Sinding var bekymret for de negative ringvirkningene av at politiet grep inn og avbrøt forestillinger: «Avbrytelser av kinoforestillinger med etterfølgende massearrestasjoner er et så alvorlig skritt og har så enormt farlige konsekvenser for kinovirksomheten at det etter min mening må foreligge meget grove ordensforstyrrelser innen man griper til en slik utvei.» Bakgrunnen var at politiet hadde stanset en forestilling på Saga i Oslo den 1. juli 1941.⁴⁸¹

⁴⁸⁰ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Haugesund 1940–44, 28.8.1945.

⁴⁸¹ RA, SF, Fda L0001, SF til direktør Holtskog, NRK 4.7.1941.

Det fins eksempler på at enkelte kinoinnehavere fikk konsesjon på det vilkår at kinoen bekostet politivakt. Kinoen på Hommelvik i Sør-Trøndelag hadde i 1943 1500 kroner i utgifter til politivakthold.⁴⁸²

Statspolitiet

Arkivet etter Stapo inneholder en del interessante opplysninger om hverdagsmotstand på kino og bekjempelsen av denne. I 1943 og 1944 var Stapo forholdsvis aktive når det gjaldt «kinovakt» og «kinokontroll». Det var nok ikke så stor forskjell på disse to, men antakelig var poenget med vaktholdet å være synlig til stede *utenfor* kinolokalet for å forebygge konflikter, mens kontrollen gjerne kunne være anonym; her var hovedsaken å være til stede under visning av film for å rapportere om stemningen blant publikum. Kontrollen ble oftest iverksatt i forbindelse med visning av to spesielle filmer, begge norske: Fyrsts *Unge viljer* og Sindings *Sangen til livet*. De hadde premiere henholdsvis sommeren og høsten 1943.⁴⁸³

De personene Stapo gikk til pågrepelse av på stedet, ble som regel løslatt etter kort tid. Men det hendte også, i tilfeller som ble sett på som mer alvorlige, at Stapo anmeldte personer til det tyske sikkerhetspolitiet (Sipo). Dette skjedde i Fredrikstad i september 1943. To stapobetjenter anga billettkontrollør Thoralf Rikheim ved Fredrikstad kino etter en kringel vedrørende køordningen. Dette førte til at Rikheim ble arrestert av Sipo. I leiligheten hans fant Sipo en ulovlig radio. Han havnet snart på Grini, deretter i Sachsenhausen, hvor han døde i mai 1944.⁴⁸⁴

Etter krigen viste det seg at en overkontrollør i Trondheim, som ble ansatt under krigen, ble hemmelig lønnet av Stapo for å gi opplysninger videre om hva som foregikk på kinoene i byen.⁴⁸⁵ Fra kinoer som hadde, eller fikk, NS-ledelse, tilfløt det norsk politi, herunder Stapo, mye informasjon om forhold ved kinoene, men det er ikke kjent at Stapo hadde hemmelige informanter på innsiden i kinobransjen andre steder enn i Trondheim.

⁴⁸² I dette tilfellet var det ikke konstabler som utførte tjenesten, men privatlønnede betjenter utpekt av lensmannen i Malvik. De to som drev kinoen i Malvik, ønsket å bli kvitt ordningen med obligatorisk politivakt, men lensmannen motsatte seg dette og hevdet at ordføreren ville tilbakekalle konsesjonen dersom politioppsynet «ble inndratt». Tydeligvis mente lensmannen at politivaktholdet var «en garanti mot friksjon mellom befolkningen og de av Wehrmacht som også besøker kinoen», mens de som drev kinoen, hevdet det motsatte: at de fredelige forholdene ved kinoen impliserte at politiets kinotjeneste var unødvendig. RA, SF, Fdc L0005, Korr. Politidep. feb.–juni 44.

⁴⁸³ RA, Stapo, Ca – Hovedregisteret, L0008.

⁴⁸⁴ [A. Auberg], *Fredrikstad kinematografer: Kommunal kinodrift gjennom 50 år 1917–1967*, Fredrikstad 1968: 43–44. Jf. nedenfor under kap. 2.IV.2.

⁴⁸⁵ NBO, KKL, Kinoer T–Å, Trondheim kinematografer til KKL 30.8.1945.

Hirden

Filmdirektoratet var svært skeptiske til at Hirden opererte på egenhånd i kinoanliggender. Den 6. mars 1941 grep hirdmedlemmer i Moss inn mot påståtte demonstrasjoner under en forestilling. Direktoratet ble varslet om hendelsen av redaktør i *Moss Avis*, Per Schulstad.⁴⁸⁶ I sitt svar til Schulstad la ikke byråsjef Rygh Hallan skjul på at direktoratet så alvorlig på saken:

Hva enten hirdens aksjon er fremkalt av provokasjoner fra kinopublikum i Moss eller ikke, så er det meget uheldig at opptrinnet fant sted nettopp som man håpet å få bukt med truselen om kinostreik.⁴⁸⁷

Videre kunne Rygh Hallan fortelle at Sinding alt hadde underrettet rikshirdstabssjef Orvar Sæther om aksjonen, som på sin side straks hadde lovet å undersøke saken. Direktoratet håpet på bedre samarbeid mellom kinostyrene og Rikshirden i framtida, men hadde få muligheter til selv å gjøre noe særlig fra eller til.

Hirdens operasjoner var, slik SF oppfattet det, uforutsigbare og fikk ikke sjelden betydelige etterspill i form av hverdagsmotstand eller organisert sivil motstand mot kinogåing. I direktoratet fryktet man at kinoene kom til å bli en politisert arena som vanskeliggjorde oppgaven med å sammensveise folket foran kinolerretet. Dessuten var det en utbredt oppfatning også innen NS at Hirden var så upopulær i de brede lag av befolkningen at den burde eksponeres minst mulig. I Tromsø førte en hirdaksjon under en barneforestilling til at ordføreren beordret 14 dagers lockout for alle unntatt tyskere og NS.⁴⁸⁸

Wehrmacht og tysk militærpoliti

Tysk militært vakthold rundt kinoforestillinger hadde mindre omfang enn norsk kontroll og vakthold. Mange steder var Wehrmacht en god støttespiller for den lokale kinobestyrer og hans betjening. Den stedlige tyske militærledelse søkte nesten alltid å unngå unødige konfrontasjoner med sivilbefolkningen. Tyske offiserer forventet at soldatene rettet seg etter regler som angikk dem. I Trondheim opplevde kinobestyreren at det alminnelige norske politiet ikke interesserte seg for å bistå

⁴⁸⁶ *Moss Avis* var eneste lovlige avis i Moss i siste halvdel av krigen. Den kultur- og historieinteresserte Schulstad var nær venn av Hans S. Jacobsen og utga under krigen en del oversettelser av tysk litteratur, blant annet Nietzsche, på Jacobsens forlag. N.J. Ringdal, *Moss bys historie*, bd. 3: *Perioden 1880–1990: Århundreskifte, mellomkrigstid, verdenskrig og rettsoppgjør, etterkrigstid, den nære fortid*, Moss 1994: 340.

⁴⁸⁷ RA, SF, Fda L0001, Diverse, SF til redaktør P. Schulstad 7.3.1941.

⁴⁸⁸ *Tromsø kommunale kinematograf gjennom 35 år*, 1951: 62. Tilstedeværende hirdmenn skal ha reagert på at publikum klappet etter et filmrevyinnslag som viste bilder fra minister Lundes begravelse.

kinoen med vakthold. Derimot opplevde kinoen alltid støtte fra den tyske kommandantens kontor. Følgende befaling ble slått opp på kinoens inngangsdører:

Achtung Deutsche!

Der deutsche Besatzung hat den Anordnungen der norwegischen Polizei u. des Kinopersonals Folge zu leisten.

Der Stadtkommandant⁴⁸⁹

På steder der det fantes en situasjonsbestemt spenning mellom tysk og norsk publikum, hendte det at Wehrmacht eller tysk militærpoliti, feldgendarmene, inntok en mer truende rolle overfor både kinopersonalet og publikum. I Kopervik var situasjonen så spent i 1941 at tyskerne plasserte 4–5 vakter i selve kinolokalet under forestillingene. At publikum «ikke hadde vett til å holde seg hjemme, var beklagelig», ifølge rapporten om kinodriften i krigsårene, skrevet i oktober 1945.⁴⁹⁰ Dette negative synet på norsk kinobesøk under krigen, fra en kinobestyrers synspunkt, sier noe om det krevende ved profesjonsutøvelsen, at okkupasjonshverdagen bød på flere dilemmaer og mer dramatik enn mange ansatte hadde godt av.

I Berlevåg ble det i 1944 plassert en væpnet tysk soldat inne i det trange maskinrommet, noe som utvilsomt må ha satt en spiss på arbeidsforholdene.⁴⁹¹

Sipo/SD

Sipo, eller mer presist *Sicherheitsdienst* (SD, avdeling III), hadde en egen kinoovervåkningsvirksomhet. Dels for å være den nasjonalsosialistiske statens allestedsnærværende øyne og ører; dels etter anmodning fra andre tyske instanser, som presseavdelingen i RK.⁴⁹²

Den 5. juli 1940 anmodet Sipo i Tromsø om å få reservert to plasser for sine tjenestemenn til hver forestilling. Av begrunnelsen framgår det tydelig at hensikten ikke var å se film, men å overvåke publikum: «En ønsker at det alltid er reservert 2 høvelige plasser for de tjenestegjørende politimenn, hvorfra begivenhetene i salen kan følges godt.»⁴⁹³

⁴⁸⁹ NBO, KKL, Kinoer T–Å før 1960, Trondheim kinematografer til KKL 28.5.1945. Annet avsnitt oversatt: «Tyske mannskaper har å følge bestemmelser gitt av norsk politi og kinopersonalet.»

⁴⁹⁰ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Kopervik 1940–44.

⁴⁹¹ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Berlevåg 1940–44, 8.8.1945.

⁴⁹² Tb. nr. 15, 3.9.1940, i MaN 2008: 105.

⁴⁹³ Tromsø byarkiv, Tromsø kommunale kinematograf, Sipo til ordføreren i Tromsø 5.7.1940. Via utstillingen «Verdensteatret 100 år», Tromsø bibliotek (besøkt 29.8.2016).

Denne kontrollen foregikk trolig både uniformert og i sivil. Men ettersom den hadde til hensikt å sende «umaskerte» etterretningsmeldinger tilbake til Berlin om stemningen i Norge, lå det i sakens natur at disse tjenestemennene aldri selv skulle pådra seg oppmerksomhet, påvirke eller gripe aktivt inn i det som skjedde. Dermed kan det antas at denne formen for overvåkning hadde minimal betydning for publikum, og bare liten betydning for de ansatte, som riktignok visste om Sipos tilstedeværelse og kan ha opplevd ubehag ved det.

7. Tvangsutskrivning og økt kvinneandel

I Tyskland ble film- og kinobransjen, i likhet med alle andre sivile bransjer, tappet for mannlig arbeidskraft i stadig sterkere grad fra 1943. Arkivet etter kulturavdelingen ved Reichssicherheitshauptamt (RSHA) viser at over 50 prosent av arbeidsstyrken ble tvangskrevet til militærtjeneste eller frigitt til annet arbeid som var viktig for krigføringen.⁴⁹⁴ Slike tilstander ble det ikke i det okkuperte Norge, men motstykket til den tyske mobiliseringen for total krig var NS-regimets forsøk på nasjonal arbeidsinnsats.

Statens filmdirektorat sendte høsten 1944 ut forespørsel til kinoene om å erstatte mannlig betjening med kvinner.⁴⁹⁵ Dette skjedde ikke på initiativ fra Filmdirektoratet, men fra Arbeidsdirektoratet. Fra landets største kommunale kinoer mottok Filmdirektoratet detaljerte redegjørelser for muligheten for flere kvinnelige kinoansatte.⁴⁹⁶ Kinodirektør i Oslo, Birger IIseng, rapporterte at til sammen 64 menn var ansatt som kontrollører ved Oslo-kinoene i tillegg til 25 kvinner. Tidligere hadde kinoansatte i Oslo vært forskånet for arbeidsutskrivning unntatt til skogshogst. IIseng mente han kunne unnvære rundt 20 menn, men da måtte disse erstattes med kvinner. Ytterligere utskrivninger ville gå ut over publikums sikkerhet, mente han. Nye kvinnelige kontrollører kunne ellers ikke settes inn i tjeneste før de hadde gjennomgått luftvernkurs og blitt tildelt uniformer.⁴⁹⁷

De eneste som fikk fritak for tjeneste i Norges arbeidstjeneste (NAT) i 1945, var fast ansatte lensmannsbetjenter og faste eller stadig tjenestegjørende tjenestemenn ved NSB.⁴⁹⁸ Ut fra arkivmaterialet etter Statens filmdirektorat kan det virke som om

⁴⁹⁴ BA, R 55, RMVP, 656 Maßnahmen zur Durchführung des totalen Krieges auf dem Gebiete des Filmschaffens.

⁴⁹⁵ RA, SF, Fdc L0001, SF til Arbeidsdirektoratet 30.9.1944.

⁴⁹⁶ RA, SF, Fdc L0001.

⁴⁹⁷ RA, SF, Fdc L0001, OK til SF 26.9.1944.

⁴⁹⁸ Ministerpresidentens vedtak 21.9.44; Kunngjøring til Norges arbeidstjeneste nr. 10, oktober 1944.

direktoratet selv ble hardere rammet av tvangsutskrivning og innkalling til arbeidstjeneste og borgervakt enn kinoene.⁴⁹⁹

III. Kinomangfold

Hvordan kinolandskapet i Norge så ut, har betydning for spørsmålet om kinoenes autonomi på den måten at ulike typer kino ble utsatt for forskjellig press fra tyske og norske myndigheter. I forskning og litteratur om film og kino i Norge i den perioden jeg studerer, har det til nå vært liten interesse for å studere hva mangfoldet av kommunale kinoer, private kinoer, foreningskinoer og ambulerende kinoer har hatt å si for kinoens sosiale, økonomiske, kulturelle og politiske betydning.

Innen film- og kinohistorisk forskning fins det tre delvis kryssende retninger som har gjort seg sterkt gjeldende på 2000-tallet, og som på ulikt vis kaster lys over kinosituasjonen i Norge i 1940-årene. For det første har det innen filmvitenskap foregått en tydelig bevegelse i retning av økt interesse for film- og kinohistorie nedenfra, der kinogåing og resepsjon har kommet i forgrunnen. Robert C. Allen, som sammen med Joe Gomery utga den innflytelsesrike *Film and history: Theory and practice* i 1985, reformulerte sitt program i 2002 som en oppfordring til film- og kinoforskningen om å gå «from exhibition to reception».⁵⁰⁰ Indirekte har denne forskningen, i første rekke gjennom case-studier av én eller bare et fåtall kinoer og dens publikum⁵⁰¹, bidratt til å løfte fram forskjeller mellom kinoer for eksempel i by og land. Dette gjelder også en del bredt anlagte monografier som har vært banebrytende innen historisk forskning om kino i henholdsvis nazitidas Tyskland⁵⁰² og Sverige før og etter andre verdenskrig.⁵⁰³ Selv om denne historiske forskningen om film og historie har pekt på betydningen av ulike typer kinoer, har ikke selve kinomangfoldet blitt systematisk undersøkt.

I tillegg har det vokst fram en sterk interesse innen filmhistorie og filmvitenskap for såkalt *tidlig film*, det vil si perioden fram til ca. 1920, før filmen ble massemedium. Denne vendingen, som ofte betegnes som en *historisk* vending innen

⁴⁹⁹ Se kap. 4.II.3.

⁵⁰⁰ Sitert etter Pedersen 2009: 133. Pedersen gjør i sin artikkel Allens program til sitt eget.

⁵⁰¹ Pedersen 2009.

⁵⁰² Stahr 2001; Kleinhans 2003.

⁵⁰³ C. Sjöberg, *Gå på bio: Rum för drömmar i folkhemmets Sverige*, Stockholm 2003; Å. Jernudd, *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897–1908*, dr.avh., Stockholms universitet 2007.

filmstudier, kjennetegnes av to dominerende forskningstemaer: interessen for henholdsvis rurale visningssteder og enkeltstående kinoselskaper.⁵⁰⁴

Jeg vil nå undersøke hvilke utfordringer ulike typer kino sto overfor med tanke på påtrykk fra tysk og norsk side.

1. Kommunale kinoer

Hovedmønsteret med hensyn til de om lag 120 kommunale kinoene i landet, var at de fikk drive videre, men under betydelig press og nøye kontroll. Allerede høsten 1940 ble en del av kinostyrene ved de største kommunale kinoene supplert med eller erstattet av NS-medlemmer. Denne linjen ble videreført av Filmdirektoratet fra 1941. De ansatte ved de kommunale kinoene sto i et ganske annet ansettelsesforhold enn sine kolleger – i den grad de ble betraktet som det – ved de øvrige kinoene. I motsetning til sistnevnte var førstnevnte å anse som kommunale funksjonærer, med Innenriksdepartementet som overordnet myndighetsinstans.

Høsten 1940 var RK, som tidligere nevnt, svært aktive med hensyn til ensretting av kinodriften i hovedstaden. Det skjedde bare unntaksvis at tyskerne blandet seg inn i driften av kommunale kinoer etter at Statens filmdirektorat ble opprettet i januar 1941. Når tyskerne, uten noen spesiell foranledning, overtok Rådhusbiografen i Skien og sendte alle apparatene til Heistadmoen, var det en utypisk handlemåte overfor en kommunal kino.⁵⁰⁵

2. Private kinoer

Det var en rik flora av private kinoer i Norge i 1940-årene. De største private kinoene fantes i byer der kommunen ennå ikke hadde overtatt kinodriften. På slike steder, som i Arendal og Grimstad, ble kinoen behandlet på samme måte som de kommunale kinoene; det var et betydelig påtrykk hva angikk kinoforestillingenes innhold. De private kinoene ble i tillegg utfordret på et område som de kommunale kinoene unngikk, nemlig press på selve eierskapet og driftsformen.

Gitt den brede skepsisen innen NS mot det kommunale kinosystemet, kan det virke paradoksalt at kommunalisering av private kinoer ble videreført under NS-regimet. Dette må ses på bakgrunn av lokale forhold som tilsa at NS kunne oppnå større kontroll med kinodriften dersom den ble overtatt av kommunen. Både

⁵⁰⁴ Ett eksempel er kanadiske Jessica L. Whiteheads pågående forskning om filmvisning i gullgraversamfunn i Northeastern Ontario under «The Porcupine Gold Rush» fra 1909. Whitehead presenterte sitt prosjekt med paper på IAMHIST Masterclass i Los Angeles i januar 2016.

⁵⁰⁵ *Skiens kommunale kinematografer 50 år: 1916–1966*, Skien 1966: 25.

Filmdirektoratet, ordførerne og NS-propagandistene erfarte over tid at det var enklere å tvinge fram ønskede endringer ved de kommunale kinoene, der hele kommuneapparatet sto til disposisjon for NS, enn ved de private kinoene, der én enkelt gjenstridig aktør kunne ha stor grad av autonomi.

Et annet forhold var at det innenfor den private kinobransjen fantes en konkurranse om markedsandeler og kommunenes gunst. På Roverud kom det til konflikt mellom H. Langelo, som drev fast, privat kinovirksomhet på stedet, og lensmannen, som fortsatte å gi tillatelse til ambulerende kinoer om å holde kinoforestillinger i andre lokaler. Langelo ba om hjelp fra direktoratet, som repliserte at faste regler for å regulere dette forholdet var under utarbeiding.⁵⁰⁶

På Modum greide NS å kommunalisere den private kinoen – mot Filmdirektoratets anbefaling. På et tidspunkt da ordføreren ennå bare vurderte å kommunalisere kinodriften på grunn av misnøye med den private konsesjonsinnehaveren, satte filmdirektør Sinding seg i forbindelse med ordføreren for å få ham til å tenke seg om. Som Sinding skrev i oktober 1941: «[D]et finnes jo mange muligheter for å kunne fortsette en privat kinodrift som De blir fornøyet med.»⁵⁰⁷

I Trøgstad og Kabelvåg mislyktes NS lokalt med å kommunalisere kinodriften – i Trøgstads tilfelle fordi KFD grep inn og støttet den private kinoeieren.⁵⁰⁸ NS forsøkte også å overta private kinoer til fordel for partiet. Dette mislyktes på Fåvang, og endte med prestisjetap.⁵⁰⁹ På Solbergelva presset NS på for å opprette et nært samarbeid med stedets kino. Da dette ikke lyktes, greide NS å få kinoen stengt.⁵¹⁰ Også på Rjukan møtte NS sterk motstand mot forsøket på å overta kinoen.⁵¹¹ Disse eksemplene viser at presset mot de private kinoene ikke kom fra landets filmmyndigheter i Oslo, men fra det lokale NS-apparatet og partiets tillitsmenn. Det er ingen tvil om at Filmdirektoratet så det som lite heldig at NS kommunaliserte eller selv overtok en allerede fungerende privat kino. Bare i de tilfeller der det ikke fantes en operativ kino, støttet direktoratet framstøt for å etablere privat kinodrift i samarbeid med NS. Men «noen spesielle forslag for aksjonærinnbydelse i

⁵⁰⁶ RA, SF, Fda L0002, Diverse okt.–des. 41, SF til Langelos Kinoselskap 20.11.1941.

⁵⁰⁷ RA, SF, Fda L0004, Kommunale kinoer, SF til Rishovd 15.10.1941.

⁵⁰⁸ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Trøgstad 1940–44, 8.8.1945.

⁵⁰⁹ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Fåvang 1940–44, 8.8.1945.

⁵¹⁰ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften ved Solbergelva kino 1940–44.

⁵¹¹ RA, SF, Fda L0002, Diverse okt.–des. 41, SF til NS fylkesfører i Telemark 18.11.1941.

overensstemmelse med nyordningen» forelå ikke, kunne Rygh Hallan opplyse Kristiansund kommune og respektive NS kretskontor på høsten 1941.⁵¹²

Wehrmacht blandet seg ikke inn i eierskapsformen ved norske kinoer. Det tyske presset mot private kinoer gjaldt nesten alltid programoppsetningen.

3. Foreningskinoer

Brorparten av de ikke-kommunale kinoene var foreningskinoer. Statens filmdirektorat forsøkte å orientere seg i landskapet av foreningskinoer rundt omkring i landet, men noen samlet oversikt fins ikke i direktoratets arkiv, ei heller referanser til et slikt register. De foreningskinoene som Filmdirektoratet interesserte seg sterkest for, var de kinoene som inntil 1940 hadde blitt drevet av Det norske Arbeiderparti (DNA) og dets organisasjoner. Tidlig i 1941 fikk overrettssakfører Leif Sonberg i oppgave å utarbeide en oversikt over slike kinoer. Sonberg kom fram til at 32 av landets foreningskinoer «uomtvistelig» tilhørte DNA eller dets organisasjoner, 10 foreningskinoer ble «antatt» å gjøre det, og 27 foreningskinoer kunne «muligens» tilhøre DNA eller dets organisasjoner. I alt nærmere 70 kinoer.⁵¹³ Hva skulle gjøres med disse kinoene etter at DNA ble forbudt 25. september 1940? Overrettssakfører Knut Bjelke fikk i oppdrag å forestå likvidasjonsboet etter Arbeiderpartiet. Hans holdning var at kinoer som tidligere hadde vært drevet av partiet, burde fortsette som før. NS burde være varsomme med direkte overtakelse av driften «hvor de forstår at dette vil vekke forargelse», og heller «lede kinoen 'på avstann' av hensyn til spilleinntektene».⁵¹⁴ Filmdirektoratet kom i praksis til å følge Bjelkes anbefaling. Men blant NS' tillitsmenn ble mange av foreningskinoene sett på som fritt vilt. Over hele landet forsøkte NS lokalt, ved ordfører eller partiets propagandister, å omforme de tidligere DNA-drevne foreningskinoene til NS-lojale kinoer.

Flere steder forsøkte NS å kutte foreningskinoenes bånd til arbeiderbevegelsen gjennom kommunal overtakelse. Det fins en rekke eksempler på at dette mislyktes på grunn av motstand fra de kinoansatte og publikum, ikke sjelden med støtte fra Filmdirektoratet, på samme måte som vi så ovenfor i tilfellet med de private kinoene. På Berger i Vestfold ble kinoen drevet av foreningen Samhold. I Vaksdal i Hordaland ble kinoen drevet av et interessentselskap bestående av fire arbeiderforeninger. Begge steder måtte NS gjøre retrett i forsøket på kommunalisering. Det samme

⁵¹² RA, SF, Fda L0004, Kommunale kinoer, SF til NS kretskontor 26.9.1941.

⁵¹³ RA, SF, Fda L0002, Diverse jan.–okt. 42, Foreningskinoer. Overgang til NS.

⁵¹⁴ RA, SF, Fda L0002, Diverse jan.–okt. 42, Foreningskinoer. Overgang til NS.

skjedde på Ulefoss i Telemark. Selv om kinoen var eiet av en arbeiderforening som hadde blitt oppløst, fortsatte driften som før. Kinoens midler ble satt av i et nyopprettet fond. Våren 1941 oppsto rykter om at NS hadde beslaglagt fondet, noe som førte til kinostreik. Kinoen stengte da midlertidig. I august avsatte NS bestyreren og innsatte en ny. Personalet ble bedt om å gjenoppta sitt arbeid, men nektet. I desember vedtok herredstinget at kinoen skulle overdras til kommunen, men det nye styret fant ingen som ville påta seg jobben med å kjøre maskinen. Et medlem i kinostyret fikk da opplæring av maskinister fra Skien og Porsgrunn. Alt sto klart, men publikum uteble. De var «100 % vekk». Etter rundt 20 forsøk på å gjenåpne kinoen, ble den permanent stengt høsten 1944.⁵¹⁵

Noen steder lyktes det kommunen å overta stedets kino. I Ørsta ble stedets eneste kino drevet av Sanitetsforeningen. I mars 1944 fratok Filmdirektoratet foreningen konsesjonen. Ordføreren ordnet det slik at kommunen skulle overta driften. Bakgrunnen var at kinostyret hadde nektet å vise filmen *Unge viljer*, som man hadde fått pålegg om fra fylkespropagandalederen i NS. Filmen ble satt opp under tvang, med NS-lensmannen i Volda og to statspolitibetjenter til stede. Den nye bestyreren krevde å overta foreningens kinomateriell. Styret protesterte, men bøyde av etter en tid.⁵¹⁶

De stedene der det lokale NS-laget selv forsøkte å overta driften av foreningskinoer, endte det som regel med at driften opphørte. Dette skjedde i Drangedal, Hakadal og på Høybråten ved Oslo.⁵¹⁷ Forsøk på NS-overtakelse av foreningskino førte også til at NS måtte gjøre retrett, slik at kinoen fortsatte som før. Ski Kinoteater var eiet av Folkets Hus Forening. Foreningen ble overtatt av NS i januar 1942, og dermed kom kinodriften under partiets kontroll. Kinoens personale svarte med å nedlegge sitt arbeid. I april ble personalet innkalt til et møte med det nye styret, men møtte ikke. Dette resulterte i et skriv fra KFD med trussel om fengselsstraff hvis driften ikke øyeblikkelig ble gjenopptatt. De ansatte fant det da best å fortsette driften. Imidlertid utløste dette kinostreik, en kinostreik som var meget effektiv i 1942. Bare 5000 personer besøkte kinoen dette året, mot 34 000 i 1941.⁵¹⁸ I januar 1943 trakk NS seg ut av kinodriften. Men det ble hengt opp

⁵¹⁵ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Ulefoss 1940–44, 10.8.1945.

⁵¹⁶ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Ørsta 1940–44, 11.8.1945.

⁵¹⁷ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Drangedal 1940–44, 6.8.1945; Rapport om kinodriften i Hakadal 1940–44, 8.8.1945; Rapport om kinodriften på Høybråten 1940–44, 4.8.1945.

⁵¹⁸ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Ski 1940–44, 5.9.1945.

propagandaplakater og to Quisling-bilder i kinosalen, med beskjed til vaktmesteren om at han sto personlig ansvarlig for at bildene ikke ble ødelagt eller fjernet. Dette ble oppfattet som meget truende. I april 1943 ble bestyreren innkalt til Ortskommandantur, som ønsket mer tysk film. Å unnlate å «spre kunnskap om tysk kultur til det norske folk» ble ikke godtatt. De ble enige om at en tysk film skulle kjøres to ganger i uka. Ortskommandanten satte selv opp en ønskeliste, hvorfra bestyreren plukket ut en film.

Vellykket NS-overtakelse av foreningskino fant sted bare noen ganske få steder. Blant disse var Fagernes og Eidsvoll.⁵¹⁹ I materialet etter Statens filmdirektorat og Kommunale kinematografers landsforbund fins det også spor av at foreningskinoene ble utsatt for sterkt press hva angikk programoppsetningen. Her er likevel stor variasjon. Fra kinoer som ikke engang opplevde henstillinger om å vise tysk film, filmrevy eller NS-film,⁵²⁰ til kinoer som ble utsatt for detaljstyring og regelrett diktat.⁵²¹

På steder med sterkt militært belegg presset Wehrmacht på for å få vist mer tysk film. Skjønt noen kinoer unngikk innblanding i ordinære programmer mot å avstå en del forestillinger til Wehrmacht.⁵²² På Jessheim og i Rørvik overtok Wehrmacht stedets foreningskino og gjorde den til sin egen.⁵²³

Presset mot foreningskinoene var størst i 1941 og 1942. Hvilken skjebne disse kinoene fikk, avhang i særlig grad av tre faktorer: det lokale påtrykket fra NS, de kinoansattes motstandsvilje og Filmdirektoratets innstilling. De gangene direktoratet engasjerte seg, gikk det som regel slik direktoratet ønsket. Filmdirektoratet så det som en viktig oppgave å sikre forutsigbar kinodrift over hele landet, uansett eierskapsforhold. Trolig opplevde også direktoratet at de kunne en spille en mer direkte rolle overfor de private kinoene og foreningskinoene enn overfor de kommunale kinoene, der jo Innenriksdepartementet hadde interesser og myndighet. På det private kinoområdet gikk eventuelle konfliktlinjer mellom NS og Filmdirektoratet.

⁵¹⁹ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Fagernes 1940–44; Rapport om kinodriften på Eidsvoll 1940–44, 10.12.1945.

⁵²⁰ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Tofte i Hurum 1940–44, 11.8.1945.

⁵²¹ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Hunndalen på Nygård 1940–44, 15.8.1945; Rapport om kinodriften på Roverud 1940–44, 8.8.1945.

⁵²² NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Ytre Arna 1940–44, 1.9.1944.

⁵²³ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Jessheim 1940–44, 5.8.1945; Rapport om kinematografdriften i Rørvik 1940–44, 20.8.1945.

4. Ambulerende kinoer

Det er usikkert hvor mange aktører innen ambulerende eller omreisende kinovirksomhet det fantes i Norge før og under krigen. Verken Landsforbundet, som jo bare organiserte de kommunale kinoene, eller Filmdirektoratet utarbeidet noen oversikter som tok sikte på å være komplett. Det er likevel ingen tvil om at slik virksomhet fantes over hele landet, men med tyngdepunkt i indre bygder i Sør-Norge. Tre av de største aktørene var Dishingtons selskap, som opererte i Nord-Norge, Gunnar Husby med base i Trøndelag og Langelos kinoselskap, som hadde virksomhet på Østlandet. På Vestlandet fantes flere mindre aktører som forsynte gravgrendte strøk i Sogn og Fjordane og Hordaland med kinofilm.

At det er vanskelig å rekonstruere hvor mange steder som fikk besøk av en ambulerende kino, ligger så å si i sakens natur. Ruten gjennom et distrikt var aldri helt lik, ulike steder og lokaler ble tatt i bruk fra gang til gang, det var ikke alltid at selskapet søkte om tillatelse av kommunen på forhånd, og det kunne være så som så med billettsystem og rapportering av besøk. I noen tilfeller er det ikke mulig å skille skarpt mellom ambulerende kinodrift og privat kinodrift. Langelos kinoselskap drev for eksempel en rekke kinoer rundt omkring i landet. I enkelte kommuner var selskapets kinodrift ambulerende. Andre steder drev Langelo kinovirksomhet på vegne av forening⁵²⁴ eller privat selskap⁵²⁵ som hadde konsesjon på kinodrift. I noen tilfeller drev Langelo selv privat kinodrift på oppdrag fra kommunen.⁵²⁶ Selv om en del av disse kinoene var stasjonære, ble Langelos kinoselskap av myndighetene primært sett på som en av aktørene som drev ambulerende kinovirksomhet, i utgangspunktet på steder der det ikke fantes annet kinotilbud. Det var sider ved denne virksomheten som ble sett på som truende for de faste kinoene, og det var ikke minst sider ved denne virksomheten som pådro seg vrede fra folk som var opptatt av å høyne film som kunstform, og som stilte høye krav til kino som kulturell arena. Ingenting av dette var nytt med okkupasjonen. Men vurderingen av den potensielle propagandanytten av ambulerende kinovirksomhet var ulik hos forskjellige instanser og endret seg over tid.

⁵²⁴ For eksempel på Hvitvingfoss i Hurum, der Langelo drev kinoen på vegne av Hvitvingfoss arbeiderforening. NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Hvitvingfoss 1940–44, 8.8.1945.

⁵²⁵ For eksempel på Fåvang i Gudbrandsdalen, der Langelo drev kinoen på vegne av konsesjonsinnehaver AS Tromsvang. NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Fåvang 1940–44.

⁵²⁶ For eksempel i Ringebu, Solbergelva og Trøgstad. Se respektive rapporter over driften i krigsårene i NBO, KKL, SO.

Omreisende kinovirksomhet ble hemmet av vanskelighetene som fulgte med krigshverdagen, især ordningen med grensesoner, krav om kjøretillatelse og restriksjoner på drivstoff. Dette førte til at det var langt færre aktive aktører i 1945 enn i 1940. De ambulerende kinoselskapene ble utsatt for det samme presset som andre kinoer med hensyn til programoppsetningen, men først etter en tid. I tillegg ble de utsatt for et til dels meget sterkt press om å samarbeide med NS og dets organisasjoner.

Den første tida brydde ikke NS seg særlig med denne kinovirksomheten. Først i 1942 framkom krav mot Langelos kinoselskap om å kjøre filmrevy og kulturfilm før hovedfilm, slik det ble gjort ved de faste, større kinoene. Dette kravet ble aldri etterkommet fra Langelos side. Heller ikke da NS via lensmennene forsøkte å gjøre tillatelse til å holde kinoforestillinger avhengig av visning av «propagandafilm».⁵²⁷ Samme selskap mottok, etter klage fra fylkespropagandalederen i Telemark, et pålegg fra Filmdirektoratet vedrørende drift av Lunde kino om snarest å kjøre tre aktuelle vervefilmer for Den norske legion samt norsk filmrevy nr. 40 om NS' 8. riksmøte i Oslo. Kinoen skulle heretter kjøre norsk filmrevy minst én uke per måned. I tillegg skulle kinoen i løpet av de neste fire måneder kjøre seks navngitte tyske filmer. Blant disse var *Blod og gull*, *Rotschild* og *Felttoget i Øst*.⁵²⁸ I april 1944 ble Langelos kinoselskap pålagt å vise minst 50 prosent tyske filmer ved sine forestillinger. Statens filmdirektorat viste til stadige klager over at selskapet kun viste svenske filmer, og at tyske filmer og norske kulturfilmer manglet fullstendig på programmet.⁵²⁹ Dette kravet var på nivå med andelen tysk film som Filmdirektoratet forlangte av de kommunale kinoene.

Kinoselskaper som Langelo og Dishington ble sterkt kritisert av lokale NS-propagandister for ikke å ville rette seg etter «den nye tid». Neste skritt fra NS' side ble derfor, i 1944, et forsøk på å overta all ambulerende kinovirksomhet gjennom Noregs Ungdomslag. Ungdomslaget krevde at de ambulerende kinoselskapene søkte ungdomslaget om tillatelse til å benytte kinolokaler, og at det ble betalt en kontrollavgift på 10 kroner for hver forestilling. Videre skulle ungdomslaget godkjenne kinoprogrammet. I Langelos tilfelle ble denne hindringen omgått på den

⁵²⁷ NBO, KKL, Litt av hvert fra krigsårene, Langelos kinoselskap til KKL 8.8.1945.

⁵²⁸ NBO, KKL, Litt av hvert fra krigsårene, SF til Langelos kinoselskap 23.10.1942.

⁵²⁹ NBO, KKL, Litt av hvert fra krigsårene, SF til Langelos kinoselskap 1.4.1944.

måten at selskapet fant andre lokaler å framvise film i enn de lokalene som Noregs Ungdomslag kontrollerte. Noregs Ungdomslag sendte ut et rundskriv til alle lensmenn i landet om at det var forbudt å gi Langelos kinoselskap tillatelse til å holde kinoforestilling i noe ungdomshus. Ifølge Langelo ble dette påbudet bevisst motarbeidet av en rekke lensmenn og folk som hadde med ungdomshusene å gjøre. I juli 1944 innførte ungdomslaget et allment forbud mot at Langelos selskap Det norske tonfilmteater kunne holde kinoforestillinger i landets ungdomshus, på grunn av gjentatte brudd på «kontrollskipnaden med ungdomshusi».⁵³⁰

Filmdirektoratet avventet til å begynne med denne utviklingen. I september 1944 erklærte direktoratet at spørsmålet om Langelo Kinoselskaps videre skjebne ikke burde behandles isolert, men ses i sammenheng med all ambulerende kinovirksomhet. På dette tidspunktet hadde Noregs Ungdomslag sendt inn en lignende klage på Dishingtons selskap. Denne var blitt oversendt det tyske RK til uttalelse. Overfor KFD advarte direktoratet mot å tro at ungdomslaget var kapable til å ta over for både Dishington og Langelo, hvis disse ble stengt. Direktoratet var derfor innstilt på kompromiss, ikke NS-overtakelse.⁵³¹

NS' generalsekretariat engasjerte seg også i spørsmålet. I en henvendelse til KFD i oktober 1944 ble det referert en oppfatning som særlig var myntet på Langelo, om at selskapet bevisst kun viste svenske og danske filmer.⁵³² Kort tid etter forlot Filmdirektoratet sin tidligere linje, der de hadde støttet de ambulerende kinoselskapene. Vendepunktet ser ut til å ha vært et møte mellom filmdirektør Arne Stig og Dishington i direktoratet. Møtet ble referert i et notat fra direktoratet til departementet 16. november 1944, der direktoratet for første gang ga sin tilslutning til ideen om å bringe mer seriøse selskaper – «større positive institusjoner» – på banen.⁵³³ I møtet skal Dishington ha uttalt at han «ikke hadde noen interesse av å støtte positive tiltak og at han bevisst har lagt hele sin virksomhet an på det brede jøssingpublikum». Stig gikk derfor inn for å stenge Dishingtons byrå og få stilt hans apparater til disposisjon for «positive, villige krefter». Filmdirektøren hadde gitt grønt lys til landslederen i Noregs Ungdomslag om å ta saken videre først med Willy Klevenberg, ekspedisjonssjef i Propagandaavdelingen, og deretter med riksfullmektig

⁵³⁰ NBO, KKL, Litt av hvert fra krigsårene, Noregs Ungdomslag til Det norske tonfilmteater 8.7.1944 og 19.7.1944.

⁵³¹ RA, SF, Fdc L0004, SF til KFD 30.9.1944.

⁵³² RA, SF, Fdc L0004, KFD til SF 2.11.1944.

⁵³³ RA, SF, Fdc L0003, SF til KFD 16.11.1944.

for den nasjonale arbeidsinnsats, Christian Astrup. Rikspropagandaledelsen hadde fått signaler fra fotfolket om at partiet var i mangel av filmapparater, og så derfor meget positivt på utsiktene til å overta utstyr fra ambulerende filmselskaper. Klevenberg var av den oppfatning at Dishingtons virksomhet ikke kunne sies å være «sjenerende negativ», men at den heller ikke på noen måte virket «i positiv retning for nyordningen».⁵³⁴

Byråsjef Leif Berger i Filmdirektoratet foretok høsten 1944 en undersøkelse blant ordførere i Telemark om hva de syntes om kinotilbudet som de ambulerende kinoselskapene sto for. Fire av ti ordførere som besvarte undersøkelsen skriftlig, var tilfreds med tilbudet. Tre ønsket oftere besøk. Én ønsket «skarpere kontroll», mens bare én var direkte «utilfreds med de omreisende kinoer».⁵³⁵

Spørsmålet om eventuelt å stanse alle andre ambulerende selskaper var ennå ikke avklart. I mellomtida ga KFD Noregs Ungdomslag tillatelse til å starte sitt eget kinoselskap, L/L Norsk Filmframsyning. I januar 1945 fikk Langelos kinoselskap melding fra Næringsdepartementet om at alt av utstyr skulle avleveres til det nye selskapet innen to uker.⁵³⁶ Overtakelsen ble begrunnet med hjemmel i lov om gjennomføring av nasjonal arbeidsinnsats av 25. februar 1943, og innebar overtakelse av alle apparater, kontorlokale og rekvisita, transport- og driftsmidler. Kinomaskinistene kunne henvende seg til det nye selskapet med tanke på eventuelt å kunne fortsette i samme stilling der. Øvrig personale ble bedt om å avvente melding fra Arbeidsformidlingen om videre arbeid.

Noe felttog mot ambulerende kinovirksomhet generelt representerte heller ikke dette. Det var først og fremst Dishington og Langelos selskaper som skulle stanses. Så sent som 3. januar 1945 videreformidlet direktoratet velvilligst kontaktopplysninger til fire ambulerende filmselskaper med virksomhet i Nordfjord, hvorav Langelo var det ene. De tre andre var Dishington, Henrik Refsland og Gunnar Husby.⁵³⁷

Næringsdepartementet måtte imidlertid gjøre retrett når det gjaldt Dishingtons Kinobyrå. Den 24. februar 1945 fikk Dishington beskjed om at han kunne fortsette som før. Filmdirektoratet hadde ingen befatning med saken. Den som hadde

⁵³⁴ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD avd. for folkeopplysning juli 44, W. Klevenberg til SF 18.7.1944.

⁵³⁵ RA, SF, Fdd L0001, Fylkespropagandalederne nov. 44, SF til fylkespropagandalederen i Telemark 10.11.1944.

⁵³⁶ NBO, KKL, Litt av hvert fra krigsårene, Næringsdepartementet til Langelos kinoselskap 26.1.1945.

⁵³⁷ RA, SF, Fdc L0001.

hatt en finger med i spillet, var Eduard Gudenrath ved kulturavdelingen i RK. Da han ble gjort oppmerksom på at Næringsdepartementet hadde beordret stengning av kinobyrået, tok Gudenrath affære – og instruerte departementet om at alle bestemmelser som indirekte «berørte tyske interesser» for framtida måtte gå veien om RK.⁵³⁸ Den tyske interessen for de ambulerende kinoene fulgte av behovet for å sikre tyske soldater tilgang til kino over hele landet.

I siste runde meldte en ny NS-organisasjon, Sol i Arbeid, sin interesse for å organisere den ambulerende kinovirksomheten i landet. Minister Rolf Fuglesang ba filmdirektør Stig om en uttalelse, som ble skrevet 6. mars 1945. Stig ga sin støtte til det allerede eksisterende selskapet drevet av Noregs Ungdomslag. Direktoratet argumenterte for at dette selskapet allerede hadde inngått avtaler med produsentene, og at et eventuelt overskudd fra driften til Sol i Arbeid ikke på samme måte ville komme filmnæringen til gode.⁵³⁹

Først i 1948 lyktes det å skape en organisasjon med nasjonalt ansvar for den omreisende kinovirksomheten – Norsk bygdekino. I et dokument i arkivet etter Statens filmdirektorat fins det et anslag over hvor mange steder som ble antatt nådd gjennom den ambulerende kinovirksomheten – ni hundre!⁵⁴⁰ Uansett om tallet var satt for høyt, sier det noe om hvorfor denne virksomheten ble sett på som potensielt viktig for NS og filmmyndighetene under andre verdenskrig.

IV. «De ansatte grudde for hver arbeidsdag»

De kinoansattes arbeidshverdag ble mer sammensatt, mer kompleks, mer utsatt, mer synlig – og farligere enn den hadde vært før. Ifølge en kinohistorikk fra Stavanger var det «ikke bare én gang personalet ble truet med avskjed og det som verre var hvis de våget å si [de 'nye herrer'] imot».⁵⁴¹ I en annen kinohistorikk fra Trondheim heter det tilsvarende at «de ansatte grudde for hver arbeidsdag».⁵⁴²

Det karakteristiske var krysspresset personalet befant seg i av motstridende påvirkninger. Ulike hensyn måtte avveies mot hverandre. Ett hensyn var kinoeiernes ønske om å opprettholde ordinær kinodrift; et annet var tyske militæres krav på tilgang og fordeler for sine soldater; et tredje var press om å bruke kinoene som

⁵³⁸ RA, SF, Fdc L0001, RK til Næringsdepartementet 2.2.1945.

⁵³⁹ RA, SF, Fdc L0004, SF til minister R. Fuglesang 6.3.1945.

⁵⁴⁰ RA, SF, Fdc L0004. I *Norsk Kinoblad* het det at «om lag tusen steder i vårt land får sine kinoforestillinger på denne måten». *Norsk Kinoblad* 4/1943: 18.

⁵⁴¹ *Film og kino i Stavanger gjennom 50 år*, 1950: 25.

⁵⁴² Jensen 1968: 70.

utstillingsvindu for Wehrmacht, Det tredje riket og NS; et fjerde var den undertrykte befolkningens forventninger om å kunne ytre seg fritt under visning av film; et neste var hensynet om å opprettholde ro og orden, og så videre. Alminnelige profesjonsutfordringer fikk en ny dimensjon under okkupasjonen. Situasjonen ved Lena kino i Østre Toten kan illustrere poenget. Kinoen hadde nummererte plasser og forhåndssalg dagen før forestilling. Det hendte da ofte at søndagens forestilling ble utsolgt på lørdagen. Når så tyskerne kom søndag for å kjøpe billett, kjøpte de ståplass – og gikk og satte seg midt i salen. «Da var det ikke liketil å få dem til å bytte plass.»⁵⁴³ En gang bestyreren nektet å sette i gang filmen før et par tyskere med ståplassbillett hadde fjernet seg fra benkeradene, ble han truet med arrestasjon.⁵⁴⁴

Utøvere av en rekke yrker og stillinger opplevde under okkupasjonen dilemmaer av lignende type. Når de kinoansattes stilling likevel var ganske spesiell, skyldes det den framskutte posisjonen som kinoene var tiltenkt i den tyske kulturpropagandaen i Norge og i NS' forsøk på nasjonalsosialistisk revolusjon. I det følgende vil jeg undersøke hvordan kinobransjen møtte denne utfordringen.

1. Ulike strategier

Jeg vil beskrive tre ulike strategier: tilpasning, samarbeid og motstand.⁵⁴⁵ Ingen av disse fantes i ren form; det karakteristiske var en blanding. Med *tilpasning* menes i videste forstand en holdning overfor okkupanten og NS-regimet som var innstilt på relativ sameksistens og pragmatiske forhandlinger.⁵⁴⁶ Alle var på et eller annet nivå nødt til å tilpasse seg okkupasjonstidas nye samfunnsorden. Men bak en ytre fasade av velvillig tilpasning fantes et stort mulighetsrom for ulike former for hverdagsmotstand. Tilpasning som strategi har den fordel at den er ikke-konfronterende, samtidig som den kan opprettholde stor grad av personlig integritet. Den kjennetegnes ved «the subtle mixture of outward compliance and tentative resistance», for å tale med Scott.⁵⁴⁷

Med *samarbeid* menes her politisk kollaborasjon i betydningen NS-sympatiserende eller pro-tysk innstilling. Som vi skal se, fantes her en meget stor variasjon med hensyn til grad av samarbeid, motivasjon, kulturelle preferanser og

⁵⁴³ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften på Lena 1940–44.

⁵⁴⁴ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften på Lena 1940–44.

⁵⁴⁵ Jf. diskusjonen av disse begrepene i introduksjonen med utgangspunkt i Olav Njølstads artikkel «Motstand» i Universitetet i Oslos nye norgeshistorie på nett. Se Introduksjonen, pkt. V.2.

⁵⁴⁶ For en nærmere drøfting av begrepene, se introduksjonen, pkt. V.

⁵⁴⁷ Scott 1985: 289.

pågåenhet. Med *motstand* som strategi menes en rimelig konsekvent konfronterende linje overfor NS og den tyske okkupanten. Til forskjell fra de skjulte formene for motstand som kunne komme til uttrykk under dekke av tilpasning, var den åpne motstanden direkte og utilslørt.

Rekkefølgen nedenfor er valgt ut fra ønsket om å presentere den vanligste strategien først, nemlig tilpasning, og den mest forventede eller opplagte, altså motstand, til slutt. Eksempelene er valgt ut fra ønsket om å ivareta geografisk spredning og representativitet, men det er også gitt plass til et par slående unntakstilfeller.

Tilpasning

Mønsteret er at de fleste kinoene tilpasset seg. Dette gjaldt store, middels store og små kommunale og private kinoer over hele landet. Jeg vil undersøke forholdene i Tromsø og Trondheim nærmere. Begge steder kan ses som typiske for tilpasning som strategi. Når jeg vil bruke disse to stedene som eksempler, skyldes det kilderikdommen.

De kommunale kinoene i Trondheim sto under ledelse av bestyrer Lyder Selvig. Ved å gi avkall på byens største kinosal, Filmteatret, til programmer med stort sett bare tysk film, lyktes det Selvig å beholde den nest største kinoen til rent, skandinavisk program gjennom hele perioden. Selvigs løsningsorienterte linje vakte respekt hos de tyske militære myndigheter i byen, som på sin side var tydelige overfor tyske soldater på at de hadde å forholde seg til norsk politi og kinoens ansatte.⁵⁴⁸

Ettersom kinoledelsen i Trondheim viste praktisk sans og vilje til å inngå kompromisser, ble det mulig å opprettholde stor grad av autonomi, også etter at kinostyret ble dominert av NS fra høsten 1941. Etter en bølge med demonstrasjoner og uro, ble kinoene i byen stengt etter tysk ordre. Leder av Frontkjemperkontoret og NS-propagandaleder i Trondheim, Haakon Odding, forsøkte da å overta Selvigs stilling som bestyrer, men mislyktes. I stedet fikk han plass i kinostyret, der han flere ganger tok initiativ til å få Selvig fjernet. Hver gang strandet forsøket fordi den politiske NS-ledelsen i byen så det som viktig at etatsjefene i kommunen forble i sine stillinger for kontinuitetens skyld.⁵⁴⁹ Selvig ble en gang innkalt til forhør av Gestapo på Misjonshotellet. Grunnen var at han – bevisst – hadde plassert den tyske

⁵⁴⁸ NBO, KKL, Kinoer T-Å før 1960, Trondheim kinematografer til KKL 28.5.1945.

⁵⁴⁹ Jensen 1968: 70.

krigspropagandafilmen *Seieren i vest* på en av byens mindre kinoer, Rosendal, som attpåtil lå utenfor sentrum. Selvig forsto godt at tyskerne reagerte, og at han ble tvunget til å sette filmen opp på byens største premiereteater. Han anså selv at han hadde begått «grov sabotasje» i tjenesten.⁵⁵⁰

KKL-rapportene kan vanskelig brukes til å få godt innblikk i kulturen ved den enkelte kino. Bestyrerens innstilling dominerer i det bildet som gis. I en kinohistorikk for Trondheim fra 1968 skildres en episode som viser de kinoansattes utsatte posisjon. Det fortelles at elever ved høyere skoler i Trondheim en dag var pålagt å møte ved en NS-tilstelning i kinoen. Da møtet begynte, styrtet ungdommene mot utgangsdørene bakerst i salen, der kontrollørene slo dørene opp slik at tilskuermassen forsvant. Overkontrollør Carl Ring ble innkalt til avhør, og forklarte at det var vanlig å åpne dørene hvis det brøt ut panikk.⁵⁵¹ Hendelsen er framstilt slik at man skal gå ut fra at det som skjedde, var avtalt spill, og at hele kinoens personale var med på det. Selv om det ikke kan utelukkes at det samme ville kunne ha skjedd dersom kinoen hadde NS-ledelse, er det rimelig å anta at slike hendelser hadde lettere for å oppstå ved kinoer der både ledelsen og personalet inngikk i en felles, skjult samtale om kinopolitikken. Selv om kilden i dette tilfellet har sterk tendens og søker å framstille trondheimskinoene under Lyder Selvigs ledelse som et motstandsreir, er det sikkert nok at overkontrollør Carl Ring ble brakt til Sipos hovedkvarter i byen for å forklare seg. Det at overkontrolløren ble holdt ansvarlig for det som hadde skjedd, og ikke bestyreren, viser samtidig at personalet ble sett på som et fellesskap av individer.

I Tromsø var A.S. Hansen kinobestyrer.⁵⁵² I likhet med Selvig i Trondheim oppdaget han at det gikk an å forhandle med stedlige militære myndigheter. Da sjefen for en østerriksk avdeling med alpejegere krevde halv pris for sine soldater, nektet kinostyret. Det endte med en «mindelig overenskomst» om halv pris for alle kl. 17 og full pris for alle kl. 19 og 21.⁵⁵³ Hansen måtte finne seg i at alle tyske soldater fikk 50 prosent moderasjon fra 1941, samt at kinoen måtte vise tysk film på alle forestillingene kl. 19. Men han greide å sikre at forestillingene kl. 17 og 21 ble forbeholdt norsk, svensk og dansk film. Daglig ble det kjørt wehrmachtforestillinger

⁵⁵⁰ NBO, KKL, Kinoer T–Å før 1960, Trondheim kinematografer til KKL 30.8.1945.

⁵⁵¹ Jensen 1968: 66.

⁵⁵² Han skrev selv sitt navn konsekvent slik: A.S. Hansen. Det samme har jeg gjort.

⁵⁵³ *Tromsø kommunale kinematograf gjennom 35 år*, 1951: 59.

mellom kl. 14 og 16. Fordi ulike tyske instanser ofte trakk i ulik retning og ikke fulgte en sak helhjertet opp over lengre tid, fantes et handlingsrom for kinobestyrerne. Dette visste A.S. Hansen å utnytte. Det han fryktet, var når «de 3 våpenarter ble enige og gikk til Der Herr Gebietskommissar». ⁵⁵⁴

Ved en anledning regisserte Hansen en demonstrasjon i forbindelse med visning av filmen *Forræderen*. Hansen avtale med maskinistene på forhånd at de skulle holde siste reklameplate, portrettet av Quisling, helt til filmens tittel kom på lerretet. Og som Hansen skrev i sin kinohistorikk i 1951: «Effekten uteble ikke»; det ble jubel i salen – og innkalling til fylkesføreren. Imidlertid hevder Hansen at de tyskerne som var til stede, lo like godt som de norske publikummerne. ⁵⁵⁵ Fylkesføreren påla kinoen å legge inn tre minutters opphold mellom reklameplaten og hovedfilmen. Selv om det er grunn til å være kritisk til Hansens beretning nedskrevet seks år etter krigens slutt, er det å bemerke at den tidligere bestyreren framstiller kinopersonalet under krigen som et kollegium som delte en felles forståelse for hva som ville være passende opptreden i en helt bestemt situasjon. Fruktene av den skjulte samtalen høstes for åpen scene, med de konsekvenser det måtte få. For øvrig er det ingen grunn til å betvile spesielt det forhold at tyske publikummere lo med under opptrinnet. Det tyske kinopublikum var like disponert for spontane utbrudd som det norske. I sin monografi om nazistenes forsøk på å skape et klasseoverskridende folkefelleskap foran kinolerretet, har Bernd Kleinhans dokumentert i hvilken grad bifallsytringer og andre spontane utbrudd var en integrert og betydningsfull del av den tyske publikumspraksisen allerede før 1933. ⁵⁵⁶

Bestyreren sto ansvarlig for at publikum oppførte seg. Heri lå en slags kontrakt mellom kinoens ansatte og publikum. Publikum kunne ikke gå for langt. Personalet måtte på sin side godta en del livlighet, selv om det kunne være farlig. Da Leni Riefenstahls film *Olympia* fra 1938 ble vist på Verdensteatret i Tromsø, var det stor stemning i salen, nesten som på fotballkamp. ⁵⁵⁷ Hver gang Hitler dukket opp på lerretet buet nordmennene, og når det norske flagget kom i bildet, pep tyskerne. Slik bølget «kampen» fram og tilbake. I kjølvannet av denne forestillingen ble Hansen

⁵⁵⁴ Ibid.: 63.

⁵⁵⁵ Ibid.: 61.

⁵⁵⁶ Kleinhans 2003: 88–89.

⁵⁵⁷ Filmen er en todelt dokumentar om sommerlekene i Berlin i 1936. De to delene heter «Folkenes fest» og «Skjønnhetens fest».

innkalt til forhør hos Gestapo i Stengården.⁵⁵⁸ Etter «stadige rivninger og kontroverser» ble Hansen suspendert 1. mai 1943 og pålagt meldeplikt. I september 1944 ble han arrestert av Gestapo. Han satt først fire måneder i fangeleiren Krøkebørsletta i Tromsdalen, deretter på Grini til freden.⁵⁵⁹ Etter at Hansen ble avsatt, fikk tyskerne større innflytelse over kinoen.

I det ene tilfellet har vi sett at bestyreren til slutt ble skiftet ut, mens bestyreren i det andre tilfellet ble sittende gjennom hele okkupasjonstida.

Samarbeid

Steder der kinobestyreren allerede var NS-medlem i 1940 eller ble det frivillig under okkupasjonen, hører til mindretallet. På den andre siden er det klart at det var et betydelig antall kinoer som hadde NS-ledelse i 1945. Det karakteristiske ved den interne kinokulturen mange steder var at en periode med tilpasning og relativ motstand på et tidspunkt ble etterfulgt av en periode med utstrakt samarbeid, som i tilfellet med storbykinoene i Oslo, Bergen og Stavanger.

Det fins en skjevhet i kildematerialet som berører dette punktet. De kinoene som hadde NS-ledelse under hele krigen, har ikke etterlatt seg rapporter om kinodriften under krigen skrevet av dem som selv hadde vært en del av ledelsen, fordi disse senere falt i unåde. I KKL-rapportene om kinodriften under okkupasjonen dominerer rapporter skrevet av gjeninnsatte bestyrere eller andre med kjennskap til styre og stell, som hadde stor personlig interesse av å framstille forholdene under krigen på bestemte måter. Press fra NS og tysk side ble sterkt vektlagt, og episoder som beskrev heltemodig motstand, fikk mer plass enn prosaiske beskrivelser av kinodriftens rutine og normalitet.

Moss og Hamar er to eksempler på kommunale kinoer som SF regnet som «sikre».⁵⁶⁰ Da Hamar ble belønnet med norgespremieren på *Vigdis* i 1943, ble hele byen pyntet til premiefest, delvis med materiell og midler fra direktoratet.⁵⁶¹

⁵⁵⁸ *Tromsø kommunale kinematograf gjennom 35 år*, 1951: 62. Det tyske sikkerhetspolitiet, som Gestapo var den utførende del av, holdt til i Stengården med adresse Bankgata 13, rett ved Kirkeparken med domkirken i hjertet av Tromsø.

⁵⁵⁹ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Tromsø 1940–44, 15.8.1945.

⁵⁶⁰ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Moss 1940–44, 26.9.1945. I rapporten, som er skrevet av bestyreren som overtok stillingen 11.5.1945, hevdes det at bestyreren under krigen ble NS-medlem i oktober 1940.

⁵⁶¹ Kinoreklamen som ble hengt opp på forskjellige steder i byen, i utstillingsvinduer, på gjerder og husvegger og så videre, ble dokumentert av fotograf Normann. Noen av disse bildene, som Stiftelsen Domkirkeodden har rettighetene til, er gjort tilgjengelige på nett via Digitalt museum. Se for eksempel:

<https://digitaltmuseum.no/011012967796/hamar-komm-kino-v-herr-smorsteen?i=4&aq=owner%3A%22HH%22> (lastet ned 27.7.2017).

Samarbeid som strategi kunne ha den fordel at det eksterne påtrykket fra tysk side og NS ble redusert generelt, og at forventninger og krav ble framført på en mindre arrogant og bydende måte enn i tilfellet med kinoer der ledelsen åpenlyst var mindre samarbeidsvillige. Dette var tilfellet i Moss. I rapporten om krigsårene som ble nedskrevet av den nye bestyreren rett etter frigjøringen, ble det typisk hevdet at det ikke hadde skjedd så mye dramatisk i krigsårene. Den nye bestyreren var heller ikke sikker på hvilken praktisk betydning det hadde hatt for de ansatte og for kinoens publikum at kinoen gjennom krigen hadde en bestyrer som var i NS; det ble bare antatt at den tidligere bestyreren hadde vært «et villig redskap for tyskerne».⁵⁶²

Når det gjaldt storbykinoene førte den tidlige utskiftningen i kinostyrene og den daglige ledelsen til at det tallrike kinokorpset forholdsvis raskt vennet seg til at kinoens ledelse var innstilt på samarbeid, helt uavhengig av hva som var stemningen blant de ansatte for øvrig. I det hele tatt er det nesten ikke kjente eksempler på at kinoansatte i underordnede stillinger frivillig har sluttet på grunn av ubehag ved å utføre sin tjeneste under samarbeidets åk.

Det fantes ulike former for og grader av samarbeid. På Hamar var det en utbredt oppfatning at kinobestyrer Hans Smørsteen var en nidkjær og pågående NS-propagandist.⁵⁶³ En medvirkende faktor til dette kan ha vært måten 25-årsjubileet for Festivitetskinoen ble markert på i 1944, der Smørsteen satte seg selv i sentrum som kinopioner.



Veggreklame for den norske spillefilmen Vigdis som hadde norgespremiere på Hamar i 1943⁵⁶⁴
(Domkirkeodden, Fotograf Normann)

⁵⁶² NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Moss 1940–44.

⁵⁶³ Smørsteen ble ikke tiltalt for landssvik. Mikkel Torpen Hokstad skriver i sin masteroppgave om Hamar Arbeiderblads dekning av rettsoppgjøret at Smørsteen ble utsatt for en folkelig hatkampanje etter krigen, og at det var «rykter» framsatt i lokalavisa som førte til hans avskjedigelse. H.T. Hokstad, *Hevnlyst og hat i Hamar Arbeiderblad? HAs dekning av landssvikoppgjøret fra 1945 til 1948*, masteroppgave i historie, Universitetet i Oslo 2016: 45.

⁵⁶⁴ Hentet 27.7.2016 fra <https://digitaltmuseum.no/011012967796/hamar-komm-kino-v-herr-smorsteen?i=4&aq=owner%3A%22HH%22>.



Markering av 25-årsjubileet for Festivitetskinoen på Hamar i 1944⁵⁶⁵
(Domkirkeodden, Fotograf Normann)

Kollegaen i Moss holdt en lavere profil.⁵⁶⁶ Atter andre sto for aktiv medvirkning, uten at de på noen måte blandet seg for mye inn i de ansattes daglige dont. Gustav Berg-Jæger ved Oslo kinematografer (1940–42) var et eksempel på det siste.⁵⁶⁷ I Erling Jul Furum, reklame- og pressemann og tidligere frontkjemper,⁵⁶⁸ fikk Bergen en kinodirektør som helt og fullt gikk inn for å gi tysk film best mulige betingelser. Den mest moderne kinoen, Ole Bull, var forbeholdt tysk program: repriser, kulturfilm og filmrevy. Den største kinoen, Koncert-Palæet med over 1200 sitteplasser, ble to ganger daglig avgitt til Wehrmacht og holdt kun én sivil ordinær forestilling, mens den nest største kinoen, Eldorado, var tysk premierekino med tre daglige forestillinger.⁵⁶⁹

For at det skal være meningsfullt å tale om samarbeid, må det være snakk om en viss frivillig og uoppfordret medvirkning til at NS skulle nå sine mål i kino- og kulturpolitikken. Kinoer på mindre steder der det var så mange tyske soldater at kinoen så å si ble slukt av Wehrmacht, og der det etter hvert nesten ikke ble holdt norske, sivile forestillinger, kan ikke regnes som samarbeidende etter min definisjon.

Motstand

Her kan det være hensiktsmessig å vise til hovedskillet mellom hverdagsmotstand og organisert sivil motstand, som jeg diskuterte i introduksjonen. Med hverdagsmotstand menes vrangvilje overfor påbud, symbolsk motstand, sinnelagsmessig motstand, stille protester og spontane demonstrasjoner. Dette er

⁵⁶⁵ Hentet 27.7.2016 fra <https://digitaltmuseum.no/011012922628/fasade-festiviteten-kino-smorsteen-hamar?i=0&aq=owner%3A%22HH%22>.

⁵⁶⁶ I sin balanserte omtale av kinoene i Moss under krigen i *Moss bys historie* finner ikke Nils Johan Ringdal engang grunn til å nevne at kinobestyreren var NS-medlem. Ringdal 1994: 341–342.

⁵⁶⁷ Berg-Jæger fikk en betinget landssvikdom i 1947. Retten fant at han ikke hadde propagandert aggressivt for nasjonalsosialismen, og at han hadde motstått tysk press i repertoarpolitikken som programsekretær i NRK. H.F. Dahl, Gustav Berg-Jæger, i *Norsk biografisk leksikon*, hentet 27.7.2017 fra https://nbl.snl.no/Gustav_Berg-J%C3%A6ger.

⁵⁶⁸ *Norsk Kinoblad* 1/1944: 19.

⁵⁶⁹ RA, SF, Fdc L0001, Bergen kommunale kino til RK Bergen 5.7.1944.

motstand på det mest grunnleggende plan. Med organisert sivil motstand menes yrkesmotstand, paroler og opinionsdanning. Jeg minner også om den østerrikske historiker Martin Molls skille mellom tre ulike nivåer av hverdagsmotstand: indre avvisning, obstruksjon og åpen boikott.⁵⁷⁰

Det karakteristiske er at vi finner mye av den mest kompromissløse og konsekvente hverdagsmotstanden i form av åpen boikott mot *Gleichschaltung* av kinoene ved de mindre, ikke-kommunale kinoene. Jeg vil først diskutere kinoansattes involvering i motstandsaktiviteter som ikke hadde en direkte relasjon til kinofeltet, og deretter undersøke hvordan ulike former for hverdagsmotstand kom til uttrykk gjennom de kinoansattes arbeid.

Mange av de kinoansatte som deltok aktivt i militær og organisert sivil motstand, gjorde dette ved siden av, ikke som en del av, jobben. For eksempel var kinokontrollør Georg Henry Braathen blant de arresterte i en Sipo-aksjon rettet mot kommunistgruppen i Oslo som sto bak de illegale avisene *Friheten* og *Radio Nytt* høsten 1942.⁵⁷¹ Noen steder smeltet motstand og kino sammen på den måten at kinoen ble brukt til oppbevaring av våpen, radio og annet utstyr som ble brukt i illegalt arbeid. På Sinsen kino i Oslo ble et bakrom i kinolokalet brukt til illegal virksomhet. Under en razzia ble fem av de ansatte arrestert, hvorav én senere døde i Sachsenhausen.⁵⁷² Fra hovedkontoret til Oslo kinematografer i Stortingsgata 12 ble den illegale avisa *London klokken 8* distribuert. Under en razzia i november 1944 fant Gestapo kompromitterende materiale som gjorde at filmsjefen og to andre ansatte ble arrestert. Alle tre satt på Bredtveit til freden.⁵⁷³ I Trondheim ble 3000 meter med illegale filmopptak gravd ned i bakken ved kinoens fyrrom. Etter krigen ble dette materialet til filmen *Det grodde fram*, med Lyder Selvig som produsent i samarbeid med Norsk Film.⁵⁷⁴

Hvor mange kinoansatte som ble arrestert under andre verdenskrig, er svært vanskelig å si, og heller ikke et mål med denne avhandlingen. Det har likevel en verdi å trekke opp et generelt bilde. I oversikten over de om lag 44 000 nordmenn som satt

⁵⁷⁰ M. Moll, Zwischen Weimarer Klassik und nordischem Mythos: NS-Kulturpropaganda in Norwegen (1940–1945), i W. Benz, G. Otto og A. Weismann (red.), *Kultur – Propaganda – Öffentlichkeit: Intentionen deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation*, Berlin 1998: 203.

⁵⁷¹ Tr. nr. 7, 9.10.1942, i MaN 2008: 838.

⁵⁷² NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften ved Sinsen kino 1940–44.

⁵⁷³ *Oslo kinematografer gjennom 25 år*, 1951: 80.

⁵⁷⁴ Jensen 1968: 74.

i fangenskap i minst fire dager under okkupasjonen, har 24 personer «kino-» som en del av stillingsbetegnelsen: 18 kinomaskinister, tre kinostyrere, to kinokontrollører og en kinoassistent.⁵⁷⁵ Noen av disse ble arrestert på grunn av hverdagsmotstand i tjenesten, men ikke alle. Eier og bestyrer ved den private kinoen i Farsund, Fridtjov Høiland, ble arrestert i mars 1944, mistenkt for å være med i Milorg. Han ble brakt til Arkivet i Kristiansand, det tyske sikkerhetspolitiets fryktede hovedkvarter på Sørlandet, hvor han ble utsatt for «skjerpet forhør». Han ble slått og banket med gummibatonger og bundet til en varm radiator; etter dette ble han liggende fire døgn uten noe å spise eller drikke. Høiland ble løslatt fra Kristiansand kretsfengsel i 12. juli 1944.⁵⁷⁶

Mange av de kinoansatte som faktisk ble arrestert på grunn av hverdagsmotstand, står ikke oppført med yrker som har ordet «kino» i seg. Blant vaktmesterne, kontoristene, kontorsjefene, assistentene, maskinistene, billettørene, bestyrerne og funksjonærene og så videre fins det helt sikkert folk som arbeidet ved kinoene. To kinoansatte i Oslo mistet livet i tysk fangenskap, begge var billettkontrollører.⁵⁷⁷ En billettkontrollør ved Fredrikstad kino led samme skjebne.⁵⁷⁸ Da kinobestyreren i Halden måtte flykte til Sverige i 1943 på grunn av illegalt arbeid, ble maskinisten tatt som gissel.⁵⁷⁹

Hvordan kom så hverdagsmotstand typisk til uttrykk gjennom de kinoansattes arbeid? Svaret er gjennom obstruksjon og åpen boikott. Det nivået innenfor hverdagsmotstand som handlet om å bevare personlig integritet gjennom det en tenkte inni seg men ikke torde gi åpent uttrykk for, var ikke like synlig for andre, og kunne like gjerne låne seg til tilpasning som til motstand.

⁵⁷⁵ Database over nordmenn i fangenskap 1940–45. Utarbeidet i forbindelse med utgivelsen av K. Ottosen (red.), *Nordmenn i fangenskap 1940–1945* i 1995 og 2004 (2. utgave). I forbindelse med avslutningen av bokprosjektet ble databasen overlevert Riksarkivet.

⁵⁷⁶ SAHA, 12 Fangeregister, Fridtjov Høiland; E. Veum, *Statspolitiet 1941–1945*, bd. 1 av *Nådeløse nordmenn*, Oslo 2012: 603.

⁵⁷⁷ *Oslo kinematografer gjennom 25 år*, 1951: 80. Håkon Karl Lunner ble arrestert i forbindelse med opprullingen av Milorg i Oslo øst januar–februar 1943, som av tyskerne ble definert som kommunistisk. Lunner døde i Natzweiler 25. mai 1944. Kaare Waldemar Rødde ble arrestert første gang i juli 1941 og igjen i april 1942. Han tok sitt eget liv 23. april 1942 etter tortur på Victoria terrasse. Etter krigen ble en minnetavle satt opp på Saga kino. Ottosen (red.) 2004: 459, 590. Rødde tilhørte en kommunistisk etterretningsgruppe som sannsynligvis arbeidet for den sovjetiske militære etterretning GRU. Opplysninger via historiker Terje Halvorsen 28.11.2016.

⁵⁷⁸ Jf. kap. 2.II.6 og 2.IV.2.

⁵⁷⁹ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Halden 1940–1944, 23.9.1945.

Obstruksjon viste seg som regel i form av vrangvilje overfor påbud eller symbolske motstandshandlinger. På Fagernes kino ødela de ansatte i 1943 lysbildeapparatet som ble brukt til å vise reklameplatene for NS før hovedfilmen.⁵⁸⁰ Det samme skjedde i Berlevåg.⁵⁸¹ Innen bransjen ble slike handlinger betegnet og forstått som «sabotasje».⁵⁸² Av og til hendte det at lysbildeplatene som kom fram til kinoene, var smadret på grunn av utilstrekkelig emballasje.⁵⁸³ Dette åpnet muligheten for at kinoansatte kunne få skader på tilsendt reklamemateriell fra NS til å synes som det hadde blitt ødelagt under transport.

Utleieavdelingen i Norsk Film AS sendte kortfilmen «1. februar 1942», om statsakten på Akershus festning, ut til kinoene med pålegg om visning. Ved Røde Mølle i Glemmen ved Fredrikstad ble filmen vist før en tysk film som var tillatt for barn. Bestyreren demonstrerte mot forfilmen på sin måte ved å avvertere at programmet kun var for voksne.⁵⁸⁴ Dette kan ses som en mer subtil variant av obstruksjon, en form for symbolsk motstandshandling som nesten ikke vil kunne oppfattes av andre.

Åpen boikott var ikke noe opplagt strategivalg verken for en bestyrer eller for hans ansatte. Bestyreren kunne normalt ikke innta en fullstendig protestholdning overfor myndighetene uten å bli arrestert eller avsatt. Heller ikke for kinobetjeningen var det mulig å utføre arbeidet uten å gi visse innrømmelser overfor pålegg som var del av nyordningen, men de kunne i større grad manøvrere fritt i mellomrommet mellom på den ene siden krav og forventninger ovenfra og egne oppfatninger av hva som var korrekt opptreden der og da.

Geografi ser ikke ut til å spille noen særlig rolle med hensyn til å forklare når og hvordan åpen boikott oppsto. Med ett unntak: Det er en tendens til at kinoer der det var høyt konfliktnivå – noe som var en selvsagt konsekvens av en hardnakket motstandsstrategi – ikke var den eneste kinoen i området. De kunne ligge rett utenfor en større bykommune eller i bygdekommuner der publikum tross alt hadde en overkommelig oppgave med å finne alternative kinomuligheter. Dette kan være viktig, fordi det kan ha spilt inn i kinoledelsens vurdering av hvor hardt de skulle stå

⁵⁸⁰ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Fagernes 1940–1944.

⁵⁸¹ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Berlevåg 1940–1944.

⁵⁸² Ibid.

⁵⁸³ RA, SF, Fdc L0001, Diverse juli 44–jan. 45, Henrik Negaard/Fanahallen til SF 22.11.44.

⁵⁸⁴ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Glemmen kommune 1940–44.

på sitt. I utgangspunktet må man jo anta at kinoledelsen og de kinoansatte ønsket at publikum på stedet skulle fortsette å ha et kinotilbud så lenge krigen varte.

Langelos kinoselskap sto i en særstilling hva angikk motstand mot pålegg under okkupasjonen. Selskapet drev kino en rekke steder på Østlandet.⁵⁸⁵ Overalt motsatte selskapet seg ethvert pålegg om innblanding i kinodriften.⁵⁸⁶ At virksomheten fikk fortsette gjennom nesten hele krigen, kan virke forbausende, men forteller mye om hvor viktig Filmdirektoratet anså den ambulerende kinovirksomheten for å være. Etter krigen forklarte Langelo at «kinostriden» mellom ham og myndighetene mange plasser hadde vært «hele bygdens samtaleemne».⁵⁸⁷

Motstand som strategi ble også valgt ved noen få kommunale kinoer. Jeg vil undersøke tre eksempler. To av dem ligner hverandre, mens den siste skiller seg ut på en avgjørende måte. På Lillestrøm var det et meget høyt konfliktnivå. Allerede i 1940 ble kinostyret avsatt til fordel for et styre av NS-folk. Bestyrer Olaf Høgden samarbeidet dårlig med det nye styret, som ivret sterkt for mer tysk og propagandistisk film. Kinoen ble også et sted det lokale NS-laget brukte til å henge ut «jössinger». Folk ble utstyrt med nazistisk propaganda på rygg og bryst og ble deretter eskortert til kinoen ved begynnelsen av en forestilling «til publikums beskuelse».⁵⁸⁸ Kinoens personale greide ikke å forhindre dette. Mot slutten av 1941 hadde myndighetene i Lillestrøm sett seg lei på den gjenstridige ledelsen ved Lillestrøm kino. Den 2. desember ble Høgden arrestert og innsatt på Møllergata 19. Han skulle ha nektet å selge billetter til tyske soldater, forsøkt å få nordmenn til å holde seg borte fra åpne wehrmachtforestillinger og oppfordret til kinostreik gjennom «hviskepropaganda» og spredning av flyveblad.⁵⁸⁹ Hele personalet ble avskjediget. Ny bestyrer og helt ny betjening ble ansatt, alle var medlemmer i NS. Virkningen av denne konflikten ble en langvarig og effektiv kinostreikaksjon.⁵⁹⁰

Bestyrer Sigurd Bergmann ved Røde Mølle i Glemmen kommune utenfor Fredrikstad var flere ganger i klammeri med norske og tyske myndigheter. Først med

⁵⁸⁵ I 1945 sendte Langelo inn rapporter for følgende steder der selskapet hadde drevet mer eller mindre fast kino under krigen: Ringebu, Fåvang, Minnesund, Roverud i Hedmark, Sander i Sør-Odal, Gjerdrum, Hakadal, Trøgstad, Solbergelva, Gulskogen, Røyken, Sande i Vestfold, Hvitvingfoss, Seljord og Lunde i Telemark.

⁵⁸⁶ Det må tas et lite forbehold om at selskapet muligens måtte gå med på å sette opp seks tyske filmer i Fåvang.

⁵⁸⁷ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Ringebu 1940–1944.

⁵⁸⁸ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Lillestrøm 1940–44, 8.9.1945.

⁵⁸⁹ Tr. nr. 3, 3.12.1941, i MaN 2008: 531–532.

⁵⁹⁰ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Lillestrøm 1940–44.

en garnisonsoffiser som forlangte mer tysk film, deretter med Hirten, som kom for å holde vakt i kinolokalet; videre med NS-ordførers frue, som ble nektet adgang til kinoen sammen med sine barn; Gestapo, som beskyldte ham for sabotasje; en tysk offiser som forlangte mer utvist høflighet mot tyske kinobesøkende, og endelig tyske soldater som ga ham juling og to marineoffiserer som truet seg inn i lokalet etter at forestillingen var utsolgt – i tillegg til små og store konflikter med det nye kinostyret. Den 11. februar 1945 måtte han søke legehjelp etter å ha blitt overfalt av tyske soldater. Bergmann ble aldri oppsagt, men leverte selv sin avskjedssøknad 8. mars 1945 på grunn av ordførers innblanding i kinodriften.⁵⁹¹

Felles for Lillestrøm og Glemmen var at kinoene lå i et ganske tett kinoområde. Kan dette ha gjort valgene dristigere? En helt annen situasjon var det i Finnmark, der kinotettheten var svært lav og andre underholdningstilbud knapt fantes. Bestyreren i Vardø, Hildur Berg, ble aldri arrestert, men ble ved forskjellige anledninger innkalt til både plasskommandanten, Sipo og gendarmeriet for refselse. Beskyldningene gjaldt uhøflig opptreden mot tyskere, manglende hensyntagen til Wehrmacht, å ha nektet å innstille en sivil forestilling til fordel for en wehrmachtforestilling og for å være engelskvennlig. Lokalet ble rekvirert til wehrmachtforestillinger én til tre dager i uka fra mai 1943, til fortrenkning av sivilt program. Bestyreren protesterte med henvisning til en avtale mellom Filmdirektoratet og Reichskommissariat, men fikk beskjed om at denne avtalen ikke gjaldt Finnmark. Kinostyret var NS-lojalt, så det var ingen hjelp å få derfra. I mai 1944 ble Berg bedt om å si opp sin stilling etter en kringel med kinostyrets formann. Oppfordringen ble fulgt, og bestyreren sa opp sin stilling med fratredelse i august. Før dette skjedde, ble byen bombet den 23. august. Berg lå på fjellet under evakueringen, og vendte tilbake til Vardø i slutten av november. Kinoen i Vardø gjenåpnet den 26. desember 1944 – med visningen av den amerikanske filmen *Jesse James*, som hadde ligget på lager siden september 1940. Dette var den første visningen av amerikansk film i Norge på tre og et halvt år.⁵⁹²

2. Utskiftninger

Kinoledere og kinobetjeningen ble ikke bare *truet* med oppsigelse; mange ble faktisk suspendert fra sine stillinger. Noen få ble arrestert eller bøtelagt i tillegg til at de mistet jobben. Med «utsiftninger» menes her suspensjon eller avskjedigelse av kinoens ansatte på politisk grunnlag. Utsiftningene skjedde nesten alltid på initiativ

⁵⁹¹ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Glemmen kommune 1940–44.

⁵⁹² NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Vardø 1940–44.

fra kinostyre, ordfører, lensmann eller NS-propagandister på lag-, krets- eller fylkesnivå. Statens filmdirektorat spilte her en helt underordnet rolle, og det samme gjorde tyskerne. Dette er ikke merkelig. Selv om forordningen om film av 30. april 1941 innebar at kinobestyrerne måtte ha direktoratets godkjenning, visste KFD utmerket godt at Innenriksdepartementet ikke hadde til hensikt å overlate ansvaret for kommunale funksjonærer til et direktorat underlagt et annet departement. Allerede den 25. juni 1941 sendte Innenriksdepartementet ut et skriv der det ble antatt at bestemmelsen i den nye filmloven ikke gjaldt for bestyrere ved kommunale kinoer. Den 10. desember 1941 ble det i et nytt rundskriv erklært at de kommunale kinosjefenes overordnede myndigheter var kinostyre («assisterende nemnd»), ordfører og fylkesmann med Innenriksdepartementet som avgjørende instans. Med klar brodd mot Kulturdepartementet ble følgende erklæring gitt: «Å henvende seg til andre departementer i saker som gjelder de kommunale kinematografer har derfor ingen hensikt.»⁵⁹³

I praksis kom riktignok Innenriksdepartementet i regelen, men ikke alltid, til å be direktoratet om uttalelse ved ansettelse av nye bestyrere. Direktoratet så det kanskje slik, eller ønsket å se det slik, at disse uttalelsene gjaldt som godkjenninger.⁵⁹⁴ Når det gjaldt oppnevning av departementsoppnevnt medlem til de nye kinostyrene, gikk korrespondansen oftest direkte mellom den stedlige ordfører og direktoratet.⁵⁹⁵ De få gangene direktoratet kom til å engasjere seg i konkrete enkeltsaker vedrørende utskiftning av kinobestyrere, kom det således – kanskje noe overraskende – til å spille rollen som kinosjefenes forsvarer overfor vilkårlig inngripen fra kinostyre, ordfører, lensmann eller NS. Det må også nevnes at enkelte kinobestyrere og ansatte ble beordret til å *fortsette* i sine stillinger. I Harstad fikk kinoens sekretær først beskjed fra det nye kinostyret om at hun skulle fratre, deretter ble hun beordret til å fortsette i stillingen, og ble truet med arrestasjon om hun sluttet.⁵⁹⁶

Bestyrere og ansatte ble skiftet ut på fire måter: etter enkelthendelser, etter lengre tids konflikt, på grunn av manglende NS-medlemskap og som følge av naturlig

⁵⁹³ Rundskriv fra Innenriksdepartementet 10.12.1941. Sitert etter: NBO, KKL, Kinoer T–Å før 1950, Trondheim kinematografer til KKL 28.5.1945.

⁵⁹⁴ RA, SF, Fdc L0003 og L0004. Filmdirektoratet var ikke konsekvent i måten man beskrev det man faktisk gjorde ved å gi sin tilslutning til ordførernes innstillinger. Av og til het det for eksempel «oppnevner herved», andre ganger «en har intet å innvende mot» osv.

⁵⁹⁵ RA, SF, Fdc L0003.

⁵⁹⁶ NBO, KKL, SO, Rapport om kinematografdriften i Harstad 1940–44, 14.8.1945.

avgang. En del ble fjernet fra sine stillinger etter enkelthendelser som ble sett på som grov tjenesteunnløstelse eller lovbrudd. Her viser det seg at en bestemt gruppe kinoansatte var særlig utsatt: billettkontrollørene. Thoralf Rikheim ved Fredrikstad kino ble, som nevnt ovenfor, arrestert etter å ha blitt angitt av Stapo.⁵⁹⁷ En billettkontrollør i Kristiansand ble arrestert for spredning av flyveblader.⁵⁹⁸ I Kopervik ble en billettkontrollør arrestert på grunn av tilløp til demonstrasjoner i kinolokalet i september 1941. To billettkontrollører i Sarpsborg ble oppsagt av ordføreren etter en «skandaløs» kinoforestilling i november 1941. Kinostyret protesterte mot dette, med den følge at hele kinostyret også ble avsatt.⁵⁹⁹

Bestyrere som ble satt på porten, ble sjeldnere avskjediget på bakgrunn av enkelthendelser, men heller etter lengre tids tautrekking eller konflikter med de nye kinostyrene eller stedlige representanter for tyske og norske myndigheter. Bestyreren ved Gjøvik kino ble avsatt i oktober 1941.⁶⁰⁰ I Mandal fantes en av ytterst få kvinnelige kinobestyrere under okkupasjonen. Andora Fjeldgård ble sagt opp i september 1941, fordi en tysk statsborger i byen med gode kontakter til det tyske sikkerhetspolitiet, Hermann Weiss, var misfornøyd med måten hun drev kinoen på.⁶⁰¹ Etter flere konflikter med plasskommandanten i Porsgrunn ble bestyreren fjernet i august 1941. Også den nyinnsatte bestyreren ble fjernet etter en tid.⁶⁰² Bestyreren ved Notodden kino ble avskjediget i mars 1942. I august 1942 ble bestyrerne ved de kommunale kinoene i Haugesund og Kopervik avsatt på initiativ fra NS-

⁵⁹⁷ NBO, KKL, SO, Rapport om kinematografdriften i Fredrikstad 1940–44, 22.9.1945. I inneværende år (2017) markerer Fredrikstad kino sitt 100-årsjubileum. I den forbindelse har flere artikler om kinoens historie blitt publisert i *Fredrikstad Blad*. En av artiklene, «Døde i Sachsenhausen», skrevet av journalist Geir Løvli, handler om Rikheim og sto på trykk i avisa 29.3.2017. Her fortelles det at bakgrunnen for arrestasjonen av Rikheim var at han ble anmeldt av to lokale polititjenestemenn som overhørte et munnhuggeri mellom Rikheim og et par hirdmenn i kinokøen utenfor Blå Grotte den 11. september 1943. I affekt skal Rikheim ha ropt til hirdmennene: «Om to måneder er dere NS-folk ferdige, dere vil bli plaffet ned og lagt i en massegrav!» Anmeldelsen havnet raskt på bordet til SS-Oberscharführer og Kriminalassistent Hans Friedrich Ruthke ved Sipo-tjenestestedet i Fredrikstad, med den følge at Rikheims leilighet ble gjennomskøkt og Rikheim selv pågrepet og fengslet. Etter et kortere opphold på Grini ble han sendt til Sachsenhausen i november. Den 6. mai 1944 døde han i leiren. Den offisielle dødsårsak var hjerneblødning; ifølge journalisten «høyst sannsynlig som følge av fysisk mishandling, spark mot hodet».

⁵⁹⁸ Tb. nr. 44, 19.3.1941, i MaN 2008: 214.

⁵⁹⁹ Hansen 1966: 64.

⁶⁰⁰ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Gjøvik 1940–44, 25.8.1945.

⁶⁰¹ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Mandal 1940–44. Hermann Weiss arbeidet en tid som tolk for Sipo på Arkivet i Kristiansand og medvirket i flere tilfeller av grov tortur mot nordmenn. Han ble ikke stilt for retten etter krigen fordi han tok sitt eget liv i fengsel kort tid etter frigjøringen. Veum 2012: 572, 619; E. Veum, *Gestapo 1940–1945*, bd. 3 av *Nådeløse nordmenn*, Oslo 2014: 968 f., 989, 1010, 1041.

⁶⁰² NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Porsgrunn 1940–44, 22.8.1945.

propagandalederen i Haugesund. Begge skal ha utvist «illoyal holdning til okkupasjonsmakten og N.S.».⁶⁰³ I Steinkjer ble kinobestyreren, som også var rådmann, presset til å fratse sin stilling i januar 1943. I Drammen ble bestyreren arrestert og fjernet fra sin stilling i november 1944.⁶⁰⁴

I et par tilfeller ble kinobestyrere skiftet ut alene på grunn av manglende NS-medlemskap, og uten forutgående konflikter. Da kinobestyreren i Narvik ble oppsagt av ordføreren i mai 1941, ble han innvilget tre måneders oppsigelse, men valgte selv å fratse straks. I denne anledning skrev han til Filmdirektoratet for å høre om initiativet kom derfra, ettersom han hadde oppfattet det slik at de kommunale kinoene sorterte direkte under direktoratet.⁶⁰⁵ Filmdirektoratet toet sine hender og svarte som sant var «at sådan oppsigelse som De nevner er et kommunalt anliggende og sorterer således ikke under dette direktorat».⁶⁰⁶ Kinobestyreren i Haugesund ble tvunget til å trekke seg i august 1942. Den offisielle grunnen ble oppgitt å være høy alder. Ifølge KKL-rapporten som ble innsendt i august 1945, skyldtes det at bestyreren nektet å melde seg inn i NS.⁶⁰⁷

Politisk skifte i kinoledelsen skjedde i stort omfang på den heller udramatiske måten at bestyrere som gikk av for aldersgrensen, døde eller sa opp frivillig, ble erstattet med folk som var innstilt på aktivt samarbeid med NS og den tyske okkupanten. Dette skjedde for eksempel i Namsos i 1940.⁶⁰⁸ Blant de mange kinobestyrerne som selv sa opp sine stillinger og oppga alder eller sykdom som årsak, var Gabriel Gundersen i Kristiansand. Dette skjedde i begynnelsen av januar 1941. Han hadde da innehatt stillingen i 22 år.⁶⁰⁹ I mai 1945 ble han gjeninnsatt.⁶¹⁰ Da stillingen i Kristiansand ble ledig i 1941, søkte i alt 15 personer stillingen.⁶¹¹ Konstituert kinobestyrer Wilhelm Piro fikk først jobben, uten at han var NS-medlem. Da det nye kinostyret krevde at Piro meldte seg inn i partiet, valgte han heller å fratse

⁶⁰³ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Kopervik 1940–44.

⁶⁰⁴ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Drammen 1940–44.

⁶⁰⁵ RA, SF, Fda L0001, Diverse, J. Andreassen til SF 13.6.1941.

⁶⁰⁶ RA, SF, Fda L0001, Diverse, SF til J. Andreassen 16.6.1941.

⁶⁰⁷ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Haugesund 1940–44.

⁶⁰⁸ NBO, KKL, SO, Kort rapport fra Namsos komm. kino om driften fra 1940–46, 17.9.1946.

⁶⁰⁹ *Sørlandet* 20.1.1941.

⁶¹⁰ IKAVA, Kristiansand by, Kinematografstyret/Kristiansand kino.

⁶¹¹ *Fædrelandsvennen* 5.12.1941.

sin stilling i mars 1942.⁶¹² Bestyreren i Odda sa opp i 1942, og ble etterfulgt av en hirdmann.⁶¹³

Flere steder ble det tilsatt NS-medlemmer i stillinger stikk i strid med innstilling fra bestyrer og kinostyre. Dette skjedde i Trondheim ved ansettelse av ny overkontrollør da den gamle gikk av for aldersgrensen. Den nye overkontrolløren rapporterte jevnlig til partiorganisasjonen og ordføreren om forholdene ved kinoen.⁶¹⁴ Men det var slett ikke alltid NS-propagandistene fikk siste stikk i kampen om kontrollen med kinoene. I Kongsberg forsøkte fylkesfører for Hirten i Buskerud å fjerne kinobestyreren. Men her tok kinostyret og ordføreren parti for kinobestyreren og hindret utskifting.⁶¹⁵ Dette er et enda et eksempel på at innbyrdes konkurranse og rivalisering innen NS-staten la hindringer i veien for den strømlinjeforming og ensretting av kinobransjen som man ideologisk sett ville.

Mønsteret hele veien er at det var lokale forhold, ikke rikspolitiske, som avgjorde hvilke resultater *Gleichschaltung* førte til.

3. Modernisering

For så vidt uavhengig av krigsrelaterte forhold som påvirket kinoenes autonomi, men likevel tilskyndet av visse sider ved okkupasjonshverdagen, foregikk det en modernisering av kinobransjen. Den mest synlige delen av denne moderniseringen gjaldt uniformering av kinoens ansatte og innføring av forhåndssalg og nummererte seter. I Trondheim ble forhåndssalg av både nummererte og unummererte billetter innført sommeren 1942. Forhåndssalget førte til økt tilstrømming til kinoene og dermed til flere ansatte, særlig billettselgere, som oftest kvinner, og plassanvisere.⁶¹⁶ Disse ytre tegnene på at kinoene ble modernisert, hadde sitt motstykke i interne forhold som dels handlet om strengere regulering av de tekniske sidene ved kinodrift, dels om heving av personellens kompetanse og status, altså profesjonalisering.

Moderniseringen ble drevet fram av Statens filmdirektorat, men ville kanskje ha presset seg fram uansett. Modernisering og profesjonalisering påvirket de kinoansattes handlingsrom på forskjellige måter. Med kravet til uniformering fulgte en forventning om disiplinering. I *Norsk Kinoblod* foregikk det en ovenfrastyrt diskusjon som tok sikte på å stramme opp personalet. Gitt de spesielle forhold som

⁶¹² *Kinematografene i Kristiansand gjennom 60 år*, Kristiansand 1966: 39.

⁶¹³ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Odda 1940–44, 9.8.1945.

⁶¹⁴ NBO, KKL, Kinoer T–Å før 1960, Trondheim kinematografer til KKL 30.8.1945.

⁶¹⁵ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Kongsberg 1940–44.

⁶¹⁶ Jensen 1968: 67.

hersket på landets kinoer under krigen, var det ikke til å unngå at profesjonaliseringen av kinokorpset også ble oppfattet som en politisering. Gjennom artikler og leserinnlegg ble det innen den åpne samtalen om kinopolitikken forsøkt etablert et ideal om *service-mindedness* og servilitet. Dette forsterket den vanskelige situasjonen de kinoansatte befant seg i, mellom barken og veden.

4. Kinobransjens skjulte samtaler

En eldre kontrollør i Stavanger sa etter krigen: «Hadde eg kont tysk va eg blitt arresterte for lenge siden.»⁶¹⁷ Denne uttalelsen kan ses som typisk for den skjulte samtalen som foregikk blant de ansatte og mellom de ansatte og kinopublikum. Etter krigen ble den samtalen som tidligere hadde foregått på bakrommet, i det skjulte, løftet fram og foldet seg ut for åpen scene, som den nye «rette» måten å snakke om og forstå okkupasjonsårenes kinopolitikk på.

Under krigen må en tenke seg at den skjulte samtalen foregikk forskjellige steder: på styrerommet, på personalrommet, på bestyrerens kontor, i møter med publikum i situasjoner hvor de ansatte utførte sitt arbeid, i foajeen og forhallen, i maskinrommet, i kinosalens mørke, på vei til og fra arbeid og så videre. Det kraftfulle og dominerende motstandsnarrativet som preger fortellinger om kinodriften etter krigen, var ikke noe som oppsto etter 8. mai 1945, men sprang ut av en skjult samtale som hadde foregått under hele okkupasjonen, og som hadde vært kjent av både norske og tyske makthavere – og blitt påvirket av disse. Denne samtalen inneholdt bestemte koder, markører og tegn. Et slikt tegn var merkelappen «nazifisert», som i stor grad ble brukt av kinobransjen selv til å markere brudd mot fortid (før 1940) og ettertid (etter 1945). Begrepet var nok dels et skalabegrep som ble brukt om ulike grader eller nivåer av innblanding fra NS og tyskerne i film- og kinoforholdene; dels var det en samlekategori som uttrykte all uønsket utvikling: vilkårlighet, brutal framferd, tilsidesettelse av demokratiske førkrigsinstitusjoner, personutskiftninger i styre og stell av kinoene, ensretting av produksjon og distribusjon, bruk av kinoene som arena for nazistisk propaganda for NS og den tyske okkupasjonsmakten og så videre. I tilknytning til dette nøkkelbegrepet oppsto begreper som «nazifilm», «propagandafilm» og «unasjonal holdning». Går man disse bombastiske begrepene nærmere etter i sømmene, er de meget diffuse.

⁶¹⁷ *Film og kino i Stavanger gjennom 50 år, 1950: 25.*

Et vesentlig trekk ved den skjulte samtalen om kino under krigen, og – i forlengelsen av denne – også den åpne samtalen om kino etter krigen, var den anekdotiske karakteren. Beretninger om gloriøse «storforestillinger», der ansatte og publikum fikk vist hva de virkelig syntes om okkupanten og NS, kan ses som uttrykk for behovet for å latterliggjøre myndigheter, myndighetspersoner og deres ideologi. For Scott er latterliggjøring av undertrykkere en av de mest grunnleggende formene for hverdagsmotstand.

Et annet typisk trekk ved kinobransjens samtale om kinopolitikken under og etter krigen er viljen til å fortelle historier som er konsistente, og som viser til at de ansattes holdning til okkupanten og NS hele tida var uforandret og avvisende. Samtalen om kino er derfor full av myter og mytologisering. Hvis for eksempel en kinomaskinist i Oslo ble arrestert, ble dette umiddelbart tolket som at maskinisten hadde demonstrert mot NS eller tyskerne på en eller annen måte.

Motstandsnarrativet var også et oppgjørnarrativ. Ansatte som var på god fot med tyskerne eller som var med i NS, ble sett på som en femtekolonne og ble holdt utenfor den skjulte samtalen som ble delt av deltakere med presumptivt felles forståelse. Tre faktorer påvirket hele tida de kinoansattes skjulte samtale: gjeldende kinoprogram, den generelle stemningen i landet og spesielle lokale forhold. Den spesifikke skjulte samtalen innenfor kinobransjen er vanskelig å komme på sporet av. En skulle i utgangspunktet tro at alle kinoansatte, herunder bestyrerne, var interessert i å holde hjulene i gang. Men også her gir historien overraskende eksempler på det motsatte. På Lillestrøm tok kinobestyreren aktivt del i organiseringen av kinostreikaksjonen i 1941.⁶¹⁸

V. Ble kinoene «nazifisert»?

Spørsmålet om kinoene ble «nazifisert» stilles som en inngang til å diskutere hvilken betydning påtrykkene fra NS og tysk hold mot kinoene fikk. Men vi trenger et annet analysebegrep enn dette. Etter mitt syn er «nazifisering» lite presist og målbart som analysebegrep, og gir først og fremst mening når det brukes om utviklingen i Tyskland før og etter nazistenes maktovertakelse. I denne avhandlingen brukes «Gleichschaltung» som betegnelse på bestrebelser på ensretting av stat og samfunn under nasjonalsosialistisk parole. Selv om også dette begrepet er utviklet i tysk kontekst, kan det lettere overføres til norske forhold fordi selve ensrettingen, ikke det

⁶¹⁸ Tr. nr. 3, 3.12.1941, i MaN 2008: 531–532.

ideologiske, er det sentrale. Dersom vi skulle ha målt graden av nazifisering i Norge ut fra tysk målestokk, er det lite trolig at utslagene hadde blitt særlig store. Ett eksempel er rasisme og antisemittisme, som sto helt sentralt i ensrettingen av kulturfeltet i Tyskland. Selv om den åpne samtalen om film og kino i Norge inneholdt antisemittisk retorikk, var ikke denne retorikken knyttet til den sosiale og politiske virkeligheten i norsk film- og kinobransje.⁶¹⁹ Her er det stor avstand til for eksempel Danmark, der det faktisk foregikk en etnisk basert utrenskning innen film og kino.⁶²⁰

Jeg vil nå diskutere hvorvidt de ulike påtrykkene mot henholdsvis kinoenes innhold, kinoenes ledelse og kino som system var vesentlige, uvesentlige eller ikke fikk noen betydning i det hele. Ut fra kildematerialet etter KKL er det klart at påtrykkene mot *innholdet* i kinoene hadde vesentlig omfang og betydning. Påtrykk fra tyske myndigheter som var rettet mot strukturendring av all import og distribusjon til Norge, ble lokalt oppfattet som press om visning av enkeltfilmer. Det tyske presset var dels et press som tok sikte på ny ordning av filmmarkedet, dels etablering av et hierarki med tysk underholdningsfilm på toppen. De fleste norske kinoer satte opp tyske underholdningsfilmer uten anfektelser, men press om visning av propagandafilm førte til mye uro og en del motarbeiding i åpne og skjulte former.

Påtrykket mot kinoenes innhold fra norsk side skilte seg fra det tyske ved at det var ny norsk film som ble plassert på toppen i hierarkiet. I motsetning til tyske filmmyndigheter utviklet Filmdirektoratet en *repertoarpolitikk*. SF lyktes best med å nå sine mål i perioden fra høsten 1941 til utgangen av 1942. KKL-arkivet forteller om nitid korrespondanse mellom direktoratet og bestyrere ved kommunale kinoer. Sinding foreslo endringer og krevde reviderte spillelister sendt tilbake, bare for å gi beskjed om at det fortsatt måtte gjøres endringer og så videre.⁶²¹ Det formelle grunnlaget var RKs bestemmelser om bruk av film i norske kinoer av 22. august 1941.⁶²² Denne plasserte ansvaret for og myndigheten over all bruk av film hos KFD.

⁶¹⁹ Se kap. 3.III.2.

⁶²⁰ Den danske filmhistoriker Lars-Martin Sørensen hevder at de danske filmprodusenter på eget initiativ gikk lenger enn det tyske gesandtskapet og tyske filmorganisasjoner i Danmark i retning av å «arisere» filmindustrien. Vendepunktet var aksjonen mot de danske jødene i oktober 1943, ett år etter den tilsvarende aksjonen mot norske jøder. I og med denne aksjonen, som riksfullmektig Werner Best både initierte og deretter saboterte, gikk den tyske sivile ledelse i Danmark hundre prosent inn for å rense landet for jøder. Sørensen 2014: 467–468.

⁶²¹ RA, SF, Fda L0004, Kommunale kinoer. Dette gjaldt for eksempel Trondheim, Bergen, Haugesund, Stavanger, Kristiansand, Rjukan, Tønsberg, Horten, Hønefoss, Drammen og Oslo.

⁶²² Opplysningene i dette avsnittet bygger på en redegjørelse om direktoratets repertoarpolitikk utarbeidet i 1944. RA, SF, Fdc L0004, SF til KFD 6.6.1944.

Direktoratet begynte sitt «intime samarbeid» om programoppsetningen med Oslo, Bergen og Trondheim, og fortsatte med Stavanger fra høsten 1942.⁶²³ Dette var ikke primært et propagandatiltak. Det handlet om å utnytte tilgjengelige filmer til beste for publikum, utleiebyråene, produsentene og kinoene. Den ideelle ordningen, mente direktoratet, var en balanse mellom 50 prosent tyske filmer og 50 prosent ikke-tyske.⁶²⁴ Norske filmer måtte gjerne spilles i reprise, men ikke filmer som var eldre enn fra 1935.⁶²⁵ Av stor viktighet var det å unngå at filmvisninger bidro til eksport av valuta. Kun utenlandske filmer som var innkjøpt i «fast regning», kunne settes opp. For å gjøre det lettere for kinoene å sette opp sine programmer, utarbeidet direktoratet en såkalt A-liste over egnede filmer som skulle sørge for et variert og «sunt» filmtilbud.⁶²⁶

KKL-rapportene viser at SF ikke lyktes hundre prosent i repertoarpolitikken. Direktoratet hadde full kontroll med *hva* som slapp inn på markedet, men ikke over *hvordan* disse filmene kom ut til det norske folk gjennom kinoene.

Påtrykkene mot *kinoenes ledelse* var også vesentlig av omfang og betydning. Kinobestyrerne i Norge ble ikke organisert før etter krigen. I 1949 oppsto Norske kinosjefers forening (NKF). Hva en slik organisasjon kunne ha hatt å si under okkupasjonen, er uråd å vite og heller ikke noe jeg skal beskjefte meg med her. Men denne situasjonen, at kinobestyrerne verken hadde en egen organisasjon eller ble tvangsinnrullert i et riksfilmkammer etter tysk mønster, var en fundamental forutsetning for deres handlemåter fra 1940 til 1945. Obligatorisk NS-medlemskap for kinobestyrere ble diskutert, men aldri innført.⁶²⁷ Deres relative frihet ble oppveid ved at bestyrerne sto ansvarlige overfor et styre som skulle føre overordnet tilsyn med driften på vegne av kommunen. Et forsøk på sammenfatning av diskusjonen ovenfor om kinobestyrernes ulike strategier stilt overfor forsøkene på *Gleichschaltung* av film og kino, kan formuleres slik: Kinobestyrerne kunne ikke være altfor negativt innstilt overfor NS hvis de ønsket å fortsette i sine stillinger gjennom krigsårene.

⁶²³ Ibid.

⁶²⁴ Ibid.

⁶²⁵ Ibid.

⁶²⁶ Ibid.

⁶²⁷ I februar 1941 foreslo Sinding overfor Lunde at det ble stilt krav til alle bestyrere og filmbyråsjefer at de måtte være medlem av partiet. Dette må ses som en reaksjon på streike- og boikottaksjonene som var iverksatt over hele landet. RA, SF, Fda L0004, Korr. med KFD jan.–apr. 1941, SF til KFD 27.2.1941. Jf. Smogeli 2015: 54.

Overordnet kan vi si at påtrykket om reorganisering av *kinostyrene* ble framført eksplisitt som departemental bestemmelse, og at den fikk meget stor og vedvarende betydning. Men sammensetningen, samarbeidsklime og resultatene kinostyrene oppnådde, varierte i stor grad.

Oppløsningen av kinostyrene var i forbindelse med nyordningen av kommunalforvaltningen etter 25. september 1940 nærmest en bagatell. På Hamar holdt bytinget konstituerende møte den 31. januar 1941. Kinostyret var her ett av 23 kommunale styrer og komiteer som ble vedtatt opphevet fra den tid ordføreren bestemte, for øvrig uten forutgående saksutredning eller innstilling fra rådmannen.⁶²⁸ Dette viser tydelig hvordan oppløsningen av de gamle strukturene skjedde i forskjellig tempo på ulike steder.

16. januar 1941 ga Innenriksdepartementet forordning om oppnevning av nye «assisterende nevnder» istedenfor de gamle kommunale råd, utvalg og styrer. De kommunale kinostyrene skulle dermed erstattes av «assisterende kinonevnder» med politisk oppnevnte medlemmer, hvorav Statens filmdirektorat kunne oppnevne ett medlem. De fleste steder fortsatte likevel «kinostyre» å være den foretrukne betegnelsen på dette organet. Når nye personer skulle oppnevnes, brukte Filmdirektoratet NS' personalkontor til å innhente opplysninger.

Kinostyrene ble oppfattet å være en del av den demokratiske kinoinstitusjonen i Norge. Dette går fram blant annet av meldinger i de illegale avisene. I *Norsk Tidend* ble det i januar 1941 meldt om at kinostyret i Trondheim hadde blitt avsatt på grunn av en spontan hyllest til det britiske flyvåpenet under en forestilling på Rosendal kino.⁶²⁹ Forløpet er galt framstilt, noe som bare illustrerer poenget bedre. Kinostyret ble avsatt allerede i desember 1940, og demonstrasjonene på Rosendal skjedde først i begynnelsen av januar 1941.

Mange av kinostyremedlemmene hadde en rekke andre kommunale verv og ikke sjelden politiske maktposisjoner. Formann i kinostyret i Trondheim var byens ordfører Ivar Skjånes. Han ble avsatt som ordfører 1. november 1940. Den 16. desember ble hele kinostyret avsatt per telegrafisk beskjed fra KFD. Etter dette skulle

⁶²⁸ Ø.W. Andresen, *Hvordan styrte NS den kommunale forvaltningen i Hamar fra 1940 til 1945?*, masteroppgave i historie, Universitetet i Tromsø 2007: 33 ff.

⁶²⁹ *Norsk Tidend* 24.1.1941.

styrets funksjoner overtas av NS-kretsfører Adler Berg. Berg ble senere selv avløst av en nemnd bestående av NS-medlemmer.⁶³⁰

Tyskerne interesserte seg i liten grad for kinostyrene som sådan. De få gangene de grep inn, gjaldt det personer som var tilknyttet Norges Kommunistiske Parti (NKP). Formannen i kinostyret i Odda, Harald Slåttelid, ble avsatt av denne grunn allerede i august 1940, etter ordre fra det tyske sikkerhetspolitiet. I mai 1942 ble Slåttelid arrestert og sendt til Grini. Han ble dømt til døden og henrettet 1. mars 1943.⁶³¹

Mange steder samarbeidet kinobestyrer og kinostyre nært om å motstå press om ensretting av filmoppsetningen, så lenge det var mulig. Ofte endte det med at formannen i kinostyret ble skiftet ut, heller enn at kinobestyreren ble avsatt. Dette skjedde på Nesbyen, der kinostyret hadde støttet personalet i å unngå visning av reklameplater for NS. Mangelfullt visningsutstyr ble brukt som unnskyldning.⁶³²

Reorganiseringen av kinostyrene var ikke en engangsoperasjon, men en prosess. Mange av dem som først ble satt inn i de nye styrene, ble selv skiftet ut etter en stund. Både i Trondheim og Moss greide de øvrige medlemmene i kinostyret å motstå pågående NS-propagandister som var innsatt i styret.⁶³³ I Sarpsborg var det rom for dissens fra mindretallet som ikke var medlem av NS. Et helt nytt kinostyre, med formann utpekt av ordføreren, ble konstituert i januar 1942. Ett av de tidligere styremedlemmene, Olga Stenersen, ble sittende. Hun tok dissens i flere saker som kinostyret behandlet den neste tida. Hun stemte mot formannens forslag om å henge opp bilde av Quisling på bestyrerens kontor «og ellers på de plasser i byens to kinolokaler hvor styrets formann og bestyreren i samråd finner det nødvendig». Hun stemte også mot et pålegg om at bestyreren til enhver tid skulle holde seg oppdatert på «kulturell og politisk film».⁶³⁴

De steder der det gamle kinostyret ble oppløst og fullstendig erstattet av nye medlemmer, kan man tale om et virkelig skifte i kinodriften som fikk vesentlig betydning for de ansatte og for publikum. Hvor mange steder dette skjedde, er et spørsmål som materialet etter KKL ikke kan presses til å svare fyllestgjørende på. Av

⁶³⁰ Jensen 1968: 65.

⁶³¹ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Odda 1940–44.

⁶³² NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Nes 1940–44, 1.8.1945.

⁶³³ NBO, KKL, SO.

⁶³⁴ Hansen 1966: 64.

de 100 rapportene som ble innsendt etter krigen, inneholder 13 opplysninger om at hele kinostyret ble avsatt, i perioden desember 1940–januar 1943.⁶³⁵

Hva var KKLs rolle under krigen? Hemmet eller fremmet landsforbundet *Gleichschaltung* av kinobransjen? Kinostyret i Kongsberg besluttet i juni 1941 å avslutte medlemskapet i KKL, idet de oppfattet at landsforbundet i realiteten ikke lenger eksisterte.⁶³⁶ I praksis pågikk virksomheten på sparebluss inntil 1943, og var sovende etter dette. Men inntil 1942 var aktiviteten relativt høy. Mønsteret er klart: KKL ble selv «nazifisert» på den måten at ledelsen ble skiftet ut, virksomheten ble begrenset og til slutt avviklet. Men likevel bidro ikke landsforbundet, selv ikke under den nye ledelsen, til å gjennomføre *Gleichschaltung* av kinobransjen slik KFD og SF ønsket. Tvert om var KKL i 1941–1942 en motspiller i forsøkene på avvikling av det kommunale kinosystemet og andre tiltak som tok sikte på å overføre ressurser og myndighet fra kommunene til statsadministrasjonen. De to sentrale skikkelsene i KKL-styret inntil nedleggelsen i 1942 var Klaus Hansen og Oslo-ordfører Fritz Jenssen.⁶³⁷

I KKL-arkivet er det spor av en viss kontoraktivitet også i 1943. Blant annet fortsatte landsforbundet å kreve inn kontingent. Det forhold at aktiviteten dabbet av fra 1942, samtidig som kommunene fortsatte å betale kontingent, førte til at Landsforbundet ved utgangen av krigen hadde en solid økonomi.⁶³⁸

Tidligere arbeider som har behandlet norsk film- og kinohistorie under andre verdenskrig, har i stor grad understreket at selve *kinosystemet* overlevde på tross av Filmdirektoratets standhaftige forsøk på å knekke det.⁶³⁹ Mine funn bekrefter dette bildet.

VI. Konklusjon

Det var særlig tre forhold som påvirket kinoenes muligheter til å opprettholde samme grad av selvstendighet som de hadde hatt før 1940. For det første generelle krigsrelaterte hindringer, i første rekke vare- og ressursknapphet og overtakelse av kinoer til andre formål enn film. For det andre kinopolitikkens lokale gjennomføring. I hovedsak var det Wehrmacht som sto bak lokale påtrykk om å vise mer tysk film.

⁶³⁵ Hammerfest, Vardø, Tromsø, Trondheim, Stavanger, Sandnes, Kristiansand, Skien, Lillestrøm, Fredrikstad, Glemmen, Sarpsborg og Halden.

⁶³⁶ NBO, KKL, Kinoer G–L før 1960, Kongsberg kommunale kino til KKL 19.2.1943; jf. skriv av 16.6.1941.

⁶³⁷ NBO, KKL, Årsmøter 1940–1946.

⁶³⁸ NBO, KKL, Årsmøter 1940–1946, Årsmelding for tiden 1. juli 1940 til 30. juni 1945. Kassabeholdning, bankinnskudd og verdipapirer utgjorde til sammen verdien av rundt 830 000 kroner ved krigens slutt.

⁶³⁹ Evensmo 1992; Sørensen 1996; Disen 1997; Iversen 2011; Dahl og Helseth 2006.

Presset avhang av omfanget av den tyske militære tilstedeværelsen, økte utover i okkupasjonen, og vanskeliggjorde mange steder ordinær kinodrift. Press om visning av tysk film ble også fremmet fra norsk hold. De tre viktigste aktørene i så henseende var ordførere, NS-propagandister og de NS-dominerte kinostyrene. Filmdirektoratet spilte en mindre betydelig rolle. Men selv om flere kinostyrer fikk medlemmer og formenn med NS-bakgrunn, ble den demokratiske førkrigskulturen i kinostyrene videreført i betydelig grad. Press om å avstå kino til wehrmachtforestillinger økte i omfang gjennom krigsårene, og var en kilde til mange lokale konflikter mellom Wehrmacht og kinoene. NS' ønske om å bruke kinoene til å fremme sin egen propaganda i form av lysbildereklame, filmrevy og spesielle forfilmer, førte til en rekke kontroverser. I tillegg brukte NS kinoforestillinger som arena for mer eller mindre spontane appeller. For å unngå gnisninger mellom norsk og tysk publikum ble det flere steder innført separat køordning og spesielle bestemmelser knyttet til billettkjøp og fysisk organisering av publikum i kinosalen. Kinoene ble overvåket og holdt under oppsikt av norsk politi, Stapo, Hirden, Wehrmacht og Sipo/SD. Omfanget var betydelig og påvirket i høy grad kinoenes autonomi. Det typiske var at denne kontrollen ble utført av ulike aktører og at den ikke var koordinert.

For det tredje har jeg vist at ulike typer kinoer ble utsatt for ulike typer påtrykk. De kommunale kinoene fikk stort sett drive videre som før, men under betydelig press og nøye kontroll. De private kinoene ble i tillegg utfordret på eierskap og driftsform. En rekke private kinoer over hele landet ble forsøkt overtatt av NS eller tvangsovertatt av kommunen, med varierende resultat. Tyskerne interesserte seg ikke for eierskapsformen ved de norske kinoene. Majoriteten av de ikke-kommunale kinoene var foreningskinoer. Disse ble forsøkt overtatt av NS. Dette gjaldt ikke minst foreningskinoer som hadde tilknytning til arbeiderbevegelsen. Slik overtakelse mislyktes en rekke steder på grunn av motstand fra kinoansatte og kinopublikum, ofte med støtte fra Filmdirektoratet. De fleste ambulerende kinoselskapene innstilte virksomheten under okkupasjonen på grunn av de praktiske vanskene som fulgte med reiserestriksjonene. De som fortsatte ble ikke utsatt for det samme presset som kommunale og større private kinoer de første årene. Mot slutten av krigen skjerpet Filmdirektoratet kravene til slik virksomhet, mens ulike NS-organisasjoner kjempet om å overta kontrollen med all omreisende kinovirksomhet i landet.

De kinoansatte befant seg i et krysspress av motstridende påvirkninger. Tre ulike strategier har blitt identifisert og diskutert: tilpasning, samarbeid og motstand. Det karakteristiske var likevel en blanding, og blandingsforholdet endret seg over tid. Mønsteret er at de fleste kinoene tilpasset seg den nye tids krav. Bare et fåtall kinoer hadde bestyrer som var NS-medlem i 1940. Mot slutten av krigen var dette helt annerledes, på grunn av den storstilte utskiftningen av bestyrere som fant sted. De mindre, ikke-kommunale kinoene sto for mye av den mest åpne motstanden mot *Gleichschaltung* på kinofeltet. Hverdagsmotstand hos de kinoansatte viste seg gjennom obstruksjon og åpen boikott. Suspensjon eller avskjedigelse av kinoansatte på politisk grunnlag skjedde på initiativ fra kinostyrer, ordførere, lensmenn og NS-propagandister. Både Filmdirektoratet og tyske instanser spilte en underordnet rolle. Utskiftningene skjedde etter enkelthendelser, etter lengre tids konflikt, på grunn av manglende NS-medlemskap og etter naturlig avgang.

Påtrykkene mot kinoenes innhold hadde vesentlig omfang og betydning. Statens filmdirektorat lyktes bare delvis med sin repertoarpolitikk. De hadde full kontroll med hva som slapp inn på markedet, men greide aldri å få full kontroll over programoppsetningen lokalt. Påtrykkene mot kinoenes ledelse var også vesentlig av omfang og betydning.

Overalt var det de nære, lokale forhold som bestemte hvilke resultater *Gleichschaltung* av kino fikk.

3 Virkeliggjøring og flukt: Den åpne samtalen

I. Innledning

I perioden 1940–1945 ble Norge, i likhet med andre «germanske» samfunn i Europa (Nederland, Flandern i Belgia og delvis Danmark), forsøkt omgjort til nazistiske mønstersamfunn etter tysk modell.⁶⁴⁰ Brutale metoder for å knuse politisk, kulturelt og sosialt mangfold var en sentral del av den nazistiske okkupasjonspolitikken i Norge. Ensrettingen av staten og det sivile samfunn utløste ulike former for, og grader av, motstand og samarbeid. Ett begrep står sentralt her, det tyske «Gleichschaltung». Begrepet oppsto i 1933 og ble brukt om den prosessen som skulle skape nazistiske samfunn først i Tyskland, dernest i alle tyskkontrollerte områder.

Formålet med dette kapitlet er å undersøke hvordan denne prosessen artet seg i Norge, ved å studere hvordan okkupasjonstidas *norske* film- og kinopolitikk ble frontet i det offentlige rom, altså gjennom den åpne samtalen. David Welch har hevdet at *Gleichschaltung* på film- og kinofeltet i Det tredje riket foregikk delvis uten at folk fikk det med seg.⁶⁴¹ Jeg vil argumentere for at det motsatte var tilfellet i Norge. Selve den språklige iscenesettelsen var en sentral del av forsøket på *Gleichschaltung* av film og kino i Norge. En språklig analyse av den åpne samtalen om norsk film- og kinopolitikk vil kunne si noe om hvor ideene som lå til grunn for denne politikken, kom fra, og hvordan disse ble omformet, bearbeidet og endret gjennom krigsårene. Tittelen henspiller på et funn i mitt arbeid med materialet, nemlig det forhold at den statlige film- og kinopolitikken hadde to dimensjoner: én som handlet om å virkeliggjøre det nasjonalsosialistiske samfunn gjennom bruk av kino som propaganda, og én som handlet om å bruke kino til avspennings- og underholdningsformål. Disse to dimensjonene kan forstås kontrært, komplementært – eller som endring over tid. Jeg har valgt å bringe inn disse begrepene allerede i tittelen, slik at jeg aktivt kan bruke dem underveis i analysen av materialet. Det har også vist seg som et egnet grep for å sette den norske film- og kinopolitikken inn i en større internasjonal kontekst.

⁶⁴⁰ O.-B. Fure, Sivilsamfunnet sto imot den nazistiske okkupasjonsmakten, *Aftenposten* 24.2.2015.

⁶⁴¹ Welch 2001: 263 f.

Nasjonal Samling (NS) var et revolusjonært parti som ønsket dyptgripende endringer av det norske samfunnet. Da NS ble eneste tillatte parti 25. september 1940, var det derfor store forventninger blant medlemmer og tilhengere om vidtrekkende tiltak for å virkeliggjøre en nasjonalsosialistisk stat. Hos NS-motstanderne fantes en tilsvarende frykt. NS' maktspråk var i stor grad preget av drømmen om endring; ordet «nyordning» er et typisk eksempel. Ettersom dette ordet var NS' egen betegnelse på sin politikk, skal jeg være varsom med å overta det i min analyse. Isteden vil jeg bruke «omorganisering».

Jeg vil argumentere for at *Gleichschaltung* av film og kino var hovedhensikten med *Norsk Kinoblad*. Fire aspekter kan identifiseres. *Ensretting for å tjene nasjonen* hadde en ideologisk begrunnelse og sprang direkte ut av NS' program. Innen film- og kinopolitikken viste denne nasjonalismen seg i særlig grad når det gjaldt interesse og tiltak for å påvirke og kontrollere kinoenes innhold. *Ensrettingens personlige motiver* hadde et underliggende politisk mønster. Den nye politikken ble båret fram av personer som hadde tilhørt den tapende side i mellomkrigstidas kulturkamper. Kampen om norsk film- og kinohistorie kom således til å bli et omdreiningspunkt for tekstene i kinobladet. Innen film- og kinopolitikken kom dette til uttrykk gjennom interesse og tiltak for å påvirke eierskapet til kinoene og eierskapsstrukturen. *Ensretting for å profesjonalisere og modernisere* film- og kinobransjen kom til uttrykk gjennom tiltak for å påvirke og kontrollere filmforsyningen og kinoenes ledelse, drift og utvikling. Dette kan ses som den faglig-økonomiske delen av *Gleichschaltung* av film og kino. Det fjerde aspektet handlet om *ensretting for å heve film som kulturfaktor og kunstform*.

I dette kapitlet vil jeg undersøke hvordan disse fire aspektene manifesterte seg i *Norsk Kinoblad*. Kinobladet utkom med 1–2 måneders frekvens i perioden januar 1941–april 1945. Tyske og norske myndigheter proklamerte sin kinopolitikk gjennom kunngjøringer. Fra 1941 var *Norsk Kinoblad* hovedkanalen for kunngjøringer fra Statens filmdirektorat. Organet var kinoeiernes og de kinoansattes bransjeblad, og inneholdt alle relevante lover, direktiver, forskrifter og bestemmelser som ble gitt på området film og kino så lenge krigen varte.

Metoden jeg vil bruke for å analysere tekstene i kinobladet, er inspirert av den tyske litteraturviteren Victor Klemperers filosofisk-filologiske analyse av det nazistiske

språket, som ble utgitt første gang i 1947.⁶⁴² Gjennom dagbøker og nedtegnelser dokumenterte Klemperer livet som jødisk intellektuell i Det tredje riket fra 1933 til 1945. Ettersom han var gift med en «arisk» kvinne, ble han ikke arrestert, men mistet sin akademiske stilling. I disse årene samlet han for seg selv hverdagslige observasjoner og refleksjoner rundt nasjonalsosialismens språklige praksiser. Det var en del av disse selvbiografiske nedtegnelsene som senere ble utgitt og kjent under den eiendommelige tittelen *LTI* – et initialord for latin *Lingua Tertii Imperii*, som direkte oversatt betyr «Det tredje rikets språk».

Min metode i dette kapitlet er inspirert av Klemperer i den forstand at jeg har brukt en nærlesingsteknikk i tre steg. Aller først leste jeg gjennom samtlige numre av kinobladet i kronologisk rekkefølge mens jeg sirklet inn nøkkelord. Disse ble valgt ut fra kriterier som at de var høyfrekvente eller utypiske, innovative, transformerende, brutaliserende, flertydige, inkonsistente eller at de ble antatt å ha en spesiell viktighet. Det ble klart at de fleste av disse nøkkelordene enten hadde en klar positiv valør eller det motsatte. Ord med oppvurderende betydning kalles her «meliorative», mens ord med nedsettende betydning kalles «pejorative». Det neste jeg gjorde, var å fordele de meliorative og pejorative ordene på de fire ulike aspektene ved ensrettingen av film- og kinopolitikken. Da jeg hadde gjort det, ble begrepene knyttet til dikotomiske analysekategorier (for eksempel *sunnn/usunn*). Det siste steget besto i å velge ut de begrepene som jeg mener fanger inn flest kvaliteter ved det jeg ønsker å diskutere her, nemlig hvordan den nye film- og kinopolitikken ble presentert og begrunnet.⁶⁴³

II. Statens filmdirektorat

Det viktigste som skjedde på filmens og kinoens område under andre verdenskrig, var opprettelsen av Statens filmdirektorat. Filmdirektoratet er dermed både et første, viktig resultat av den nye politikken ambisjoner, samtidig som direktoratet fra januar 1941 var den viktigste institusjonelle aktøren når det gjaldt å utforme og gjennomføre den nye politikken.

⁶⁴² Boka utkom første gang i 1947, på tysk. Den første engelske versjonen kom i 1957. Versjonen jeg har brukt, og som det refereres til i avhandlingen, er denne: V. Klemperer, *The language of the Third Reich: LTI – lingua tertii imperii; A philologist's notebook*, London 2013.

⁶⁴³ En kronologisk liste over alle nøkkelordene er presentert i avdelingen for tillegg bakerst i avhandlingen (se appendiks 2). Når det gjelder tegnsettingen i dette kapitlet spesielt: begreper i anførselstegn refererer til begreper brukt i kildematerialet, mens kursiverte ord er mine analysebegreper.

Statens filmdirektorat ble opprettet 1. januar 1941 som en avdeling underlagt Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Mens departementet holdt til i Folketeaterbygningen på Nytorget⁶⁴⁴, kom direktoratet i hele sin virketid til å holde til i Stortingsgata 16. Her var direktoratet samlokalisert med Statens filmkontroll, Statens filmtekniske nemnd, ledelsen i Norsk Film AS, redaksjonen i Norsk Kinoblad og fra 1944 Den norske filmskolen. Denne gården lå i hjertet av hovedstadens gamle forlystelseskvarter med kinoer og teatre på rekke og rad – Theatercaféen, Tivoli og Chat Noir. I en tidligere bygning på samme adresse lå kinoen Cordial. Parkteatret ble oppført i årene 1917–1918 for Opera Comique, Norges første faste operakompani. I 1921 ble underholdningsteatret Casino etablert her. Fra 1928 holdt Casino kino til i første etasje, inntil Deutsches Theater rekvirerte kinoen i 1941.⁶⁴⁵ Statens filmdirektorat var således situert i en bygning som sto på sikker kinohistorisk grunn, men som samtidig ble en bastion for tysk kulturpropaganda og en velbrukt arena for tyske gjestespill under okkupasjonen.⁶⁴⁶

Direktoratets mandat var å strømlinjeforme de tre områdene produksjon, distribusjon og visning av film i Norge, med utgangspunkt i forordningen om kinematografbilder som trådte i kraft 30. april 1941. Det var fra starten en viss avstand mellom departement og direktorat. Den fysiske avstanden ga rom for opplevd uavhengighet, og Filmdirektoratet var i realiteten mer selvstendig enn en alminnelig departementsavdeling.⁶⁴⁷ I direktoratets selvframstilling var det like mye et kulturpolitisk verksted som et film- og kinopolitisk verktøy for Kultur- og folkeopplysningsdepartementet og NS-regimet.

Kulturen i direktoratet ble sterkt formet av den første direktør Leif Sinding, som satt i stillingen til desember 1942. Byråsjef Birger Rygh Hallan ble, bare 30 år gammel, konstituert som filmdirektør 21. desember 1942 og innehadde stillingen inntil han søkte permisjon sommeren 1944. Det siste krigsåret rykket byråsjef Arne

⁶⁴⁴ Fra 1951: Youngstorget. I teatersalen i samme bygg lå kinoen Verdensteatret, som var rekvirert til wehrmacht kino fra 1942 til juli 1944. Ø. Reisegg, *Oslo under krigen*, Oslo 2016: 133.

⁶⁴⁵ Reisegg 2016: 165.

⁶⁴⁶ Etter krigen holdt Det norske teatret til i bygningen, før lokalene i første etasje ble Oslo kinematografers representasjonskino under navnet Filmteatret.

⁶⁴⁷ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jan.–juni 44, SF til KFD 23.2.1944.

Stig opp som direktør og satt i stillingen til 8. mai 1945. Sinding og Rygh Hallan meldte seg begge inn i NS høsten 1940, mens Stig først ble NS-medlem to år senere.⁶⁴⁸

Direktoratets stab talte rundt ti personer. Kulturdepartementet godkjente de til enhver tid fungerende filmsensorene. Direktoratets faste filmsensor var cand.theol. Leif A. Berger, som dessuten redigerte *Norsk Kinoblad*. Byråsjefene Birger Rygh Hallan og Arne Stig var også departementsgodkjente sensorer, og brukte en vesentlig del av sin arbeidstid på å se gjennom nye filmer. Også etter at Rygh Hallan ble konstituert som filmdirektør, fortsatte han å sensurere filmer. W. Anker Dahl var den første sekretær i Statens filmtekniske nemnd, som blant annet hadde ansvaret for inspeksjonen med kinoene. Han fikk senere tittel av statens kinoinspektør.

I det første halvåret direktoratet eksisterte, hadde Statens filmdirektorat et samlet budsjett på 86 000 kroner. For året 1941/42 var Filmdirektoratets budsjett økt til 500 000 kroner, og da var Filmarkivet og Den filmtekniske nemnd ikke medregnet. Fra januar 1941 til mai 1945 brukte Filmdirektoratet totalt 4,7 millioner kroner, hvorav støtte til filmproduksjon utgjorde 3,9 millioner.⁶⁴⁹ Dette beløpet tilsvarte finansiering av 26 spillefilmproduksjoner på 1941-nivå.⁶⁵⁰

1. *Norsk Kinoblad*

Ifølge ordlyden på forsiden av *Norsk Kinoblad* var bladet et organ – et «meddelelsesblad» – for Statens filmdirektorat. Det kan pekes på to viktige aspekter ved disse utgivelsene: iscenesettelse og iverksetting. Kinobladet iscenesatte direktoratet som den absolutte film- og kinomyndighet, og dessuten ble en bestemt fortolkning av situasjonen i det okkuperte Norge iscenesatt gjennom periodens skiftende politiske faser. I tillegg hadde kinobladet tydelig profil som innvarsler og igangsetter av ny politikk på området film og kino.

I regelen var verken lederartikler eller annet redaksjonelt stoff signert. Dette gjør at man må være varsom med å identifisere enkeltforfattere. Det er likevel

⁶⁴⁸ I forbindelse med at Stig skulle overta sjefsstolen etter Rygh Hallan, undersøkte ekspedisjonssjef Bjarne Holst i KFD Stigs kvalifikasjoner. NS' generalsekretariat ved personalkontoret ga på forespørsel Stig god attest – til tross for at han per 12.10.1942 kun hadde vært NS-medlem i halvannen måned. To sønner var NS-medlemmer fra før. RA, SF, Fdb L0001, Diverse. Rygh Hallan hadde for øvrig vært NS-medlem også i perioden 1933–1936.

⁶⁴⁹ RA, SF, Fda L0001, Budsjetter m.v.

⁶⁵⁰ Regnestykket tar utgangspunkt i at det kostet 175 000 kroner å lage Sindings film *Kjærlighet og vennskap* i 1941. På dette tidspunktet hadde produksjonskostnadene blitt omtrent fordoblet siden 1937, da filmen *Bra mennesker* ble laget for 90 000 kroner. *Norsk Kinoblad* 4/1941: 9.

opplagt at Leif Sinding i sin direktørtid førte en rekke lederartikler i pennen selv.⁶⁵¹ Et slående trekk er at kinobladet i sine to første årganger framstår som et personliggjort organ for Sinding. Dels gjennom meningssterke ytringer på lederplass, dels gjennom en rekke notiser, artikler, annonser, intervjuer og reportasjer som feiret Sinding som fagmann og filmpioner.⁶⁵² Hans filmer *Bra mennesker*, *Eli Sjursdotter*, *De vergeløse*, *Tante Pose* og *Kjærlighet og vennskap* ble framstilt som det ypperste norsk filmarv hadde å by på.⁶⁵³

Bladet utkom med fem numre i 1941, åtte i 1942, sju i 1943, seks i 1944 og to i 1945 – i alt 28. De tre første numrene i 1941 ble utgitt av Finn Myklegaard uten statstilskudd og med Arne R. Jerdem som redaktør. Filmdirektoratet overtok utgivelsen helt og holdent fra og med nr. 4/1941, nå med Leif A. Berger som redaktør. Kostnadene ble heretter dekket av propagandamidler fra KFD.

Hvert nummer besto av rundt 30 sider. De mer eller mindre faste innslagene var nyheter, filmreportasjer, forhåndsomtaler, meddelelser, fagartikler og reklame. I spalten «Meddelelser fra Statens filmdirektorat» ble utleierne og kinobestyrerne orientert om hvilke filmer som var blitt behandlet ved direktoratets filmkontroll siden siste utgivelse. Her kan man for eksempel lese at *Blod og gull*, bedre kjent under den tyske originaltittelen *Jud Süß*, ble kontrollert som film nr. 16 i perioden 15. mai–15. juni 1941. Filmens lengde var 2586 meter, og den ble forbudt for barn.⁶⁵⁴ Under overskriften «Kino-teknikk» ga Statens filmtekniske nemnd, som sorterte under direktoratet, redegjørelse for retningslinjer og forskrifter på det kinotekniske området. Byråsjef i direktoratet Fred. Vinsens Usler fungerte som nemndas sekretær. Det kinotekniske stoffet inneholdt også en del stoff hentet fra bøker, brosjyrer, utdanningsmateriell og andre fagblader. Fra 1944 inneholdt de fleste numrene oversatte artikler hentet fra *Film-Kurier*, som ved siden av *Der deutsche Film* var det ledende tidsskriftet for film og kino i Tyskland.

De norske utleiebyråenes nye programmer ble behørig annonsert i bladet. En reklameannonse for Norsk Film AS fra 1942 forteller tydelig om hva som var målet for den norske filmsatsingen: to norske «storfilmer» skulle produseres i løpet av året,

⁶⁵¹ En del skisser og utkast fins i arkivet etter SF.

⁶⁵² Se for eksempel beskrivelsen av Sindings *Fantegutten* (1932) som pionerarbeid, i *Norsk Kinoblad* 4/1942: 18. Og videre: *Norsk Kinoblad* 2/1942, «Leif Sinding – 25 år i filmbransjen»: 11; *Norsk Kinoblad* 3/1942, «Jubileumsintervju med direktør Leif Sinding»: 10–12.

⁶⁵³ *Norsk Kinoblad* 2/1941: 10–11.

⁶⁵⁴ *Norsk Kinoblad* 3/1941: 6.

kulturfilmproduksjonen skulle videreføres med to nye filmer fra Bergen og Valdres, og produksjon av norsk filmrevy med aktuelt stoff – som visstnok hadde «vunnet stor popularitet» – skulle intensiveres.⁶⁵⁵

Fra og med nr. 5/1942 ble formatet endret noe. Nye spalter kom til, som «Våre innsendere har ordet» og «Utlandet».⁶⁵⁶ Det ble også mer filmteknisk stoff. Noe av dette stoffet var reportasjer fra driften ved Statens filmtekniske nemnd, annet var meddelelser av rundskriv og forskrifter som gjaldt for håndtering og framvisning av film, annet var stoff hentet fra utenlandske bransjeblader, som *Ufa Teknik*.⁶⁵⁷ En del av det kinotekniske stoffet hadde kinomaskinister som primær målgruppe, men hadde også en mer folkeopplysende karakter. Fagartikkelen «Støvet i kinomaskinrommet» var nok mest relevant for maskinistene, men var vel også ment å skulle høyne aktelsen for deres profesjonsutøvelse.⁶⁵⁸

Leif A. Berger var redaktør til og med siste nummer i 1944. Berger var byråsjef, filmsensor og filmkonsulent i Statens filmdirektorat. I 1942 ble han sjef for all filmkontroll i direktoratet. Fra 1. mars 1945 ble han beordret til byråsjef i Kirke- og undervisningsdepartementet. De to siste numrene som utkom, i 1945, ble redigert av en mangeårig medarbeider i Filmdirektoratet – førsteassistent Annbjørg Gjelsvik. Hun hørte til dem som ble ansatt allerede i januar 1941. Hennes første stilling var som stenograf.⁶⁵⁹

Norsk Kinoblad hadde monopol på å fronte den nye tids film- og kinopolitikk. Direktoratet hadde ikke til hensikt å fjerne den kulørte filmpressen; den fortsatte å utkomme omtrent som før. Det var meddelelsen av den offisielle politikken kinobladet ville være alene om. Dette innebar at *Norsk Filmblad*, som hadde blitt utgitt av de kommunale kinoenes landsforbund siden 1930, ble stanset i 1941. Svein Oskar Smogeli har i sin masteroppgave om Leif Sinding som filmpolitiker vist hvordan Sinding greide å få kulturminister Gulbrand Lunde til å gå inn for at det bare skulle

⁶⁵⁵ Helsides annonse i *Norsk Kinoblad* 1/1942: 6.

⁶⁵⁶ Under vignetten «Utlandet» ble det gitt informasjon om «nyordningen» av film- og kinonæringen i en rekke land innen den tyske interessesfæren. Det kunne være okkuperte, forbundne eller nøytrale stater. Så som: Sverige, Danmark, Finland, Nederland, Belgia, Sveits, Ungarn, Slovakia, Bulgaria, Romania, Kroatia, Tyrkia, Italia, Spania, Portugal, Egypt, Japan, «Mandsjuko» og Argentina. Se for eksempel *Norsk Kinoblad* 3/1943: 10 og *Norsk Kinoblad* 4/1943: 21.

⁶⁵⁷ Se for eksempel artikkel om «den upåklagelige oppviklefriksjon», om hvordan en skulle unngå «regn» på filmen, *Norsk Kinoblad* 2/1943: 16.

⁶⁵⁸ *Norsk Kinoblad* 7–8/1943, «Støvet i kinomaskinrommet»: 15.

⁶⁵⁹ RA, Statens filmdirektorat.

være ett fagblad, og at dette måtte være partiløst. Med referanse til *Norsk Filmblad*-redaktør Asbjørn Stensager, mente Sinding det var «gått sport» i å sabotere «nyordningen».⁶⁶⁰ Videre greide Filmdirektoratet under Sindings ledelse å stanse utgivelsen av en annen «jøssingbetont» konkurrent til *Norsk Kinoblad* i 1942, det private filmtidsskriftet *Filmjournalen*.⁶⁶¹

Kinobladet hadde ikke en allmenn offentlighet som målgruppe, men film- og kinobransjens folk. Den delen av pressen som ikke hadde offisiell status som representanter for regimet, kan antas å ha inneholdt et bredere spekter av ytringer enn det som framkom gjennom kanaler kontrollert og brukt av statlige myndighetsorganer. Når *Norsk Kinoblad* her omtales som åpen kilde, legges det vekt på at tekstene forholdt seg til et allment publikum, ikke at bladet var flerstemt i betydningen at alle slapp til med sine stemmer. Bladet inneholdt leserinnlegg, og hadde dermed et snev av å være en kommunikasjonsarena som var åpen for alle, men inntrykket er at de fleste leserinnleggene – *hvis* de virkelig var det de ga seg ut for å være – bare understreket den redaksjonelle linjen, og aldri utfordret, modererte eller supplerte den.

Kinobladets styrke som historisk kilde er regelmessigheten i utgivelsen og dets ufravikelige ambisjon om å styre film- og kinobransjen i riktig retning gjennom okkupasjonens skiftende kontekster. *Norsk Kinoblad* var, med byråsjef Rygh Hallans ord, ment å være «et nasjonalsosialistisk kampblad».⁶⁶² Det gir en unik mulighet til å gløtte inn i hvordan utgiverne tenkte om målene med den nye politikken, gjennomføringen, motstanden den møtte – og resultatene.

⁶⁶⁰ Smogeli 2015: 57–58. Interessant nok viser Smogeli til at Sinding etter krigen ga uttrykk for at det hadde vært et feilgrep å stanse *Norsk Filmblad*, fordi dette hadde ført til mer overstyring fra Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Imidlertid fins det ikke spor av at departementet krevde rett til å godkjenne innholdet i kinobladet før trykking i de deler av arkivet etter Statens filmdirektorat som er undersøkt. I landssviksaken mot Leif Sinding var ett av tiltalepunktene hans befatning med igangsettelsen av *Norsk Kinoblad*, som ble sett på som et rent nasjonalsosialistisk propagandamiddel. På dette punktet ble Sinding frikjent. Smogeli 2015: 98.

⁶⁶¹ *Filmjournalen* var en videreføring av *Film i Oslo*, som ble utgitt av Ekko forlag fra 1940. Innholdet i et brev fra Filmdirektoratet til Pressedirektoratet vedrørende *Filmjournalen* av 1.8.1942 er gjengitt i Dahl mfl. 1996: 172. Etter at *Filmjournalen* ble stanset, ble nyskapingen *Filmbladet* introdusert som «representativt norsk filmblad beregnet på det store kinopublikum». *Norsk Kinoblad* 4/1942: 22. *Gleichschaltung* av den norske filmpressen ble fulgt nøye også på tysk hold. Jf. MaN 2008: 741.

⁶⁶² Sitert etter Smogeli 2015: 55. Formuleringen er hentet fra et brev fra Rygh Hallan til departementet 16.4.1941.



Ministerpresidenten på besøk i Filmdirektoratet i 1942 for å overvære de to nyeste norske kulturfilmene. Fotografiet ble trykt i Norsk Kinoblad 3/1942: 12. Bildeteksten åpnet for en viss ufrivillig komikk ettersom det sto at ministerpresidenten fulgte forestillingen «med stor interesse», noe bildet avgjort ikke ga uttrykk for. Bak: Rolf Fuglesang, pressedirektør Per Beggerud og ekspedisjonssjef i KFD Bjarne Holst. Foran fra venstre: minister Lunde, ministerpresident Quisling og filmdirektør Sinding.

2. Film- og kinopolitikkens formelle grunnlag

Den dypeste forankringen av film- og kinopolitikken lå i NS' kulturprogram, slik det var formulert i partiprogrammets pkt. 25: «Presse, teater, kringkasting, film og andre kulturformidlere skal fremme nasjonens interesser. Samfundsfiendtlig propaganda og utbredelse av klassehat forbys.»⁶⁶³ I *Norsk Kinoblad* ble denne passusen slått stort opp som en slags annonse. Ordene «film» og «fremme nasjonens interesser» var understreket, som for å markere at film eksplisitt hadde en framskutt rolle i å tjene folket og nasjonen.⁶⁶⁴

Forordning om kinematografbilder av 30. april 1941 innebar at den tidligere kinoloven av 1913 i all hovedsak ble satt til side. Den nye forordningen ga KFD, det vil

⁶⁶³ SAHA, boks 56, Diverse publikasjoner vedrørende Hitler og Nasjonal Samling i tiden 1940–1945, Program for Nasjonal Samling (NS), 1934.

⁶⁶⁴ *Norsk Kinoblad* 4/1941: 12–13.

si Statens filmdirektorat, vide fullmakter til å kontrollere hele kinokjeden fra filmproduksjon via distribusjon til visning av film på kinoteatrene. Hele lovteksten ble gjengitt i *Norsk Kinoblad* 2/1941. Et særtrykk av både forordningen og kinobladets annet nummer ble den 7. mai sendt til samtlige utleiebyråer og kinoer samt en rekke offentlige institusjoner og etater. Gjennom kinobladet ble det dermed skapt en dobbel legitimitet for Statens filmdirektorat; dens virksomhet var knyttet direkte til NS' kulturprogram og til den nye forordningen, som langt på vei tilsidesatte den nesten tretti år gamle kinoloven.

Forordningens § 2 gjaldt filmproduksjon. Denne skulle begrenses til et fåtall autoriserte produksjonsgrupper. Den 5. mai 1941 erklærte filmdirektør Sinding at navnene på disse gruppene ville bli offentligjort i nær framtid. Når det gjaldt godkjenning av utleiebyråene (§ 3), satte direktoratet søknadsfrist til 30. juni for dem som etter 1. oktober fortsatt aktet «å drive erhvervsmessig utleie av film».⁶⁶⁵ Og når det gjaldt kontrollen med hva som ble vist på kinoene (§ 4), opprettet direktoratet en helt ny ordning. Statens filmkontroll ble lagt ned; isteden ble det etablert en ny kontrollinstans ved Filmdirektoratet fra 10. mai 1941. Før en film kunne vises på kino, måtte den innom direktoratet for kontroll. Utleier måtte betale for kontrollen etter takster som ble fastsatt av direktoratet. § 4 innebar videre at kommunestyrenes tidligere adgang til å meddele konsesjon for kinodrift falt bort. Direktoratet meddelte at enhver som ønsket å fungere som kinobestyrer, måtte ha skriftlig godkjenning fra Statens filmdirektorat, og at de som ikke allerede hadde slik godkjenning, måtte søke om det «snarest».

Den nye forordningen innførte med andre ord en statlig kontrollfunksjon som ikke hadde vært der tidligere. Sentralisering, maktkonsentrasjon og autorisering var nødvendigvis tiltak og målsetninger som ble møtt med alt fra bifall til fortørnelse og innett motstand. Den offisielle film- og kinopolitikken søkte å erstatte en horisontal bransjemodell med en «vertikalt integrert» modell av film- og kinobransjen.⁶⁶⁶

⁶⁶⁵ Meddelelse fra Statens filmdirektorat, *Norsk Kinoblad* 2/1941: 8.

⁶⁶⁶ Begrepene «horisontal» og «vertikal integrering» er hentet fra Helseth 2000: 54. Jf. Ove Solums forskning på det kommunale kinosystemet. O. Solum, *Helt og skurk: Om den kommunale film- og kinoinstitusjonens etablering i Norge*, dr.philos-avh., Universitetet i Oslo 2004.

III. Ideologisk ensretting: «Fremme nasjonens interesser»

Det er med hensyn til ensrettingens formål om å tjene nasjonens interesser at vi finner flest produktive dikotomier: *ny/gammel*, *sunn/usunn*, *felleskap/fiende* og *nødvendig samfunnsendring/nytteløs motstand*.

1. Den nye tid

En rekke meliorative og pejorative ord som dukket opp i kinobladet, kan knyttes til dikotomien *ny/gammel*. Det sentrale positive begrep var «den nye tid».⁶⁶⁷ Flere numre, deriblant en forside, inneholdt en helsides annonse fra Oslo kinematografer som så slik ut:

Den nye tid

*vil
avspeile
sig
i*

**Oslo Kinematografers
programmer**⁶⁶⁸

Annonsen bebudet virkeliggjøringen av en positiv samfunnsutvikling som også ville få konsekvenser for kinotilbudet. Andre høyfrekvente varianter var meliorative uttrykk som «på nye veier», «den nye tids ideer» og «ny tro på framtiden».⁶⁶⁹ Disse begrepene reflekterte drømmen om forandring som var så karakteristisk for NS. Mens «på nye veier» fikk fram at NS ville føre samfunnsutviklingen i nye retninger, fikk begrepene som understreket det nye ved selve *tida* fram at omveltningen allerede var i gang og at den var nødvendig. Det trengtes et fullstendig «nytt livssyn».⁶⁷⁰ Et populært og hyppig brukt uttrykk var at samfunnslivet var «i støpeskjeen».⁶⁷¹ De som ikke forsto dette, ble beskrevet som «fortidsmennesker».⁶⁷² De var «blinde» eller de var ødelagt av «fortidens ynkelige og vrangne syn».⁶⁷³

⁶⁶⁷ Dette var tittelen på lederartikkelen i *Norsk Kinoblad* 3/1941.

⁶⁶⁸ *Norsk Kinoblad* 3/1941: 1. Original formatering i annonsen er beholdt i gjengivelsen.

⁶⁶⁹ *Norsk Kinoblad* 1/1941: 5; *Norsk Kinoblad* 1/1942: 7.

⁶⁷⁰ *Norsk Kinoblad* 1/1942: 7.

⁶⁷¹ *Norsk Kinoblad* 2/1941: 5; *Norsk Kinoblad* 5/1944: 15.

⁶⁷² *Norsk Kinoblad* 1/1943, «Nasjonal selvoppgivelse»: 12.

⁶⁷³ *Norsk Kinoblad* 1/1941: 13; *Norsk Kinoblad* 7/1942, «Vi krever en nyordning innen filmkritikken»: 13.

«Nyordning» hørte til de aller mest sentrale begrepene i okkupasjonstidas vokabular.⁶⁷⁴ For NS var det fylt av positivt innhold; for motstanderne kom det til å betegne uønsket statlig inngripen. I denne betydningen blir ordet fortsatt brukt, over 70 år etter andre verdenskrigs slutt, men stadig med sterke konnotasjoner til NS.

Et annet typisk begrep som kan knyttes til *ny/gammel*-dikotomien, var «gjennombrudd». I en artikkel med denne overskriften gikk direktoratet i rette med en filmanmelder som hadde kommet i skade for å omtale den nye norske filmen *Jeg drepte –!* som «det definitive gjennombrudd for norsk film».⁶⁷⁵ «Da så vi langsomt rødt», slås det fast, for enhver burde vite at dette gjennombruddet allerede hadde skjedd, nærmere bestemt i 1937. Sindings *Bra mennesker* var nemlig, ifølge Filmdirektoratet, filmen som først «slo helt og definitivt igjennom». Dette var et «historisk faktum». Ettersom norsk film «selvsagt ikke stadig [kan] holde på å bryte seg igjennom», burde begrepet unngås i omtalen av alle senere filmer. Vi aner her en sterk språklig bevissthet, en tilbøyelighet til å kverulere og tanken om det skrevne ords betydning og makt.

Flere nøkkelord kretset rundt dikotomien *sunn/usunn*. Blant de mest typiske meliorativene fins begreper som «sunt og nasjonalt» og «sannhet og naturlighet».⁶⁷⁶ Samfunnet ble sammenlignet med en kropp og kinonæringen beskrevet som en del av samfunnskroppen. Kinobransjen skulle røktes. Det *sunne* ble koplet sammen med det som var vakkert og sant. Å utvise god kroppslig holdning, «rakryggethet», ble ofte brukt i overført betydning om opptreden i det politiske liv.⁶⁷⁷ Karakteristiske ord som ble brukt i pejorativ betydning, var «misfostre», «et usunt preg» og «den syke byllen».⁶⁷⁸

I en lederartikkel i 1942 ble omorganiseringen av film og kino i Norge sammenlignet med kampene på Østfronten; «de som strittet imot, de som intet forsto av den nasjonale tankegangen innen filmnæringen, er i likhet med de røde

⁶⁷⁴ Filmdirektoratet brukte «nyordning» dels om formålet med NS-styrets film- og kinopolitikk, dels om gjennomføringen. Begrepet ble brukt i begge disse betydningene allerede i den første lederartikkelen. *Norsk Kinoblad* 1/1941, «På nye veier»: 5.

⁶⁷⁵ *Norsk Kinoblad* 3/1942, «Gjennombrudd»: 24. Den eneste filmen som i tillegg til *Bra mennesker* kunne ses som en gjennombruddsfilm, var ifølge direktoratet Tancred Ibsens *Fant*, som hadde premiere like etter *Bra mennesker* i 1937.

⁶⁷⁶ *Norsk Kinoblad* 3/1941, «Fortidens skygger»: 15; *Norsk Kinoblad* 3/1943, «Samhold og samarbeid»: 7; *Norsk Kinoblad* 3/1943, «Rene linjer»: 11; *Norsk Kinoblad* 3/1943, «Finsk filmproduksjon»: 18.

⁶⁷⁷ *Norsk Kinoblad* 6/1943: 18.

⁶⁷⁸ *Norsk Kinoblad* 3/1941, «Den nye tid»: 5; *Norsk Kinoblad* 5/1941: 5.

horder på Østfronten blitt drevet tilbake fra bunkers til bunkers».⁶⁷⁹ Den dikotomiske figuren *nødvendig samfunnsendring/nytteløs motstand* var blant de mest produktive. Både meliorative og pejorative ord var rikelig representert, med overvekt på sistnevnte. Forandringen av samfunnet måtte være «gjennomgripende».⁶⁸⁰ Begrepet «nasjonal omveltning» ble også brukt.⁶⁸¹ Dette innebar «omvendelse» av de troløse og «opprensning».⁶⁸²

Også på dette området var kroppsmetaforer utbredt. Uttrykket «enhver operasjon er smertefull» peker tilbake på idealet om den sunne samfunnskroppen og samtidig til konsekvensene av reaktiv politikk overfor dem som motarbeidet «den nye tids ideer».⁶⁸³ Motstanderne ble beskrevet som dårlige tapere; de var «surmulende».⁶⁸⁴ Ettersom den nasjonalsosialistiske revolusjonen ble sett på som reell og varig, ble motstand mot NS sett på som bakstreversk og forgjeves. Motstanderne var «druknende» som «stampet imot utviklingen».⁶⁸⁵ Men framfor alt ble motstanderne beskrevet som uforstandige og krangleverne; de var «politiske spekulanter», «kannestøpere», «intriganter», «stuepolitikere», «trangsynte oppviglere» og «motpropagandister».⁶⁸⁶ Motstanderne ble også latterliggjort for å være selvhøytidelige; de var «'nøytrale'».⁶⁸⁷ Ordet «demokrati» hadde en klart pejorativ betydning i *Norsk Kinoblad*, og ble som oftest brukt til å latterliggjøre politiske motstandere. En typisk frase var «den demokratiske evneløshets menn», som spilte på oppfatningen om at demokratiet som styreform ikke maktet å gjennomføre nødvendige samfunnsendringer.⁶⁸⁸

De som ikke så storheten i «det nye Norge», ble beskrevet som små mennesker; de var «paraplymakere og hattemakere», preget av «husmannsånd».⁶⁸⁹ Etter hvert som tida gikk, vokste utålmodigheten med denne motstanden mot NS. De

⁶⁷⁹ *Norsk Kinoblad* 5/1942.

⁶⁸⁰ *Norsk Kinoblad* 1/1941, «På nye veier»: 5.

⁶⁸¹ *Norsk Kinoblad* 5/1942, «Marxistenes sæd»: 7.

⁶⁸² Ibid.

⁶⁸³ *Norsk Kinoblad* 3/1941, «Den nye tid»: 5.

⁶⁸⁴ *Norsk Kinoblad* 3/1943, «Samhold og samarbeid»: 7.

⁶⁸⁵ *Norsk Kinoblad* 1/1941, «De drukkendes halmstrå»: 13; *Norsk Kinoblad* 1/1942: 7.

⁶⁸⁶ *Norsk Kinoblad* 1/1941, «De drukkendes halmstrå»: 13; *Norsk Kinoblad* 1/1942: 7; *Norsk Kinoblad* 8/1942: 20.

⁶⁸⁷ *Norsk Kinoblad* 1/1942, «Det amerikanske filmhegemoni i Europa opphørt»: 24.

⁶⁸⁸ *Norsk Kinoblad* 8/1942, «Ars gratia artis»: 12.

⁶⁸⁹ *Norsk Kinoblad* 5/1942, «Marxistenes sæd»: 7; *Norsk Kinoblad* 5/1942: 12; *Norsk Kinoblad* 2/1943, «Vi gikk i spissen»: 7.

som motarbeidet den nye film- og kinopolitikken ble karakterisert som «overjøssinger».⁶⁹⁰ Dette pejorative ordet får tydelig fram at motstand mot NS ble sett som noe unaturlig og forfalsket. Verre var det at de ble sett på som en femtekolonne; de var «muldvarparbeidere» som bedrev «lyssky virksomhet».⁶⁹¹

2. Folk og rase

En rekke meliorative og pejorative ord brukt om den ideologiske ensrettingen av film og kino, kan knyttes til den dikotomiske analysekategorien *fellesskap/fiende*. Det forekommer en rekke varianter av ordsammensetninger med «folk-» og «nasjonal-» som førsteledd.⁶⁹² Noen av disse begrepene var ren tysk import, uten forankring i norsk språktradisjon. Det mest slående eksemplet er «folkefellesskapet», en oversettelse av tysk «Volksgemeinschaft», som også hadde vært i bruk før 1933, men som ble transformert til et spesifikt nasjonalsosialistisk signalbegrep.⁶⁹³ Det samme kan sies om «statspolitisk», som på tysk ble brukt aktivt i filmpolitikken fra 1933, og som ble overført til norske forhold av Filmdirektoratet.⁶⁹⁴

Å utdanne publikum var en del av den nye kinopolitikken, og fulgte av synet på film som «nasjonaloppdragende», «folkeoppdragende» og «nasjonsbyggende kulturfaktor».⁶⁹⁵ Filmdirektoratet skrev ofte temmelig nedlatende om kinopublikummet:

[...] en tilbederskare med utallige representanter fra alle samfundslag, men med den største tyngden fra høyst alminnelige mennesker som er nesten for lette å tilfredsstille i en ofte kritikkløs beundring for alt, bare det heter film.⁶⁹⁶

Vendinger som «folket selv» markerte at kategorien nordmenn hadde en avgrensning.⁶⁹⁷ De som sto utenfor «folkefellesskapet», var for det første de som valgte å stå på utsiden: de som hadde en «nasjonalfiendtlig» innstilling, de «upatriotiske», «probolsjevister» og de «antinordiske».⁶⁹⁸ For det andre var «folket»

⁶⁹⁰ *Norsk Kinoblad* 8/1942: 20.

⁶⁹¹ *Norsk Kinoblad* 1/1941, «Norsk kulturfilm i høysetet»: 16.

⁶⁹² Se appendiks 2.

⁶⁹³ *Norsk Kinoblad* 1/1944, «Film og teater»: 7.

⁶⁹⁴ *Norsk Kinoblad* 8/1942: 19.

⁶⁹⁵ *Norsk Kinoblad* 3/1941: 15; *Norsk Kinoblad* 1/1944, «Film og teater»: 7; *Norsk Kinoblad* 6/1944, «Film!»: 10.

⁶⁹⁶ *Norsk Kinoblad* 3/1943, «Rene linjer»: 11.

⁶⁹⁷ *Norsk Kinoblad* 1/1941, «Norsk kulturfilm i høysetet»: 14.

⁶⁹⁸ *Norsk Kinoblad* 3/1941, «Den nye tid»: 5; *Norsk Kinoblad* 5/1941: 5; *Norsk Kinoblad* 2/1942: 10; *Norsk Kinoblad* 8/1942, «Katastrofen»: 20; *Norsk Kinoblad* 3/1943: 7.

rasemessig avgrenset mot «jøder» og «svartsmuskede eksistenser».⁶⁹⁹ Det karakteristiske med retorikken i kinobladet var at disse ideologiske begrepene ble brukt om nettopp film- og kinoforhold. Under henvisning til situasjonen i Ungarn ble det i kinobladet slått fast at «mangelen på respekt overfor folk og rase» var det største hinder for utviklingen av en sterk hjemlig filmproduksjon.⁷⁰⁰

Den språklige praksisen i kinobladet inneholdt flere innebygde motsetninger. En slik motsetning var oppfordringer til henholdsvis politisk underkastelse og evne til kritisk, selvstendig tenkning. I en rad tekster ble det, på den ene siden, oppfordret til *ikke* å tenke, men å la seg rive med. Det å innordne seg i et system ble da framstilt som et høyeste gode. Som svar på kritikken om at NS sto for tvang og inngrep i den personlige frihet, ble det hevdet at det var «avgjort feil å legge normale mål på en krigstids hendelser». Dette var mer enn en plikt, det var en historisk sjanse: «Chansen er budt oss, – fornekt den ikke!»⁷⁰¹ På den andre siden inneholdt kinobladet tekster som ga en positiv vurdering av evnen til å tenke fritt. I 1944 ble følgende Garborg-sitat presentert i form av en bevingede ord-spalte:

Det gjeld um å få folk til å meina og tenkja sjølv; vinn me so langt, er alt vunne. At «folket vaknar» er støtt eit framstig. For eit tenkjande folk vinn alltid det sanne og rette fram med tidi.⁷⁰²

Det samme sitatet kunne like gjerne ha stått på trykk i en illegal avis; dette viser betydningen av å se retorikken i kontekst. Kinobladets redaksjon må ha vurdert dette sitatet som oppbyggelig og aktuelt, siden det ble gjenbrukt i et senere nummer.⁷⁰³ I NS-propagandaen ble en rekke norske forfattere og kulturpersonligheter på lignende vis brukt til å vise sammenhengen mellom norsk historie og kulturarv på den ene

⁶⁹⁹ *Norsk Kinoblad* 6/1943: 18.

⁷⁰⁰ *Norsk Kinoblad* 4/1944: 18.

⁷⁰¹ *Norsk Kinoblad* 1/1941: 17.

⁷⁰² *Norsk Kinoblad* 2/1944: 6.

⁷⁰³ *Norsk Kinoblad* 4/1944.

siden og NS' revolusjon på den andre.⁷⁰⁴ Et pejorativt ord som klart demonstrerte en forakt for gruppetenking, var «fåreflokk».⁷⁰⁵

Tekstene i kinobladet tematiserte også behovet for at spesielle grupper i samfunnet ble tettere knyttet til folkefellesskapet. Barn var en slik gruppe. Den første norske egentlige barnefilmen hadde arbeidstittelen «Nille spiller opp» og ble første gang omtalt i kinobladet på lederplass høsten 1943. Prosjektet ble hilst velkommen som et viktig tiltak for å sikre at også barn, på lik linje med voksne, fikk tilgang «på den hyggelige avveksling i hverdagslivet som et kinobesøk betyr». Etter direktoratets mening var situasjonen prekær; svært få av filmene som ble satt opp på kinoene, og som riktignok var tillatt vist for barn, var «egnet til barneforestillinger».⁷⁰⁶

Kinobestyrerne ble oppfordret til å være særlig oppmerksomme på dette, slik at man unngikk å vende «ungdommen av med å interessere seg for å se gode filmer». I 1944 fulgte kinobladet opp med en ny artikkel om samme tema under overskriften «Skal barn gå på kino?».⁷⁰⁷ Artikkelen slo fast at «altfor hyppige og kritikkløse kinobesøk» bør unngås, men at «oppdragelsen heime er det avgjørende for virkningen». Filmdirektoratet tok altså ikke til orde for at barn burde gå mer på kino enn før, snarere ble det oppfordret til måtehold og nøye overveielse hver gang. Grunnen til dette, som ligger under som et premiss, var forestillingen om filmmediets intensitet og påvirkningskraft. Særlig tre potensielt skadelige sider ved unges kinobesøk ble pekt på. For det første filmens «framkalling av ønsker som ikke kan oppfylles». Videre skader som følge av mangel på tilstrekkelig søvn, hvile og frisk luft. Og endelig faren for at særlig nervøse barn og ungdom kunne utvikle en usunn og usømmelig fantasi. Imidlertid avsluttes drøftingen av en erklæring om at voksne tross alt måtte ha «tillit til barna og deres motstandskraft». Det er interessant å bemerke at *motstandskraft* mot filmmediets påvirkningskraft her ses som noe positivt. Dette kan knyttes til diskusjonen ovenfor om det ambivalente synet på selvstendig tenkning

⁷⁰⁴ Det fins en rekke slike eksempler på at den samme litteraturen, musikken, billedkunsten osv. samtidig har blitt brukt i helt ulike politiske ærender. Første verset i Per Sivles dikt «Tord Foleson» ble brukt som innskrift på Wilhelm Rasmussens NS-monument på Stiklestad, mens de to siste verslinjene i samme dikt ble brukt på et minnesmerke over falne i konsentrasjonsleiren Bergen-Belsen. Første vers i 1901-versjonen lyder slik: «Dei stod paa Stiklestad, fylka til Strid, den gamla og so den nya Tid, det, som skulde veksa, mod det, som skulde siga, det, som skulde falla, mot det, som skulde stiga.» Og de siste verslinjene: «at Merket det stend, um Mannen han stupa.» Sitert etter nettsiden til Ivar Aasen-tunet: http://www.aasentunet.no/iaa/no/litteratur/forfattarar/su/sivle_per/Tord+Foleson.b7C_wlj00N.ips (lest 22.3.2017). Eksemplet er hentet fra Ola Svein Stugus bok *Historie i bruk*, Oslo 2008: 75.

⁷⁰⁵ *Norsk Kinoblad* 1/1941: 13.

⁷⁰⁶ *Norsk Kinoblad* 7–8/1943, «Barna og filmen»: 7. Filmens endelige tittel ble *Ti gutter og en jente*.

⁷⁰⁷ *Norsk Kinoblad* 1/1944, «Skal barn gå på kino?»: 9.

og intellektuell integritet, og antyder at synet på filmens samfunnsbetydning var reflektert og komplekst.

Et underliggende tema i samtalen om film og kino i kinobladet, var kinoens dårlige rykte den første tida i deler av samfunnet. Det ble derfor sett på som viktig å stadig vinne nye grupper for kinoen, grupper som tidligere hadde vært skeptiske til ulike sider ved kinokulturen. Etter hvert som krigens gang førte til betydelige praktiske problemer for kinodrift overhodet, ble det sett på som desto viktigere å hevde film som kunstart og dermed kino som et kultursted av spesiell verdi for det norske samfunnet. Kristenfolket ble fortsatt sett på som kinoskeptikere. I *Bymisjonæren*, utgitt av Oslo Bymisjon, hadde kinobladets redaktør merket seg nye tendenser i synet på forholdet mellom kirke og kino.⁷⁰⁸ I en artikkel advarte *Bymisjonæren* mot «å gi folk ordre til ikke å gå på kino», fordi de uansett kom til å gå på kino allikevel. Det var på tide å spille på lag med filmen, ikke motarbeide den, av den grunn at kinoen hadde «inntatt kirkens plass som folkeoppdragende faktor». Ifølge oppslaget i kinobladet skulle *Bymisjonæren* ha foreslått å opprette et kirkelig filmutvalg til å rådggi produsenter og sensurmyndigheter.⁷⁰⁹

Forestillingen om folkefellesskapet var rasistisk og antisemittisk. Omtalen av den norske spillefilmen *Gullfjellet* i 1941 viser den underliggende forestilling om at jag etter penger – «høkerånden» – forderver, et tema som gikk igjen i mange av de tyske hetsfilmene rettet mot England, og ikke minst i de antisemittiske filmene.⁷¹⁰ *Rotschild* ble forhåndsomtalt i samme nummer, og ble presentert som et «dokumentarisk standardverk» om «ghettojødene» i Frankfurt, som med sine blodpenger skapte «gulldiktatur» i Europa.⁷¹¹

⁷⁰⁸ *Norsk Kinoblad* 6/1944, «Film!».

⁷⁰⁹ Disse nye signalene fra kirkelig hold som ble snappet opp av Filmdirektoratet, kan ses i sammenheng med at *Bymisjonæren/Vår Kirke* var ett av få kirkelige blader som utkom i alle krigså, noe som nødvendigvis tilsier at bladet bøyd seg for direktivet om kun å skrive om åndelige saker. Oslos NS-biskop Lars Frøyland var en tid redaktør for bladet, noe som må ha preget profilen. Bladets siste redaktør i krigsårene, Eivind Skeie, skrev etter krigen en bok som argumenterte for at bladet hadde hatt som målsetning å bli et mer kulturåpent organ. Opplysninger via Egil Morland.

⁷¹⁰ *Norsk Kinoblad* 1/1941: 8.

⁷¹¹ *Ibid.*

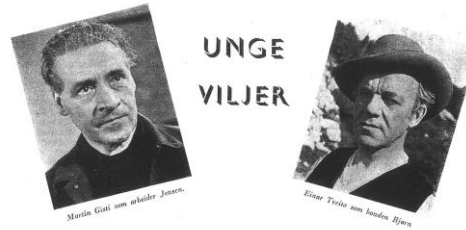


Regi: Rasmus Breistein

Lydsystem: G. N. V.

UTLEIE

KOMMUNENES FILMCENTRAL A.S



De to unge arbeiderne Anna Elise Christie og Karl August Østvig jr.



Solister fra Tilsland.

Johan Hauge, som dirigerer Wen mellom to gjester.

Annonser for to norske filmer i Norsk Kinoblad.⁷¹² Plakatene antyder at det kan være problematisk å slutte fra ideologi til estetikk og motsatt. Til venstre en plakat for den «upolitiske» underholdningsfilmen Gullfjellet; til høyre en plakat for det nasjonalsosialistiske eposet Unge viljer. Både handlingen og bildespråket i Gullfjellet lå til rette for at norske filmmyndigheter kunne bruke den til å dyrke forestillingen om et norsk, antisemittisk «folkefellesskap».

Den antisemittiske tendensen økte i styrke utover i 1942.⁷¹³ Dette skjedde samtidig med at kinobladet ble forsynt med rene propagandistiske tekster som bare hadde svak relasjon til film- og kinospørsmål. En slik artikkel fins i *Norsk Kinoblad* 8/1942, under overskriften «For sivilisasjonen». Her gjaldt det å avkle myten om at det var de allierte som kjempet for sivilisasjonen, mot nazistenes barbari. Et angivelig bevis for dette hadde Filmdirektoratet funnet i en eldre amerikansk film, *På ærens mark*, der handlingen var lagt til første verdenskrig.⁷¹⁴ I en scene fra 1917 oppildner en fransk kaptein sine soldater til å kjempe for sivilisasjonen. Altså, argumenterte kinobladets redaktør, avsløres den engelske og amerikanske propaganda som «jødenes hevnmot et ungt folk», fordi den samme retorikken hadde blitt brukt mot Tyskland allerede før nazistene kom til makten. «Tror noen virkelig for alvor», spurte

⁷¹² Henholdsvis *Norsk Kinoblad* 1/1941: 19 og 2/1943: 17.

⁷¹³ Dette framgår av oversikten i appendiks 2.

⁷¹⁴ Originaltittelen var *The Road to Glory*, regissert av Howard Hawks (1936).

kinobladet retorisk, «at disse djevelske schaker-jødene i New York og de åreforkalkede engelske plutokratene bryr seg et dugg om sivilisasjon og frihet?»⁷¹⁵ Artikkelen «De Forente Staters filmindustri» gjorde bruk av den tidstypiske antisemittiske retorikken som sprang ut av forestillingen om verdensomspennende jødisk konspirasjon. Innenfor denne tenkningen var Hollywoods hegemoni i Europa et resultat av at utvandrede, jødiske «marsjandisehandlere» fra Øst-Europa hadde fått den amerikanske film- og kinobransjen «fullstendig i sine hender». Grunnen til at de største filmselskapene hadde blitt så mektige, var ifølge kinobladet at det hadde lykkes disse selskapene å kjøpe opp kinoer og utsatte utleiebyråer ved omleggingen til lydfilm rundt 1930.⁷¹⁶

Det vi ser her, er at de antisemittiske pejorativene hadde to ulike funksjoner. De ble ikke først og fremst brukt i kinobladet for å markere en rasemessig trussel for det norske folkefellesskapet, men som markør for verdensomspennende kapitalisme og materialisme. Derfor ble hjemlige problemer i film- og kinobransjen som regel utlagt som «borgerlig-marxistiske», mens internasjonale problemer ble forklart som «jødisk-marxistiske».⁷¹⁷ Når kinobladet talte med forakt om «de jødeforpestede filmforetagender i Budapest», var dette en eksplisitt dobbel referanse til den dominerende stilling «jødisk kapital» og «jødisk ånd» hadde i landets filmselskaper.⁷¹⁸ Det første var ikke et tema i Norge. Derimot mente Statens filmdirektorat tydeligvis at det siste var overførbart til norske forhold, fordi norske selskaper kunne bli smittet av «den ensidige pengetenkning».⁷¹⁹

Antisemittismen som Sinding og Rygh Hallan kolporterte, var av samme type som den vi finner hos kulturminister Lunde. I artikkelen «Norsk kulturvilje» i *Nasjonalverket Det nye Norge* skrev Lunde at filmen i Norge før 1940 hadde blitt «et redskap i de jødiske spekulanter hender», og at oversvømmelsen av Hollywood-

⁷¹⁵ *Norsk Kinoblad* 8/1942, «For sivilisasjonen»: 9.

⁷¹⁶ *Norsk Kinoblad* 6/1943, «De Forente Staters filmindustri»: 18 f.

⁷¹⁷ Pejorativer som inneholder ordet «marxist»/«marxisme»: «marxismens fangarmer», «de borgerlig-marxistiske politikere», «det borgerlig-marxistiske samfund», «borgerlig-marxistiske tilstander», «marxistenes sæd», «det marxistiske kinomonopolet». Nedsettende betegnelser som inneholder ordet «jøde»/«jødisk»: «jødisk-amerikansk filmindustri», «disse djevelske schaker-jødene», «jødernes opphisselseskampanje», «det lumpne jødiske gull», «jødiske oppviglere», «jødiske marsjandisehandlere», «jødiske forkjempere», «det jødiske filmdespoti», «et jødisk monopol», «det jødiske filmtyranni», «jødebanker».

⁷¹⁸ *Norsk Kinoblad* 4/1944: 18.

⁷¹⁹ *Ibid.*

filmer hadde skapt «en fullstendig forvrengt verden for den norske ungdom». Han var ikke i tvil om hva det stod om:

Hvis vi virkelig *vil* en gjenreisning av det norske folket, så kan dette bare skje på nasjonal grunn. *Vil* vi gjenreisningen av dette nasjonale, så må vi ta ondet ved roten. Vi må uten skånsel fjerne all den fremmede ukultur og erstatte den med norsk kultur.⁷²⁰

Forskjellen mellom Norge og nesten alle andre land var at det i Norge var svært få jøder i film- og kinobransjen. Noen etnisk rensning på film- og kinofeltet skjedde derfor ikke i Norge. Den hatske antisemittiske retorikken utviklet seg i kinobladet utover høsten 1942 – nettopp i den perioden da rundt en tredel av alle norske jøder ble arrestert, og mange av dem deportert og drept.

3. Fellesnytte og egennytte

Retorikken rundt *fellesnytte* og *egennytte* i kinobladet kan belyse forholdet mellom den norske film- og kinopolitikken og den europeiske konteksten som denne politikken oppsto i og virket innenfor. I 1944 trykte kinobladet en artikkel av Walter Fyrst om film og teaters samfunnsmessige betydning.⁷²¹ Bakgrunnen var en interessekonflikt mellom teaterledere og filmprodusenter om rett til bruk av skuespillere. Fyrst argumenterte for at film hadde større «fellesnytte» for samfunnet enn teater, fordi filmen nådde ut til så mange flere. Også med tanke på filmeksporten var det avgjørende at filmprodusentene fikk tilgang på de mest begavede skuespillerne, mente han, ettersom økt anseelse for norsk film i utlandet betød «mere og bedre kulturell propaganda for Norge». I en annen artikkel i samme nummer ble forholdet mellom teater og kino tatt opp til videre diskusjon.⁷²² Utgangspunktet var en forundring over det paradoks at teater med sin høye status som kunst hadde lave besøkstall, mens kino med sin lave status hadde massiv publikumsoppslutning. Artikkelen foreslo å se teater og film som to forskjellige kunstarter. Fyrsts argument kan kalles det kvantitative argument; film var et spesielt medium fordi det nådde ut til så mange. Det er slående at film gjerne ble sammenlignet med teater, og ikke med for eksempel radio, som faktisk nådde ut til enda flere.

⁷²⁰ G. Lunde, Norsk kulturvilje, i H.N. Østbye (red.), *Nasjonalverket Det nye Norge: tilegnet Vidkun Quisling*, bd. 2, Oslo 1943.

⁷²¹ *Norsk Kinoblad* 1/1944, «Film og teater: En samfunnsmessig vurdering»: 7–8.

⁷²² *Norsk Kinoblad* 1/1944, «Noen randbemerkninger om film»: 13, 16.

Hva var referansen for Fyrsts begrep om «fellesnyttten» ovenfor? Tenkte han på det nasjonale fellesskapet eller et større europeisk fellesskap? Dette spørsmålet ble diskutert i Europas ledende filmtidsskrifter og drøftet i internasjonale fora. Denne intereuropeiske diskusjonen slo inn i kinobladet, blant annet i form av reportasjer fra kongresser og arbeidsmøter i Det internasjonale filmkammeret (IFK). Et nøkkelord her var «uegennyttig». Dette ordet ble gjerne brukt i tekster som diskuterte hva som var Tysklands «egentlige» mål med den lederrollen regimet hadde inntatt i det intereuropeiske kulturelle samarbeidet. I en reportasje om IFK-kongressen i Berlin i juli 1941 ble det slått fast at Tyskland ikke ville blande seg inn i «de små nasjoners filmproduksjon». ⁷²³ Dette hadde Goebbels framholdt under sin tale ved mottakelsen i RMVP. Hans hovedbudskap var at den amerikanske ånd hadde lyktes i å splitte Europa, og at det nå gjaldt å vinne fram til «en ensartet felles oppfatning» i Europa i synet på filmens samfunnsmessige betydning. På den ene siden ble det argumentert med at Tyskland ikke ønsket annet enn å opptre som «uegennyttig og oppriktig megler»; de europeiske fellesinteresser ville bli satt foran de tyske egeninteressene. På den andre siden gjorde Goebbels det klart at det ikke kunne godtas at noe land valgte å gå sine egne veier, og at veien til løsning av de problemer som Europa sto overfor, gikk «gjennom Tysklands kamp». Tankegangen var at filmen hadde så stor betydning for den offentlige meningsdannelse at det var likegyldig hvordan den enkelte stilte seg til filmen:

Selve filmens eksistens, selve den kjensgjerning at den daglig taler sitt språk til millioner av mennesker, viser nødvendigheten av å innordne filmen i det offentlige liv [...]. ⁷²⁴

Det «uegennyttige» ble koplet til det som var «ensartet». Dette ordet er enda et eksempel på tysk ideologisk import, og er vel det nærmeste vi på norsk kommer det tyske «gleichgeschaltet». Det som var ensartet, hadde fellesnytte og tjente dermed nasjonens interesser. Det uegennyttige ved Tysklands kulturpropaganda ble tydelig understreket av Karl Melzer under hans besøk i Oslo i desember 1941, som ble behørig dekket av kinobladet. Generalsekretæren i IFK og visepresidenten i Riksfilmkammeret hevdet under den offisielle mottakelsen at Tyskland ikke hadde noen «imperialistisk interesse i europeisk filmproduksjon». ⁷²⁵ Melzers tre dager lange

⁷²³ *Norsk Kinoblad* 4/1941, «Internasjonalt Filmkammers kongress i Berlin»: 10.

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ *Norsk Kinoblad* 1/1942: «Karl Melzer i Oslo»: 23.

besøk i Oslo tyder på at IFK så på Norge som et viktig filmmarked, selv om det var blant de minste nasjonale markedene i den tyske innflytelsessfæren. Var dette oppriktig tale fra den mektige IFK-generalsekretæren eller et uttrykk for manipulasjon? Dette spørsmålet har vært stilt i en rekke ulike varianter. Den østerrikske historikeren Martin Moll hevder at Det tredje rikets kulturimperialisme hadde et janusansikt. På den ene siden vektlegging av felleseuropeiske interesser og på det uegennyttige ved Tysklands lederrolle; på den andre siden markering av tysk hegemoni og tysk kulturs relative overlegenhet.⁷²⁶

Et uttrykk for den ønskede *ensartetheten* innen film var innføringen av *predikater*.⁷²⁷ På en pressekonferanse i Oslo i etterkant av IFK-kongressen i Roma i april 1942 erklærte Sinding og Rygh Hallan, som begge hadde deltatt under forhandlingene, at et system med særmerking av filmer med «særlig sosial, kulturell eller statspolitisk verdi» ville bli innført i Norge.⁷²⁸ Året 1942 var et aktivt arbeidsår for IFK. Rygh Hallan deltok på flere arbeidsmøter i seksjonen for filmrett, som hadde til formål «å bringe ensartethet» i film- og kinopolitikken i de ulike medlemslandene. Blant sakene som ble behandlet, var opphavsrett og standardisering av kontrakter for filmproduksjon og utleie. I forbindelse med den forestående biennalen i Venezia ble særlig spørsmålet om mangelen på råfilm diskutert. Det ble vedtatt at samtlige land de neste seks måneder skulle oppgi sitt eget behov for produksjon av «spillefilm, aktuelle filmer, ukerevyer, propaganda- og lægefilmer». Hvert medlemsland skulle deretter få utdelt sin kvote utregnet etter landets behov og lagerets størrelse. Videre ble det erklært at hvert land skulle hjelpes til å anskaffe nytt utstyr til filmateljere og kinoene, og at filmutdanningen i «de små land» skulle stimuleres gjennom internasjonale stipendordninger. I seksjonen for presse ble det bestemt «å få filmkritikk, filmomtale og reklame så ensartet som mulig». Det var neppe tilfeldig at begrepet «ensartethet» grep om seg i den norske retorikken i kinobladet som følge

⁷²⁶ Moll 1998: 202. Mine funn peker i samme retning. Se kap. 5.III.2.

⁷²⁷ Predikatsystemet ble innført i Tyskland allerede i 1920, men ble kraftig utvidet under Goebbels' ledelse, først i 1933, deretter i 1938–1939. I 1939 fantes elleve ulike predikater, hvorav den høyeste tildelingen ble gitt filmer som var «staatspolitisch wertvoll und künstlerisch besonders wertvoll», altså politisk verdifull og kunstnerisk *spesielt* verdifull. Poenget med ordningen var ikke først og fremst propaganda, men å stimulere til økt (politisk villig) filmproduksjon. Filmer med den høyeste predikattildelingen fikk fullt skattefritak, mens tildelinger på lavere nivå reduserte beskatningen proporsjonalt med filmens verdi for regimet. Welch 2001: 15–16.

⁷²⁸ *Norsk Kinoblad* 6/1942, «Det internasjonale filmkammer»: 8. Hele dette avsnittet bygger på denne artikkelen.

av de norske filmmyndighetenes økte deltakelse i det tyskledede – og tyskspråklige – internasjonale filmsamarbeidet.

Kulturfilm og filmrevy hadde en spesiell plass i det internasjonale filmsamarbeidet, fordi de ble sett på som egnede bærere av ideologiske budskap. Her er det et poeng at produksjon av hjemlige kulturfilmer og filmrevyer i en rekke land kom i stand, eller ble kraftig utbygd, nettopp under andre verdenskrig. Disse sjangerne var en del av *Gleichschaltung* av film og kino i Europa. Dette viste seg blant annet ved innføringen av kulturfilmer som obligatorisk del av kinoprogrammet. Ettersom produksjon av kulturfilm og filmrevy ble så nært knyttet til nasjonale forestillinger og målsetninger, ble det også skapt forventninger om at slike filmer skulle stimulere den internasjonale filmhandelen.⁷²⁹ Disse forholdene gir en begrunnelse for at det er hensiktsmessig å gi en nærmere presentasjon av hvordan kinobladet frontet og diskuterte kulturfilmsatsingen.

Produksjonen av norske kulturfilmer ble fulgt med stor interesse i kinobladet. Allerede i det første nummeret i 1941, nesten ett år før ferdigstillingen av den første norske kulturfilmen, ble det spurt: «Burde det ikke foran alle filmer på hver eneste kino i vårt land være et *norsk* kulturinnslag som kunne virke ansporende og lære flest mulig at vi er et land som følger med tidens utvikling?»⁷³⁰ Reportasjer og annonser om innspillingen av kulturfilmer sto på ingen måte tilbake for måten spillefilmproduksjoner ble omtalt på. Kulturfilmene ble sett på som særlig egnet til å framheve nasjonale særtrekk. «Et lands naturherligheter er et godt bidrag til nasjonalfølelsen», argumenterte en artikkel i kinobladet; og dessuten: «Gjennom kulturfilmene kan hele folket få utsyn over landskapene».⁷³¹ Én ting var at kulturfilmene lot hele folket «få utsyn over landskapene» som om de virkelig foretok en fysisk reise; en annen ting var at kulturfilmene ble sett på som ypperlige reklame- og turistfilmer.⁷³² I Tyskland var denne koplingen meget konkret, på den måten at De tyske statsbaner (*Deutsche Reichsbahn*) spilte en nøkkelrolle både på produksjons- og distribusjonssiden. De tyske statsbaners opplysningskontor (RDV)⁷³³ formidlet

⁷²⁹ *Norsk Kinoblad* 1/1943, «Europas filmforsyning»: 11.

⁷³⁰ *Norsk Kinoblad* 1/1941, «Norsk kulturfilm i høysetet»: 14–15.

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² *Norsk Kinoblad* 2/1941, «Tyske kulturfilmer har meget å lære oss»: 13.

⁷³³ Kulturfilmer produsert og distribuert av Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr (RDV). Filmene ble laget for å gjøre Tyskland til et mer attraktivt reisemål for turister fra inn- og utland. Ralf Forster har i sin avhandling om reklamefilmer i Det tredje riket vist at NSDAP tidlig fattet interesse for turistfilmenes potensial

kulturfilmer til norske kinoer. De nye RDV-filmene ble sett på som det ypperste innen kulturfilmkunsten.⁷³⁴ Samme kontor sto for flere arrangementer som hadde til hensikt å skape begeistring for de tyske filmene i tillegg til å anspore til produksjon av norske kulturfilmer. Ved et slikt arrangement våren 1941 deltok Müller-Scheld, Reichsfilmbeauftragter Gustav Schmidt, direktører for NSB og norsk reiseliv samt norske statsråder.⁷³⁵

Bakgrunnen for at tysk kulturfilm og filmrevy etter hvert ble obligatoriske deler av kinoprogrammet, lå utenfor Norge. IFK besluttet dette, med bindende virkning for alle medlemslandene, i begynnelsen av 1942.⁷³⁶ Når tyske kulturfilmer ble sendt ut med spillefilmer fra utleiebyråene, var det plikt for kinoene å sette opp denne kulturfilmen rett foran hovedfilmen.⁷³⁷ Noen av titlene som ble importert til Norge i 1942 viser at filmene hadde til formål å skape et positivt bilde av et mangfoldig og vitalt Tyskland: «Dresdens omegn», «Det syngende Tyskland», «Mestre på ski», «Mosel», «Tysk tekstilindustri» og «Rykende skorsteiner». Filmenes lengde var på mellom fem og 20 minutter.⁷³⁸

Da produksjonen av kulturfilmer kom skikkelig i gang fra 1941, skjedde det gjennom opprettelsen av en kulturfilmavdeling i Norsk Film AS. Sjef for kulturfilmproduksjonen var byråsjef i Filmdirektoratet Birger Rygh Hallan. Det første kulturfilmprosjektet ble lagt til Nord-Norge. Resultatet ble to filmer. «Nord-Norge-ekspedisjonen» reiste fra Oslo til Mosjøen 22. juni, hvorfra de ifølge kinobladet skulle arbeide seg «videre helt opp til Kirkenes». Artikkelen understreket at det statlige kulturfilmprosjektet var en idealistisk virksomhet; det var innlysende at kulturfilm aldri kunne bli «noen finansaffære».⁷³⁹ Etter mønster av de tyske kulturfilmene ble den enkelte filmen viet en landsdel, region eller by. Oversikten nedenfor viser de til sammen 15 kulturfilmene som ble laget om folkelivet og naturen forskjellige steder i Norge.⁷⁴⁰

for spredning av propaganda, og at filmer som presenterte tyske byer og regioner, fra 1933 sjelden forholdt seg politisk nøytrale. Se R. Forster, *Der Werbefilm im Nationalsozialismus*, dr.avh., Berlin 2003: 330.

⁷³⁴ *Norsk Kinoblad* 2/1941, «Tyske kulturfilmer har meget å lære oss»: 13. Leif Sinding forklarte i et intervju etter hjemkomsten fra en studietur til Tyskland at han hadde diskutert opprettelsen av en norsk «kulturfilmgruppe» med ledende menn i tysk filmbransje. *Norsk Kinoblad* 2/1941: 12.

⁷³⁵ *Ibid.* For en nærmere presentasjon av Gustav Schmidt, se kap. 5.

⁷³⁶ *Norsk Kinoblad* 1/1942: 9.

⁷³⁷ Meddelelser fra Statens filmdirektorat, *Norsk Kinoblad* 2/1941: 6.

⁷³⁸ Hanche 1992: 112.

⁷³⁹ *Norsk Kinoblad* 3/1941: 11.

⁷⁴⁰ Andre typer kulturfilmer, som for eksempel den biografiske filmen om Edvard Grieg regissert av Walter Fyrst, er ikke tatt med i oversikten.

Tabell 7. Norske kulturfilmer

	Tittel	År	Fulgte med hvilken film	Utleiebyrå
1	<i>Glimt fra Nord-Norge I</i>	1941	<i>Den forsvundne pølsemaker</i>	Merkur
2	<i>Glimt fra Nord-Norge II</i>	1942	<i>Den farlige leken</i>	Skandia
3	<i>Vest-Telemark</i>	1942	<i>Trysil-Knut</i>	Triangel
4	<i>Aust-Telemark</i>	1942	<i>Jeg drepte –!</i>	Alliance
5	<i>Røros</i>	1942	<i>En herre med bart</i>	Triangel
6	<i>Trøndelag I</i>	1942	<i>Det æ'kke te å tru</i>	Merkur
7	<i>Trøndelag II</i>	1942	<i>I natt eller aldri</i>	Merkur
8	<i>Trøndelag III</i>	1942	<i>Göranssons Pelle (Når bøndene elsker)</i>	Efi
9	<i>Setesdal I</i>	1942	<i>Dr. Glas</i>	Triangel
10	<i>Setesdal II</i>	1942	<i>En herre i kjole og hvitt</i>	Efi
11	<i>Lofotfisket</i>	1943	<i>Vigdis</i>	Skandia
12	<i>Valdres</i>	1943	<i>Den nye Lægen</i>	Triangel
13	<i>Bergen</i>	1943		
14	<i>Østerdalene</i>	1944		
15	<i>Hardanger</i>	1944		

En kan legge merke til at kortfilmproduksjonen i 1942 oversteg produksjonstakten på spillefilmer, slik at tre norske kulturfilmer ble sendt ut på markedet sammen med svenske filmer. Filmen om Bergen skilte seg ut ved at den var fire ganger så lang som andre kortfilmer, den varte i hele 41 minutter. Ved enkelte forestillinger ble *Bergen* vist som hovedfilm. Innspillingen tok mye lenger tid enn antatt, slik at det skulle gå nesten to år fra filmen ble forhåndsomtalt i kinobladet til den fikk premiere, ikke i Bergen, men i Oslo, den 6. desember 1943. Harry Ivarson sto for manus og regi, med veteranen Ottar Gladtvat som fotograf.⁷⁴¹ Denne filmen er et eksempel på at norske kulturfilmer var implisitt politisk-ideologisk orientert. I presentasjonen av prosjektet i kinobladet ble det understreket at forholdet mellom nordmenn og tyskere i hansatida hadde vært preget av jevnbyrdighet og gjensidig respekt – en ganske utilslørt referanse til samtida.⁷⁴²

I desember 1941 ble norske kulturfilmer innført som obligatorisk del av norsk program. Det vil si at norske forfilmer skulle vises foran norsk hovedfilm. Kulturfilmene ble stilt gratis til disposisjon av Norsk Film AS. På den andre siden fikk produsentene ansvaret både for å distribuere kulturfilmene sammen med

⁷⁴¹ Braaten mfl. (red.) 1995: 142.

⁷⁴² *Norsk Kinoblad* 4/1942, «Bergensfilmen»: 12–13. Om «Hanseatertiden» heter det i reportasjen: «Det mest interessante ved denne perioden er selvfølgelig Tyskebyggen. Her vil en vise at den bydel som tyskerne tok i besiddelse er bygget på gammel-norsk vis.»

premierfilmene og for å håndheve «effektiv kontroll» med at kulturfilmen virkelig ble vist sammen med den norske spillefilmen.⁷⁴³

Synet på kulturfilmene innen NS-pressen var delt. Dette fins det spor av også i kinobladet. Skuespiller Einar Tveito var oppgitt over at «ein viss klikk innan Oslo-kritikken» stadig raket ned på kulturfilmene. En av disse Oslo-kritikerne hadde uttrykt skepsis overfor den overdrevne bruken av bunader i Telemark-filmene. Telen Tveito ga følgende svar:

Det syner kor lite A.H. kjenner Noreg – kan hende ho veit korleis pariserinnone gjeng kledd [...], men Telemark er nok frammat for ho.⁷⁴⁴

Her ser vi hvordan kulturfilmene ble knyttet til nasjonalromantiske forestillinger om norsk natur og kulturhistorie med innslag av antimodernisme og antiurbanisme. Kulturfilmene speilet også tematisk spenningen mellom fascinasjon for industrialisering og dyrkingen av det rurale. Flere kulturfilmer fikk premiere på landsens kinoer. «Valdres» var den tolvte i rekken av norske kulturfilmer og ble vist for første gang på Fagernes kino 26. november 1943.⁷⁴⁵ I hovedstaden fikk visning av kulturfilmer og filmrevy et moderne, urbant preg ved at Palassteatret i Karl Johans gate 41 fram til 1943 ble brukt som *dagkino* til visning av filmrevy og kulturfilm. Fra slutten av året ble denne kinoen utelukkende brukt til å vise filmrevy og kulturfilm, også om kvelden. Programmene ble kalt «non stop-programmer» og gikk fra kl. 11 til kl. 23. Ifølge direktoratet var tiltaket en stor suksess som ville bli fulgt opp av andre byer i landet.⁷⁴⁶

Kulturfilmenes tiltrekningskraft lå ifølge kinobladet i at de var varierte, informative og morsomme, mens interessen for norsk filmrevy ble forklart med at publikum ønsket å være «à jour med alt det som hender ute i verden og her heime».⁷⁴⁷ Den norske filmrevyen som ble skapt i 1941 blir gjerne trukket fram som NS-regimets mest vellykte propagandatiltak.⁷⁴⁸ Ut fra denne synsvinkel kunne man kanskje undres over at filmrevyene ikke ble viet større oppmerksomhet i kinobladet. Det er forståelig at filmrevyene ble levnet mindre oppmerksomhet enn kulturfilmer

⁷⁴³ Meddelelser fra Statens filmdirektorat, *Norsk Kinoblad* 6/1942: 9.

⁷⁴⁴ *Norsk Kinoblad* 8/1942, «Setesdalsfilmen»: 13, 24.

⁷⁴⁵ *Norsk Kinoblad* 7–8/1943: 9.

⁷⁴⁶ Ibid.

⁷⁴⁷ Ibid.

⁷⁴⁸ Dette er en av hovedkonklusjonene i Helseths avhandling om den norske filmrevyen. Helseth 2000. Jf. Sørenssen 1996: 183.

og spillefilmer. Dette peker mot et framtrekkende trekk ved utviklingen av filmmediet og synet på film i tida etter første verdenskrig: Langfilmformatet kom til å definere hva film var og kunne være. «Filmhistorie» har svært ofte vært historien om produksjon, distribusjon og visning av spillefilmer. Andre sjangre har hatt vanskeligere for å finne sin plass; de har blitt ansett for en slags øvelser og eksperimenter i randsonen av den «egentlige» filmhistorien.⁷⁴⁹

Spillefilmformatets primat kan nok for en del forklares med at kunstpotensialet lenge ble ansett for utelukkende å ligge her. Kulturfilmene kunne i hvert fall etterligne spillefilmens form, om ikke lengde; filmrevyene, derimot, var og ble fragmentariske, ikke fullendte *verker*. For Statens filmdirektorat var filmrevyene framfor alt nyhetsformidling, og det var som nyhetsformidling, ikke politisk kommunikasjon, at de fungerte best overfor publikum.⁷⁵⁰

Kinobladets framstilling av de norske filmrevyene var nesten alltid eksplisitt koplet til NS' politiske prosjekt – forvandlingen av Norge.⁷⁵¹ Filmrevyene ble forstått som et nødvendig politisk, ikke kulturelt, tiltak. Omorganiseringen av film- og kinobransjen i alle tyskkontrollerte europeiske land skulle ha det tredelte kinoprogram som felles ingrediens.⁷⁵² Allerede innarbeidelsen av et standardprogram bestående av «forfilmer» og «hovedfilm» viser hva som ble sett som hovedsaken. Meldinger om at stadig flere land kom i gang med hjemlig produksjon av filmrevyer, ble framstilt som gode nyheter i kinobladet, fordi dette viste at «nyordningen» av film og kino i hele Europa var på rett vei.⁷⁵³

Kulturfilmene ble brukt til å markedsføre ikke bare filmene i seg selv, men en idé om hva film overhodet kunne brukes til. De skulle ha *fellesnytte*. Utvekslingen av kulturfilmer mellom Norge og andre land var beskjedent i omfang, men ble gjerne slått stort opp i kinobladet. I 1942 ble de to Telemark-filmene og «Glimt fra Nord-Norge II» solgt til Palladium i Danmark, i bytte mot tre danske kortfilmer. «Vest-

⁷⁴⁹ Nettopp denne erkjennelsen lå bak bokutgivelsen *Den andre norske filmhistorien*, redigert av Eva Bakøy og Tore Helseth. Antologien har til hensikt å løfte fram deler av filmkulturen som tidligere har falt utenfor tradisjonelle filmhistoriske framstillinger. E. Bakøy og T. Helseth (red.), *Den andre norske filmhistorien*, Oslo 2011.

⁷⁵⁰ Helseth 2000: 118.

⁷⁵¹ *Norsk Kinoblad* 3/1942, «Ukerevyene»: 16.

⁷⁵² *Norsk Kinoblad* 1/1942: 9.

⁷⁵³ Se for eksempel *Norsk Kinoblad* 2/1943: 24. I 1943 startet Spania med produksjon av en nasjonal filmrevy. Kinobladet kunne melde at det i tillegg til hjemlig stoff var et uttalt mål at filmrevyen skulle vise fram Den spanske legions kamp på Østfronten.

Telemark» ble solgt til AB Svea-Film sammen med *De vergeløse*. Også i Sverige ble det laget kulturfilmer av samme type; den første som kom til Norge, var filmen «Djurgårdsbilder» fra Stockholm. Statens filmdirektorat lyktes i å bytte fire norske kulturfilmer, begge Nord-Norge-filmene og begge Telemark-filmene, mot fire spanske gjennom selskapet CIFESA.⁷⁵⁴ Ifølge *Norsk Kinoblade* ble «Lofotfisket» solgt til en rekke land i Europa i 1944.⁷⁵⁵ «Hardanger» var den første kulturfilmen som ble produsert i farger. I et internt notat bemerket Sinding i 1942 at kulturfilmsatsingens mål var «en bevisst kartlegning av landet på film».⁷⁵⁶ Som internasjonalt satsingsområde kan kulturfilmene ses som et forsøk på å kartlegge Europa på film med tanke på å skape et intereuropeisk kulturrom under tysk ledelse.

4. Gjennom kamp til seier

Det kan identifiseres to hovedfaser i den språklige utviklingen i kinoblade med hensyn til hvordan den ideologiske ensrettingen kom til uttrykk. Slagordet «den nye tid» karakteriserte framfor noe perioden inntil utgangen av 1942. Etter dette ble tekstene preget av en viss slitasje som følge av den sterke motstanden mot omorganiseringen av film og kino – og samfunnslivet for øvrig. Vanskene med å gjennomføre nasjonalsosialistisk revolusjon ble anerkjent, men samtidig vurdert som overkommelige. Et slagord fra denne siste perioden var «mot lysere tider».⁷⁵⁷

Motstand mot NS' omorganisering av samfunnet ble karakterisert som en «dødslinje».⁷⁵⁸ I denne situasjonen behøvdes ikke bare en urokkelig tro på sluttseier, men dessuten «gå-på-humør».⁷⁵⁹ Eufemismene florerte, ikke minst når det gjaldt den internasjonale filmsituasjonen.⁷⁶⁰ I realiteten kollapset det intereuropeiske filmmarkedet i 1944 som følge av Wehrmachts territorielle tap. Det internasjonale filmsamarbeidet, som for Filmdirektoratet hadde representert et kjærkomment

⁷⁵⁴ *Norsk Kinoblade* 6/1942, «Norske kulturfilmer til utlandet»: 12.

⁷⁵⁵ *Norsk Kinoblade* 4/1944: 16.

⁷⁵⁶ RA, SF, Fda L0002, Diverse jan.–okt. 42, L. Sinding til Ø.O. Eskeland 28.8.1942.

⁷⁵⁷ *Norsk Kinoblade* 1/1944, «Mot lysere tider»: 5.

⁷⁵⁸ *Norsk Kinoblade* 5/1941, «Norsk film og framtiden»: 5.

⁷⁵⁹ *Norsk Kinoblade* 1/1944, «Mot lysere tider»: 5.

⁷⁶⁰ I en artikkel fra 1943 om Europas filmforsyning ble det hevdet at de europeiske filmprodusentenes «ekspansjonsplaner» kunne bedømmes «adskillig gunstigere» enn for noen år siden. Forsyningsproblemen ble omtalt som «amortisasjonsvanskeligheter». At amerikansk film var sjaltet ut, ble utlagt som tegn på at «den kontinental-europeiske filmindustri» var blitt «selvberget». *Norsk Kinoblade* 1/1943, «Europas filmforsyning»: 11–12.

lyspunkt i en heller tung arbeidshverdag på hjemmebane i 1942 og 1943,⁷⁶¹ kunne heller ikke opprettholdes. Da IFK måtte avlyse et møte i Wiesbaden sommeren 1944, ble det forklart med midlertidige «trafikkvanskeligheter».⁷⁶²

Den språklige utviklingen speiler også tyngdeforskyvningen fra aktiv til reaktiv politikk. Med dette menes at tyngdepunktet i politikken som ble presentert i kinobladet, gikk fra å være ideologisk motivert til å bli politisk motivert. Mitt begrep om aktiv politikk dekker her både den «repressive» og «regressive» dimensjonen ved NS' kulturpolitikk, slik den beskrives av Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth i *Kulturpolitikens historie*. De hevder der at NS' kulturpolitikk hadde en ideologisk og en ikke-ideologisk komponent, og at den ideologiske komponenten dels besto i å bekjempe nye kulturformer (den repressive dimensjon), dels å ære de gamle (den regressive dimensjon).⁷⁶³ Reaktiv politikk handlet derimot om motstandsbekjempelse og det å fjerne hindringer for gjennomføring av den aktive politikken. Denne sontringen er interessant å diskutere i forbindelse med den endringen som handlet om at de rene underholdningsfilmene steg i kurs etter som krigen trakk ut. Da danske filmskapere i 1943 ble kritisert fra kirkelig hold for kun å servere lette underholdningsfilmer i alvorlige tider, tok Filmdirektoratet de danske filmene i forsvar. I kinobladet ble det hevdet at det var «en ganske utmerket idé å lage lystspill i en alvorlig tid».⁷⁶⁴ Fra 1944 er det rimelig klart at synet på kinobesøk som avspenning har blitt det dominerende. Som pressesjefen ved Ufa-filialen i Oslo bemerket: «[M]an kan vel trygt si at kinobesøk er en slags mentalhygienisk forholdsregel som de fleste tar.»⁷⁶⁵ Denne nye linjen må ses uttrykk for reaktiv politikk.

Mot slutten av 1944 forsøkte kinobladet å holde stemningen oppe blant kinobransjens folk. Tiltak for å konsentrere den nasjonale arbeidsinnsatsen om livsviktige oppgaver skapte usikkerhet rundt filmens framtid: «Norsk filmvirksomhet skal etter all sannsynlighet gå sin gang», ble det forsiktig ymtet om på lederplass i nr. 5/1944. I samme nummer sto det i en notis at en tredel av arbeidsstyrken i tysk

⁷⁶¹ Jf. Sørensen 2001: 39. Jeg er enig med Sørensen når han hevder at Filmdirektoratets deltakelse i internasjonalt filmsamarbeid ga «en form for legitimitet og internasjonal respekt som sikkert gjorde godt med tanke på de lite samarbeidsvillige kollegene i Norge».

⁷⁶² *Norsk Kinoblad* 5/1944: 15.

⁷⁶³ Dahl og Helseth 2006: 190 f.

⁷⁶⁴ *Norsk Kinoblad* 7–8/1943, «Danske filmproblemer»: 11.

⁷⁶⁵ *Norsk Kinoblad* 6/1944, «Stor virksomhet og mange filmer i arbeid i de tyske atelierer»: 14–15.

filmindustri ville bli overført til rustningsindustrien.⁷⁶⁶ De vanskeligheter som kinobransjen sto overfor i siste del av krigen, i likhet med alle andre sektorer i samfunnet, ble omtalt som en siste prøvelse: «Vanskelighetene er nesten uoverstigelige, men det viser seg at det nettopp i dette yrket er en ukuelig vilje til å overvinne dem».⁷⁶⁷ Litterære sitater fra norske og tyske forfattere og tenkere ble brukt som slagord på sentrale steder i kinobladet. Under lederartikkelen «Trass i vanskelighetene» ble det i november 1944 plassert et sitat av den tyske forfatteren Theodor Fontane:

Store tider er det bare når alt nær går galt, når man hvert øyeblikk må frykte: No er alt forbi. Da viser det sig: Mot er bra, men utholdenhet bedre. Utholdenhet, det er hovedsaken.⁷⁶⁸

Retorikken i lederartikkelen og Fontane-sitatet knytter an til et romantisk tema som fikk transformerende kraft under nasjonalsosialismen: «gjennom kamp til seier». Fontane-sitatet ble igjen benyttet som autoritativt virkemiddel i et senere nummer.⁷⁶⁹

Krigens altomfattende ødeleggelser slo inn i kinobladet fra slutten av 1944. I de to siste numrene, som ble utgitt i 1945, skjedde det et markant skifte ved at alliert bombing ble tematisert som årsak til kulturell ødeleggelse og død. De kommunale kinematografer i Bergen rykket inn en annonse i kinobladets første nummer i 1945. I annonsen ses et bilde av Det gamle teater like før bygningen blir truffet av granater fra to fly. Bygningen ble, ifølge annonseteksten, lagt i grus sammen med bydelen Nøstet natt til 29. oktober 1944. Bygningen inneholdt teatermuseum og kino. I teksten ble det pekt på at byens store kinomangel med dette var blitt ytterligere forsterket.⁷⁷⁰ Den første notisen som fortalte om en filmpersonlighets død som følge av krigshendelser, sto i nr. 2/1945.⁷⁷¹

Under lederartikkelen i nr. 1/1945 sto et indisk ordspråk: «Frykt ikke døden, men det å være et dårlig menneske. Vær sterk i karakteren og kjemp med blanke

⁷⁶⁶ *Norsk Kinoblad* 5/1944: 7.

⁷⁶⁷ *Norsk Kinoblad* 6/1944, «Trass i vanskelighetene»: 5.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ *Norsk Kinoblad* 1/1945: 18.

⁷⁷⁰ *Norsk Kinoblad* 1/1945: 3.

⁷⁷¹ Ifølge bladet var den drepte Dorothea Wieck, som visstnok befant seg i Dresden da byen ble bombet. Se *Norsk Kinoblad* 2/1945: 19. Wieck døde imidlertid ikke. Den sveitsiskfødte skuespilleren medvirket også i en rekke filmer etter krigen inntil 1970-årene, og hun døde i Berlin i 1986. Opplysninger via det tyske filminstitutets filmportal: http://www.filmportal.de/person/dorothea-wieck_e5c36ec1ae224704bfa18467583423fc (lest 21.3.2017).

våpen.» Sitatet vitner om et regime foran undergangen, en holdning som gjenfinnes i omtalen av Veit Harlans *Kolberg* i påfølgende nummer. Filmen baserte seg på hendelser i den lille, nordtyske byen ved samme navn som under Napoleonskrigene nektet å overgi seg. Selve innspillingen foregikk noen kilometer utenfor Berlin, hvor Ufa hadde rekonstruert den pommerske byen med brulagte gater, torg, rådhus, gjestgiverier, hundrevis av andre bygninger og et slott. Ifølge kinobladet skulle filmen bli den dyreste tyske filmen som noen gang var laget, med 185 000 statister og et budsjett på 10 millioner mark. I omtalen av filmen lå krigens realiteter og dirret under overflaten, men allegorien forble usagt.⁷⁷² Omtalen av *Kolberg* hadde en implisitt forbindelse til Fontane-sitatet, ved aksentueringen av utholdenhet. Innen studier av film og Det tredje riket har dette trekket blitt sett som definerende for flere tyske filmer produsert etter Stalingrad, under betegnelsen «Durchhaltungsfilm».⁷⁷³

I lys av at synet på kino som et sted for eskapisme vant fram som det dominerende i siste halvdel av krigen, kan det framstå som paradoksalt at en del tyske filmer som fikk, eller var ment å få, norgespremiere i 1945, tematiserte krigens sosiale redsler. Dette ble i en artikkel som omtalte nye tyske filmer, sett på som «naturlig». To filmer ble trukket fram som «aktuelle»: *Das Leben geht weiter* og *Kamerad Hedwig*. Den første filmen var regissert av Wolfgang Liebeneiner og handlet om bombeterror overfor den tyske sivilbefolkningen. Den andre handlet om en kvinne som måtte overta sin manns sivile stilling etter at han falt i krigen.⁷⁷⁴

Etter at krigens realiteter veltet inn i de norske film- og kinomyndighetenes hverdag og virkelighetsforståelse, ble *det nye* utsatt på ubestemt tid; det gjaldt ikke lenger her og nå, men det som skulle komme senere.

IV. Politisk ensretting: Personlige motiver og kampen om historien

De personlige motivene hadde i høyeste grad å gjøre med politiske meningsforskjeller. Argumentet her er at politikken fikk en svært personlig utforming og begrunnelse, noe som blant annet førte den norske film- og kinopolitikken på veier som avvek fra *Gleichschaltung* av film og kino i Det tredje riket. Den dominerende dikotomiske analysekategorien som kan identifiseres her, er *korporativ/partipolitisk*. I det aller første nummeret av *Norsk Kinoblad* ble det

⁷⁷² *Norsk Kinoblad* 2/1945, «Om fargen i Kolbergfilmen»: 10.

⁷⁷³ R.C. Reimer og C.J. Reimer, *The A to Z of German Cinema*, Plymouth 2008: 88.

⁷⁷⁴ *Norsk Kinoblad* 1/1945, «Tysk film i 1945»: 11.

understreket at filmdirektøren var en «førsteklasses fagmann med 25 års erfaring», og at han var utnevnt etter førerprinsippet.⁷⁷⁵ For Sinding selv var det et sterkt argument at en filmpolitiker også måtte ha erfaring med filmarbeid; han måtte være *fagmann*.⁷⁷⁶

1. Kampen mot det «borgerlig-marxistiske» kinosystemet

Den politiske ensrettingen, slik den manifesterte seg gjennom tekstene i *Norsk Kinoblad*, viser to mønstre. Det ene mønsteret løftet den norske politikken inn i en internasjonal ramme. Dette gjaldt interesse og tiltak for å endre måten og graden av integrasjon mellom visningsleddet og produksjons- og distribusjonsleddene. Statens filmdirektorat forfektet det som kan kalles det vertikale prinsipp. Organisasjon av det tyske film- og kinovesen var det store forbildet. Likevel kan mye tyde på at Sinding allerede i krigens første år så på forholdene i Tyskland mer som en fjern drøm enn som konkret modell for utformingen av norsk politikk. Som han selv sa det etter hjemkomsten fra et studieopphold i Berlin våren 1941: «Det sier seg selv at forholdene i et verdensrike er vesentlig annerledes enn i et lite land.»⁷⁷⁷ Det ideelle var en modell der det fantes en «intim forbindelse» mellom filmproduksjon og kinodrift. Slik mente Sinding systemet fungerte i «alle land hvor produksjonen er sterk». I Norge hadde det kommunale kinosystemet kuttet denne forbindelsen, og dermed «fjernet den naturlige grunnvoll for produksjonen».⁷⁷⁸

I 1942 erklærte kinobladet at det danske kinosystemet var det beste i Norden. I artikkelen «Det beste kinosystem» ble det advart mot å tro at det svenske systemet var best. Rett nok ble det pekt på at nivået på den svenske filmproduksjonen var svært høyt, noe som ble forklart med at kinonæringen var fri, og at alle de store filmselskapene hadde alliert seg med «teaterringene», noe som ga stabil tilgang på de beste skuespillerne hele året. Det som manglet i Sverige, var ifølge artikkelen et overordnet kontrollerende organ. Kinoteatrenes antall var for høyt, noe som ga *usunn* konkurranse. At det danske systemet ble ansett for å være best, skyldtes ordningen med at kinobevillingene var overlatt til de store produksjonsselskapene. Dette skapte «nær sagt ideelle forhold»: Kinonæringen var underlagt kontroll, og den

⁷⁷⁵ *Norsk Kinoblad* 1/1941, «På nye veier»: 5.

⁷⁷⁶ *Norsk Kinoblad* 3/1942, «Jubileumsintervju med direktør Leif Sinding»: 11. «Jeg er fagmann, ikke politiker», fastslo Sinding her.

⁷⁷⁷ *Norsk Kinoblad* 2/1941, «Leif Sinding tilbake fra studietur til Tyskland»: 12.

⁷⁷⁸ *Norsk Kinoblad* 5/1941, «Norsk film og framtiden»: 5.

nasjonale produksjonen ble tilgodesett.⁷⁷⁹ Ønsket om at norske filmprodusenter måtte få konsesjon på kinodrift, ble fremmet i flere artikler og leserinnlegg. Argumentet var at produksjonsselskapene da kunne bruke avkastningen til å finansiere ny filmproduksjon.⁷⁸⁰

Vertikal integrasjon innen film- og kinobransjen ble beskrevet som «naturlig» og «sunn».⁷⁸¹ Det kommunale kinosystemet ble betegnet som «borgerlig-marxistisk» og som noe som tilhørte fortida. Ifølge en artikkel i kinobladet var det norske systemet helt «enestående».⁷⁸² At noe var enestående, var negativt, fordi det innebar at det ikke var «ensartet». I en artikkel om filmteknikken i Norge skrev ingeniør og lydtekniker Robert Heuch⁷⁸³, Norges representant i seksjonen for filmteknikk i IFK, at innføringen av det kommunale kinosystemet fikk tre uheldige virkninger: Publikum kom til å oppfatte at det kommunale monopolet hadde til hensikt å begrense kinoforbruket; ettersom overskuddet fra kinodrift gikk til alle andre kulturelle formål enn filmproduksjon, kom norsk film uvegerlig til å bli sett på som lavkultur; og endelig ble konkurransen, som kunne ha ansporet til teknisk innovasjon, effektivt eliminert. Det kommunale kinomonopolet i Norge ble av Heuch framstilt som et «enestående tilfelle i verden».⁷⁸⁴

Fra 1942 er det tydelig at Filmdirektoratet oftere gikk i forsvarsmodus heller enn å være på offensiven. Kinobladets artikler fikk en hang til å være tilbakeskuende, det var stadig gamle kamper som ble tatt opp igjen.⁷⁸⁵ Økonomisk usikkerhet og «et fullkomment ynkelig innspillingsatelier» ble sett som forklaringen på hvorfor produksjon av norske kvalitetsfilmer ikke svingte seg mot nye høyder. Alt dette fikk det kommunale kinosystemet skylden for. For Filmdirektoratets menn var det innlysende at det eneste rette var å bryte kinodriftens bånd til kommunene. Dette skjedde aldri, fordi NS-ledelsen ikke tok sjansen på det. Her finner vi en – ikke altfor – subtil kritikk av NS' kulturpolitiske feighet på kinoområdet:

⁷⁷⁹ *Norsk Kinoblad* 8/1942, «Det beste kinosystem»: 23.

⁷⁸⁰ *Norsk Kinoblad* 5/1942, «Kinokonsesjoner til filmprodusentene»: 25.

⁷⁸¹ *Norsk Kinoblad* 5/1941: 5; *Norsk Kinoblad* 3/1942, «Filmteknikken i Norge»: 19.

⁷⁸² Ibid.

⁷⁸³ Robert Heuch var lydtekniker på fire av de mest populære filmene som ble laget under okkupasjonen: *Den forsvundne pølse-maker*, *Jeg drepte –!*, *Trysil-Knut* og *Sindings Kjærlighet og vennskap*. Etter krigen var Heuch lydsjef på filmer av blant andre Tancred Ibsen (*Den hemmelighetsfulle leiligheten*, 1948, og *To mistenkelige personer*, 1950) og Arne Skouen (*Gategutter*, 1949).

⁷⁸⁴ *Norsk Kinoblad* 3/1942, «Filmteknikken i Norge»: 19.

⁷⁸⁵ *Norsk Kinoblad* 8/1942, «Arven»: 7; *Norsk Kinoblad* 8/1942, «Teori og praksis»: 10, 19.

[...] med den friske vind som blåser mot det kommunale kinomonopol, så håper vi alle at det ikke vil vare lenge før det statsbærende partis ledende personligheter går inn for at privat initiativ og konkurranse blir sloppet inn i kinonæringen.⁷⁸⁶

Filmdirektoratet så på sine egne planer som «storslagne», mens fortidas politikk var «ynkelig» og «tarvelig».⁷⁸⁷ Kampen mot det kommunale kinosystemet er et gjennomgående trekk ved tekstene i *Norsk Kinoblad* under hele krigen. Et viktig tema innen denne diskursen var avpolitisering og innføring av fagprinsippet. I *NS Månedshäfte* for september 1941 ble det erklært at fagfolk skulle lede film- og kinobransjen i Norge:

En dag vil det gå opp for det norske folk hvor besynderlig og absurd den tid var da man levde og virket i partibåsene. Da hver mann for å gjøre seg gjeldende i samfundslivet måtte gå omkring og være «høyremann», «venstremann», eller «arbeiderpartimann» – istedenfor å være det eneste rette: FAGMANN.⁷⁸⁸

Dette prinsippet kan ses som kjernen i det korporative system. Den store interessen som Filmdirektoratet la for dagen i spørsmål om kinoenes eierskap og den nasjonale eierskapsstrukturen, kan avledes fra ønsket om å innføre fagprinsippet i kinopolitikken.⁷⁸⁹ De kommunale kinoene ble sett på som en del av et kommunalpolitisk byråkrati. Motstykket til den frie fagmann var «pampen» som «virket i partibåsene».⁷⁹⁰ Gjennom å privatisere kinodriften så direktoratet for seg å kunne stimulere innovasjon og høyne kvaliteten i kinotilbudet. I notiser og artikler ble det meldt om vellykket privatisering av kinodrift i andre land. I 1944 ble det for eksempel trukket fram at tyske okkupasjonsmyndigheter i Riga hadde overgitt byens 25 kinoer til private eiere.⁷⁹¹

Spørsmålet om hvorvidt kinoene burde være kommunale eller private, ble diskutert forholdsvis åpent i *Norsk Kinoblad*. Det interessante er at Filmdirektoratet posisjonerte seg eksplisitt i forhold til partiet. Ifølge direktoratet var det «i partikretser» enighet om at kinoene burde privatiseres, men samtidig at det ikke ville

⁷⁸⁶ *Norsk Kinoblad* 6/1942, «Hvilke norske filmer skal no lages»: 10.

⁷⁸⁷ *Norsk Kinoblad* 6/1942: 10, 19.

⁷⁸⁸ Sitert i *Norsk Kinoblad* 5/1941: 6.

⁷⁸⁹ *Norsk Kinoblad* 2/1942, «På vakt»: 10.

⁷⁹⁰ *Norsk Kinoblad* 2/1942: 17.

⁷⁹¹ *Norsk Kinoblad* 1/1944: 17.

være klokt å gå til dette skritt «før etter krigens avslutning».⁷⁹² Dette innebar ikke, så direktoratet seg nødt til å forsikre om, at noen «innen det statsbærende parti» ved dette ga sin tilslutning til «den marxistiske idé» som lå bak kommunaliseringen av kinoene; den forsiktige holdningen skyldtes utelukkende NS' ønske om å beskytte kommunenes økonomi i en vanskelig overgangstid.⁷⁹³ Det at kinobladet også inneholdt frimodige ytringer som gikk på tvers av offisiell NS-politikk, antyder et trekk ved den åpne samtalen som er i samsvar med Christelle Georgette Le Faucheurs forskning på tyske filmmagasiner. Hun konkluderer med at den tyske filmdiskursen var relativt åpen og diversifisert.⁷⁹⁴

2. Kampen om film- og kinohistorien

Det andre hovedmønsteret som kan identifiseres i kinobladet med hensyn til den politiske ensrettingen, er mer innadventd og tilbakeskuende, og knytter i første rekke an til forståelsen av hva som hadde fremmet og hemmet utviklingen av film og kino i Norge. Den nye politikken som ble lansert i 1941, innvarslet ikke bare et scenskifte, men også et helt nytt persongalleri. De som hadde hatt ansvaret for film- og kinopolitikken før 1940, skulle fratras makt og posisjoner.⁷⁹⁵

De filmhistoriske artiklene i kinobladet beskriver den norske filmhistorien som en kamp mellom visjonære fagfolk, med Leif Sinding som glødende kraftsentrum, og usakkyndige dilettanter. En av de virkelig få personer som Sinding anerkjente og alltid var raus mot, var skuespilleren og vennen Håkon Hjelde. I et intervju fortalte Sinding om det voldsomme inntrykk det hadde gjort på ham den gang Hjelde høytlyste fra sitt manus til «En glad gutt» på en kneipe i Berlin omkring 1930.⁷⁹⁶ I Hjeldes versjon, eller snarere i Sindings minne om denne versjonen, var Bjørnsons bondefortelling blitt til «selve kampen mellom den gamle og den nye tid». Denne filmen ble aldri realisert, og Hjelde selv døde et par år senere. For Sinding ga dette minnet stoff til hevnmotivet. Hjeldes skjebne ble brukt som bilde på hvordan optimismen og

⁷⁹² *Norsk Kinoblad* 1/1942, «Kommunal eller privat kinodrift?»: 11.

⁷⁹³ *Ibid.*

⁷⁹⁴ C.G. Le Faucheur, *Defining Nazi film: The film press and the German cinematic project, 1933–1945*, upublisert ph.d.-avhandling ved University of Texas, Austin 2012. Tore Helseth gjør seg tilsvarende tanker når han kommenterer at mye av omtalen av norske filmrevyer i pressen var åpenhjertig og politisk uinnpakket. Helseth 2000: 263 ff.

⁷⁹⁵ Etter litt over ett år i sjefsstolen i Filmdirektoratet uttalte Sinding: «Jeg vet at denne omlegging har vært følt hardt av mange og at den er blitt hardere på grunn av omstendigheter som jeg selv ikke har vært herre over, men om den bitre nødvendighet av denne nyordning synes jeg ikke det kan diskuteres.» *Norsk Kinoblad* 3/1942: 11.

⁷⁹⁶ *Norsk Kinoblad* 5/1942, «En glad gutt – Et tiårsminne»: 12–13.

framtidstroen blant filmpionerene i Norge i mellomkrigstida hadde blitt knust av «det marxistiske kinomonopolet». «En glad gutt» ble for Sinding og direktoratet en kodet metafor for uskylden som hadde gått tapt, og for den krenkede æren som nå skulle gjenopprettes på vegne av det private initiativ i film- og kinobransjen.

Førkrigstidas «pamper» ble kritisert for å ha avfeid en rekke gode forslag til filmer. I tillegg bar Sinding nag til de tidligere film- og kinomyndigheter for at de ikke hadde interessert seg nok for filmutdanningen. Et ankepunkt mot Norsk Film AS under Kristoffer Aamots ledelse var at selskapet i 1936 hadde satt i gang med «en fullstendig meningsløs og for filmindustriens utvikling ødeleggende konkurranse med de private filmprodusenter». ⁷⁹⁷ Det som manglet den gang, følge kinobladet, var en filmbank som kunne ha gitt lån til produksjonen. En slik funksjon burde Norsk Film AS ha påtatt seg, men selskapet «vendte som regel alltid det døde øret til». Som eksempel ble nevnt at Sindings anmodning om et lån på 30 000 kroner til innspilling av *De vergeløse* i 1939 ble avslått, mens «folkekomedien» *Hu Dagmar* ble ytt et lån på 35 000 kroner. Det eneste Norsk Film AS var interessert i å lage film om, var «slyngel- og kjeltringstreker fra begynnelse til ende». Kinobladet tok avstand til storfilmen *Gjest Baardsen*, enda den jo var en historisk film, fordi den forherliget en stortyvs meritter og hånet «de dumme offentlige myndigheter som vilde uskadeliggjøre kjeltringen». ⁷⁹⁸ I en artikkel i 1942 om norske filmmotiver gjennom tidene ble det gitt en rekke eksempler på filmprosjekter som hadde strandet på grunn av mangel på forståelse hos tidligere tiders myndigheter. ⁷⁹⁹

Et kjennetegn ved den nye film- og kinopolitikken var at Statens filmdirektorat ikke tok ansvar for dens resultater. ⁸⁰⁰ Omkvedet var at det å lappe på det gamle regimets unnlatesesynder var umulig så lenge krigen varte. Frustrasjon over ikke å få til nok lå tykt utenpå, særlig fra slutten av 1942. Praktiske forslag til å løse utfordringene ble som regel avvist, så lenge det var mulig å holde fast ved et eller annet prinsipp. ⁸⁰¹ Direktoratet ønsket økt produksjon, men ikke for enhver pris.

⁷⁹⁷ *Norsk Kinoblad* 2/1942, «Stipendier»: 17.

⁷⁹⁸ *Norsk Kinoblad* 8/1942, «Teori og praksis»: 10, 19.

⁷⁹⁹ *Norsk Kinoblad* 3/1942, «Norske filmmotiver gjennom årene»: 21, 23. Blant de skrinlagte ideene ble det nevnt to «skifilmer», «Trysil-Knut» med skiløperen Thorleif Haug (første manus utarbeidet i 1925) og «Skiløperen» basert på Mikkjel Fønhus' roman fra 1936; dessuten en Tordenskiold-film (første manus utarbeidet i 1926).

⁸⁰⁰ *Norsk Kinoblad* 2/1942: 20; *Norsk Kinoblad* 6/1942, «Privat filmatelier?»: 7, 22.

⁸⁰¹ *Norsk Kinoblad* 6/1942, «Hvilke norske filmer skal no lages»: 10–11.

Godvakker-Maren ble laget på dugnadsinnsats, og ble ikke spilt inn i studioet på Jar, men i en midlertidig innspillingshall. I stedet for å rose produsentene for initiativ og pågangsmot uttalte direktoratet at de helst hadde sett at filmen ikke ble laget.⁸⁰² Når det gjaldt kinoene, gikk SF inn for privat drift under statlig kontroll, men måtte mer eller mindre oppgi forsøket på å få kinoene ut av Innenriksdepartementets jerngrep. Ut fra denne erfaringen skulle en kanskje tro at SF hadde vært svært interessert i å få etablert private atelierer under statlig kontroll. Men i dette spørsmålet var SF urokkelige. Før private atelierer kunne komme på tale, måtte Jar settes i stand og et nytt statlig filmstudio ved Sognsvann reises.

V. Ensretting for å utvikle næringen

Synet på film som medium kom klart fram i en artikkel i kinobladet i 1943, kalt «Rene linjer». Publikum ble levnet liten ære; de var «nesten for lette å tilfredsstille».⁸⁰³ Ikke noe medium var så virkningsfullt som filmen. Sammenlignet med pressen var filmen «sterkere, intensere».⁸⁰⁴ Desto større ansvar hvilte på dem som skrev og snakket om film, hevdet direktoratet. «Planmessig og sunt ledet» kunne filmen bli en «folkeoppdrager og kulturfaktor», men overlatt til «nedbrytende krefter» kunne filmen også bli «et attentat på folkesjelen».⁸⁰⁵ Moderniseringen og profesjonaliseringen av norsk film- og kinobransje ble således knyttet til den ideologiske målsetningen om å fremme nasjonens interesser gjennom film.

1. Fagbasert ledelse

Gjennom ordningen med autorisasjon av kinobestyrere, som ble innført i og med den nye forordningen i april 1941, fikk direktoratet stor innflytelse på hvem bestyrerne var – i hvert fall på papiret. Som jeg skal vise i neste kapittel, var det svære utfordringer knyttet til den praktiske gjennomføringen av dette, noe som i hovedsak skyldtes at forordningens legitimitet på dette punktet ble bestridd. Denne diskusjonen foregikk hovedsakelig innenfor den skjulte samtalen mellom ulike norske maktinstanser.

Den «rasjonelle» kinoledelse som direktoratet etterlyste, hadde en politisk og en faglig komponent.⁸⁰⁶ Kinobestyreren måtte ha faglig innsikt og politisk sans.

⁸⁰² *Norsk Kinoblad* 6/1942, «Privat filmatelier?»: 7.

⁸⁰³ *Norsk Kinoblad* 3/1943, «Rene linjer»: 11.

⁸⁰⁴ *Ibid.*

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Norsk Kinoblad* 1/1942: 10.

Tendensen er at kinobladet artikler oftere framhevet den faglige komponenten enn den politiske.⁸⁰⁷ Lederartikkelen i nr. 2/1942 skiller seg ut i så måte. Her fremmes et oppsiktsvekkende forslag: å innsette hjemvendte, sårede frontsoldater som kinobestyrere «på landet og i de mindre byer».⁸⁰⁸ I form og stil skiller denne lederen seg ut ved at den er usammenhengende og virker raskt sammensatt. I et senere nummer samme år opplyste kinobladet at en privat kinoeier hadde besluttet å gi 25 prosent av nettoinntekten ved kinodriften til Den norske legion. Statens filmdirektorat oppfordret andre «private og nasjonalsinnede kinobestyrere» til å følge dette eksempel.⁸⁰⁹

Publikums demonstrasjoner mot film ble av og til tematisert. I en anonym artikkel i 1944 beklaget artikkelforfatteren seg over et ødelagt kinobesøk som følge av uro forårsaket av et par «umodne, udisiplinerte og uoppdragne gjester».⁸¹⁰ Kinobesøk skulle ifølge artikkelen by publikum «høytid, stemning og nytelse». Den viktigste grunnen til at uro i kinosalen måtte unngås, var hensynet til å beskytte filmen som kunstverk. Formålet med artikkelen var å henstille til kinoeiere og bestyrere om å se til at dette ble oppfylt. Ett tiltak som ble foreslått, var å innlede et tettere samarbeid mellom kinoen og stedets presse om forhåndsomtale av filmer. Det samme temaet ble senere fulgt opp av en oversatt artikkel om forholdet mellom kino og filmpressen hentet fra *Film-Kurier*.⁸¹¹ Her henvises det til en autoritet på området, dr. Eduard Nacken,⁸¹² som var opptatt av at filmanmelderne i små og middels store byer hadde en særlig viktig oppgave i å overlevere underholdningsfilmen til publikum på en måte som var i samsvar med filmen som kunstverk. Nacken mente at storbypublikummet nok kunne «avgjøre hva som er ekte og hva som er overdrevet», men at «en tilskuer fra landet» ikke hadde de samme forutsetninger. Den tyske historikeren Bernd Kleinhans har vist at NSDAP-

⁸⁰⁷ *Norsk Kinoblad* 5/1943, «Nasjonale linjer»: 7; *Norsk Kinoblad* 2/1944, «Filmmarkedet»: 5; *Norsk Kinoblad* 2/1944, «Et ord om kinolederens og kinopersonalets forhold til sitt publikum»: 19.»

⁸⁰⁸ *Norsk Kinoblad* 2/1942, «Den eneste riktige løsning»: 7.

⁸⁰⁹ *Norsk Kinoblad* 4/1942, «Fedrelandssinn»: 11.

⁸¹⁰ *Norsk Kinoblad* 1/1944, «Kinobesøk med irritasjon»: 18.

⁸¹¹ *Norsk Kinoblad* 3/1944, «Film, filmteater og pressen»: 14–15.

⁸¹² Bruken av dokortittelen (dr.) om personer som hadde avlagt doktorgrad eller blitt utnevnt til æresdoktor, var svært alminnelig. I tyske og norske (sensurerte) medier er det vanskelig å finne for eksempel Goebbels' navn uten foranstilt dokortittel. Jeg har i denne avhandlingen stort sett sløyet disse titlene, unntatt når det anses relevant eller nødvendig for å få fram et poeng – som her i tilfellet dr. Eduard Nacken. Ettersom Nacken var en person svært få, kanskje ingen, hadde hørt om, ble dokortittelen brukt for å tillegge kilden autoritet og troverdighet.

propagandister så på provinsen som ideologisk tilbakeliggende i forhold til byene. Film ble derfor sett på som et ideelt instrument for sentralstyrt ideologisk *Gleichschaltung*: «I kinosalen skulle et klasseoverskridende, enhetlig folkefelleskap virkeliggjøres».⁸¹³ Like viktig som å overskride samfunnets klasser var det å knytte by og land sammen.

Ved siden av tyske kulturfilmer ble tyske filmrevyer vist i Norge gjennom hele krigen, også i den perioden da det fantes en egen norsk filmrevy. I kinobladet ble det ikke lagt skjul på at tyske forfilmer av og til førte til demonstrasjoner. Dette var et typisk område for reaktiv politikk. Statens filmdirektorat innskjerpet flere ganger at det ikke var adgang til å kjøre forfilmene før den averterte forestillingstida.⁸¹⁴

I spørsmålet om programoppsetningen var det nesten utelukkende den faglige komponenten, ikke den politiske, som ble vektlagt som det sentrale i kinobestyrernes lederskap. Noe av det aller mest ambisiøse som Filmdirektoratet la opp til i kinopolitikken, var å detaljstyre programoppsetningen ved samtlige kinoer i landet.⁸¹⁵ Med «programoppsetning» menes her både fastsetting av selve rammene for en forestilling og dessuten en konkret visningsplan for den enkelte film. En rekke av de retningslinjer som ble innført i Norge på området programoppsetning, var implementering av beslutninger tatt i IFK. For Sinding var dette en betydningsfull arena. På kongressen i München i november 1941 ble det vedtatt å gjennomføre et *normalprogram* for alle kinoer i det tyskkontrollerte Europa. Heretter var det ikke adgang for den enkelte kinobestyrer til å sette opp et program med to spillefilmer; ethvert program skulle ha tre programinnslag: filmrevy, kulturfilm og spillefilm. For å sikre høy kvalitet på film som ble kjørt på kinoene, ble det også innført et internasjonalt forbud mot å vise smalfilm på kinoer med stasjonære anlegg.⁸¹⁶ Rygh Hallan var medlem av seksjonen som arbeidet med spørsmål knyttet til kinoteatrene og kinodrift. I april 1942 besluttet seksjonen å innføre en *maksimaltid* på 2,5 time for kinoforestillinger. Den viktigste resolusjonen som ble vedtatt, gjaldt imidlertid

⁸¹³ Kleinhans 2003: 9. Min oversettelse.

⁸¹⁴ Meddelelser fra Statens filmdirektorat, *Norsk Kinoblad* 6/1942: 9. Private reklamefilmer kunne imidlertid tillates vist før avertert visningstid.

⁸¹⁵ Det motsatte syn blir hevdet av Bjørn Sørensen mfl. i en artikkel fra 2012, der han er én av fire forfattere. Ifølge denne artikkelen skal direktoratet ha *nektet* å detaljstyre programoppsetningen ved kinoene. Så langt jeg kan se, er det ikke henvist til kilder som underbygger denne påstanden, og et slikt syn samsvarer ikke med mine funn. Vande Winkel mfl. 2012: 270.

⁸¹⁶ *Norsk Kinoblad* 1/1942, «Det internasjonale filmkammer»: 9.

utestengningen av amerikansk film fra Europa «så lenge krigen varer». Imidlertid gikk man inn for en avviklingstid; siste frist ble satt til 31. desember 1942. På dette tidspunktet hadde åtte av medlemslandene i IFK fortsatt amerikanske filmer i omløp.⁸¹⁷ *Normalprogram* og *maksimaltid* var innovative begreper som bidro til å skape et språk for ensretting.

I juni 1941 tok kinobladet til orde for å forby visning av norske filmer produsert før 1937. Argumentet var at disse *reprisefilmene* risikerte å skade det renommé som norsk samtidsfilm «nå etter megen kamp har erobret seg». Øyensynlig var man redd for at de tidligere norske spillefilmene var produsert under så enkle forhold at visningen av dem ville framkalle hånlige latter hos publikum. Direktoratet framførte her ingen kritikk av de tidlige norske filmene; snarere hadde kampanjen mot reprisefilmene til hensikt å verne om respekten for den norske filmarven: «Disse filmene har gjort sitt pionerarbeide, nå hadde de fortjent å hvile i fred.»⁸¹⁸ Lag- og propagandaledere innen NS var ment å spille en nøkkelrolle i den kulturelle revolusjonen i Norge. På samme måte som NS-fotfolket skulle sikre omlegging av «bokheimen» ved forsyning av rettroende litteratur og utsjalting av politisk tvilsomme bøker, skulle de lokale NS-tillitsmennene påse at landets kinoer kjørte filmer som var godkjent for offentlig framvisning av direktoratet. Med hver film som var klargjort av filmsensorene i direktoratet, skulle det følge et sensurkort. Imidlertid var direktoratet på det rene med at en rekke eldre filmer som var i omløp, ikke hadde fått slik godkjenning «under de nye forhold». Dersom NS-tillitsmennene vurderte det slik at eldre filmer inneholdt upassende eller tyskfiendtlig innhold, skulle de straks melde fra til filmmyndighetene, men ikke selv gripe inn.⁸¹⁹ Statens filmdirektorat mottok flere klager fra NS-medlemmer på forholdene ved landets mindre kinoer.⁸²⁰ En vanlig klage gjaldt mangelen på forfilmer, som i henhold til retningslinjer fra direktoratet selv skulle være en obligatorisk del av et filmprogram. Direktoratet visste imidlertid godt at dette i praksis ikke lot seg gjennomføre fullt ut, fordi det var for få filmrevyer og kulturfilmer i omløp. «En kan derfor i de fleste tilfelle ikke klandre en

⁸¹⁷ *Norsk Kinoblad* 3/1942, «Europas stater i intimt filmsamarbeid»: 18.

⁸¹⁸ *Norsk Kinoblad* 3/1941, «Norske repriser»: 10.

⁸¹⁹ *Norsk Kinoblad* 6/1943, «Til kinobestyrerne»: 11.

⁸²⁰ Jf. kap. 2.II.3.

liten kino for at forfilmer ikke kjøres», ble det slått fast i en meddelelse i kinobladet høsten 1943.⁸²¹

2. Kvalitet framfor kvantitet

I 1941 ble det argumentert for at importen av film måtte ned, til under halvparten av «den tidligere flom». ⁸²² Av dette fulgte at man ville kreve «et fullstendig nytt syn hos kinobestyrerne». ⁸²³ Direktoratet henstilte til alle innen bransjen om å tenke kvalitet framfor kvantitet. Det var framfor alt uvanen med å «råkjøre» forventede kassasuksesser direktoratet ville til livs, fordi dette bare svekket aktelsen for film generelt og gjorde det umulig for produsentene og utleiebyråene å tjene penger på alle sine filmer. Flom-metaforen henspilte dels på den uorden og manglende politiske styring som Filmdirektoratet mente hadde kjennetegnet filmimporten før 1940, dels på «den ensidige pengetenkningen» som lå til grunn for denne. ⁸²⁴

Når det gjaldt reduksjonen av antall byråer, ble det under overskriften «Den nye tid» meddelt at antallet skulle skjæres ned slik at det akkurat dekket behovet. Prinsippet var å hevde det private initiativ, men under statlig kontroll. Fra 1. oktober 1941 skulle bare de *statsautoriserte* byråene kunne drive utleievirksomhet. ⁸²⁵ Den 27. mai 1941 meddelte direktoratet at fristen for utleiebyråene for å søke autorisasjon utløp 30. juni, og at fristen ikke ville bli forlenget. ⁸²⁶ I *Norsk Kinoblad* 5/1941 meddelte direktoratet at sju selskaper hadde fått en foreløpig autorisasjon inntil utgangen av året 1942, i tillegg til at to selskaper hadde fått innskrenket lisens. Samtidig ble det varslet ytterligere nedskjæring på sikt. Ved starten av 1943 var det ti filmbyråer som hadde lisens til å drive utleie av film i Norge. ⁸²⁷ Det meliorative ordet «statsautorisert» hørte til begrepene som fikk transformerende betydning under NS-regimet. ⁸²⁸ En statsautorisasjon på film- og kinofeltet var ikke bare uttrykk for faglig «skikkethet», men også for politisk «utnevning» og «ensartethet». Autorisasjonsprosessen innebar «utsjalting» av uønskede elementer i bransjen. ⁸²⁹

⁸²¹ *Norsk Kinoblad* 6/1943, «Til kinobestyrerne»: 11.

⁸²² *Norsk Kinoblad* 3/1941, «Den nye tid»: 5.

⁸²³ *Ibid.*

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ *Norsk Kinoblad* 5/1941: 7.

⁸²⁶ Meddelelser fra Statens filmdirektorat, *Norsk Kinoblad* 3/1941: 6.

⁸²⁷ *Norsk Kinoblad* 1/1943: 25. Av disse hadde Filmimport AS kun begrenset lisens.

⁸²⁸ *Norsk Kinoblad* 3/1941: 15; *Norsk Kinoblad* 5/1941: 7.

⁸²⁹ *Norsk Kinoblad* 2/1942, «Norsk film går en stor og sikker framtid i møte»: 16.

Den 23. desember 1941 innførte KFD påbud om at all import av utenlandsk film skulle skje gjennom Statens filmdirektorat.⁸³⁰ Når det gjaldt tysk film, skulle denne fortsatt importeres gjennom tyske selskaper som var representert i Oslo. Ordningen innebar at det ble opp til direktoratet å fordele de innkjøpte filmene på de statsautoriserte selskapene, «etter de linjer som en finner mest hensiktsmessig», som det het i meddelelsen. Direktoratet mente at filmselskaperenes muligheter til å tjene penger på distribusjon, ville bli like gode som tidligere; den eneste forskjellen var at selskapene heretter ville bli fritatt for det økonomiske ansvaret ved å importere filmene. I praksis betød dette at selskapene måtte betale et kontantbeløp for å få en film i utleie. Inntektene ble vanligvis fordelt 50/50 mellom byrået og direktoratet. I det lange løp kom ikke ordningen til å etablere noen som helst ro innen bransjen; tvert om førte fraværet av klare retningslinjer for hvordan filmene skulle fordeles, til rivalisering og en intrigant forretningsorden, helt motsatt av intensjonen.⁸³¹

Filmene som ble importert av Filmdirektoratet og fordelt på filmselskapene, ble av direktoratet selv benevnt som «produksjonsfilmer». Betegnelsen viste til formålet med ordningen, som jo var at overskuddet fra utleievirksomheten skulle gå tilbake til filmproduksjon. I lederartikkelen i nr. 4/1944 kunngjorde direktoratet at filmselskaper som ikke evnet eller ønsket å produsere film, ville få sine «produksjonsfilmer» inndratt, og at de ledige filmene ville bli overlatt til andre selskaper.⁸³² Typisk skjedde det at det ikke var direktoratets foretrukne formålsoverrettede begrep «produksjonsfilmer» som festet seg i bransjen, men derimot «direktoratfilmer», som snarere anga hvem som sto bak tiltaket.

I en oversiktsartikkel i 1945 om endringer i filmutleien i Norge 1940–1945 ble konsentrasjonspolitikken begrunnet. For Filmdirektoratet var det viktig å få fram at de selskapene som hadde fått inndratt sine tildelte filmer til utleie på grunn av manglende evne eller vilje til å produsere film, ikke dermed mistet hele sitt inntektsgrunnlag, fordi de fikk beholde selskapets egne filmer i utleie. Kontrakten som filmselskapene måtte undertegne for å få tildelt importerte filmer, inneholdt følgende passus:

⁸³⁰ Meddelt i *Norsk Kinoblad* 1/1942.

⁸³¹ Se kap. 4.II.4 om konkurranse innen bransjen.

⁸³² *Norsk Kinoblad* 4/1944: 5.

Utleielisensen er betinget av at utleieren anvender den fortjeneste som utleien av denne film måtte skaffe ham, til støtte for egen produksjon av norsk film.⁸³³

Etter at Ufa opprettet en egen norsk filial i Oslo, Ufa-Film AS, ble markedsføringen av tyske filmer overlatt til Oslo-avdelingens pressekontor, som ble ledet av redaktør Reidar A. Marum. Ufa-Film fikk *enerett* på distribusjon av tyske kulturfilmer i Norge. Disse filmene ble satt opp som egne kulturfilmprogrammer først på Paladsteatret i Oslo, deretter på kommunale kinoer i Trondheim, Orkanger, Haugesund, Kristiansand, Skien, Tønsberg, Lillestrøm, Moss, Glemmen ved Fredrikstad, Sarpsborg og Halden. Ved inngangen til 1944 hadde slike programmer ennå ikke funnet sted i Bergen eller i de fire nordligste fylkene.⁸³⁴

3. «Før og nu»: Profesjonalisering og modernisering

Profesjonalisering av kinodrift innebar at kravene til kinobetjeningen ble skjerpet. En egen forskrift slo fast at *godkjenning* som kinomaskinist ble gitt av Statens filmtekniske nemnd, og at denne var nødvendig for å betjene apparater av klasse A og B. For å oppnå godkjenning måtte søkeren avlegge en prøve i tillegg til å kunne dokumentere seks måneders tjenestetid. Prøven omfattet elektroteknikk, filmteknikk og relevante forskrifter og instruksjoner, og ble vurdert av en prøvenemnd godkjent av Filmdirektoratet.⁸³⁵ Økt profesjonalisering av filmbehandlingen ble tilstrebet gjennom en forskrift tidlig i 1943. Statens filmtekniske nemnd fikk fullmakt til når som helst å innbeordre film fra utleiebyråene til kontroll. De strengere regler for hvordan film skulle behandles av utleiebyråene og maskinistene, ble tvunget fram av den stadig vanskeligere råfilmsituasjonen, som økte verdien på film.⁸³⁶

Direktoratet arbeidet også målbevisst for å høyne respekten for kinoens billettselgere, kontrollører og anvisere. I 1942 brakte *Norsk Kinoblad* et leserinnlegg som klaget på den dårlige servicen ved norske kinoer. Kinobetjeningen var ikke, som ved «de store utenlandske kinoteatre», høflig og elskverdig og kledd i «tiltalende og smarte uniformer», men «en slags kommunale embetsmenn som meget langt fra føler seg som publikums tjenerne, men svært ofte som dets herrer». Årsaken til dette var ifølge innsenderen å finne i det kommunale kinosystemet.⁸³⁷ Kino som kultursted var en sentral idé i tenkningen rundt kravene til kinoledelse og kinopersonalets

⁸³³ *Norsk Kinoblad* 2/1945: 5.

⁸³⁴ *Norsk Kinoblad* 2/1944, «Stigende interesse for kulturfilmprogrammer»: 10–11.

⁸³⁵ *Norsk Kinoblad* 2/1943: 23.

⁸³⁶ *Norsk Kinoblad* 2/1943: 12.

⁸³⁷ *Norsk Kinoblad* 1/1942, «Kinoservice»: 12.

forhold til publikum, slik det kom til uttrykk i en del artikler i kinobladet. Høflig og korrekt opptreden var avgjørende for å utvikle gode relasjoner mellom lokalbefolkning og stedets kino. I dette lå et krav om at kinobetjeningen pliktet å gripe inn mot «vilkårligheter». Et lengre leserinnlegg i 1944 understreket på samme måte kinobetjeningens «tjenende stilling overfor publikum».⁸³⁸

Modernisering av kinoenes infrastruktur var et annet hovedtema. Flere tekster presenterte store representative kinobygg i inn- og utland. Gjennom reklameannonser blant annet for Ultveits snekkerifabrikk ble kinosalen vist fram som lys, luftig og innredet i moderne funksjonalistisk stil.⁸³⁹ Det sentrale meliorative ordet var «moderne». Regler for anordning av benker og nummerering kom også til under okkupasjonen. Alle kinoer måtte sende inn en skisse over kinolokalet med tydelig angivelse av alle mål til Statens filmtekniske nemnd. Kinoer som ikke oppfylte kravene, kunne søke dispensasjon hos politiet.⁸⁴⁰ Uniformering av personalet, forhåndssalg av billetter og plassnummerering skulle bidra til å gjøre kinoene til effektive og rasjonelle underholdningsmaskiner, men også til å skape høytidsstemning.

Et begrep som fikk ny betydning under krigen, var «panikklys», et typisk reaktivt tiltak. Den gjeldende kinoforskriften fra 20. februar 1939 ga bestemmelser om nødlysanlegg og reservebelysning. Under henvisning til disse bestemmelsene påla Statens filmtekniske nemnd i 1941 alle kinoeiere å sørge for at det var anledning for kinokontrolløren fra dennes plass raskt å kunne slå på lyset i hele salen – det såkalte panikklyset. Dette hadde til hensikt å gi kontrolløren mulighet til å sette salen under lys dersom det skulle oppstå uro i salen.⁸⁴¹

En reklameannonse for Philips – med slagordet «Garantimerket for kvalitet» – presenterte to bilder for å illustrere forskjellen mellom kino før og nå. På det ene bildet, som er en tegning av kinosalen sett forfra, ses et lokale med trestoler plassert på flatt gulv og ulekre lamper hengende fra taket. Publikum ser ut til å være nokså uinteresserte i det som foregår på lerretet. Et kjærestepar er bare opptatt av hverandre, mens en mann på andre rad leser i en bok. På det andre bildet, som skal beskrive nå-situasjonen, ses et fotografi av en moderne kinosal sett bakfra, med

⁸³⁸ *Norsk Kinoblad* 2/1944: 11.

⁸³⁹ For eksempel *Norsk Kinoblad* 1/1941: 22.

⁸⁴⁰ *Norsk Kinoblad* 7–8/1943: 25.

⁸⁴¹ *Norsk Kinoblad* 4/1941: 13.

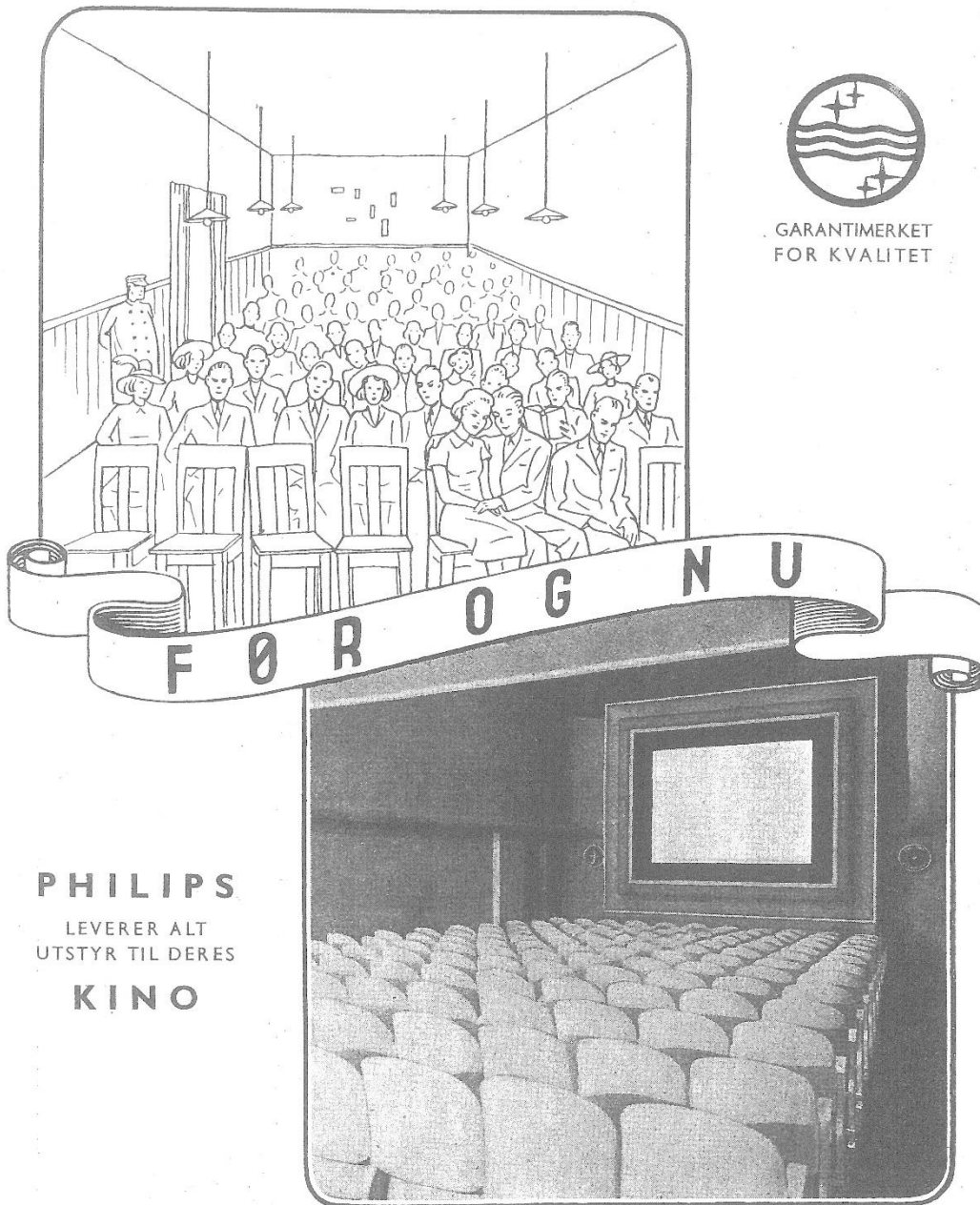
filmduken sentralt i bildet. Stolene er komfortable og antakelig nummererte. Slik ser vi at ikke bare kinobransjen selv, men også utstyrsleverandørene bidro til å omskape bildet av kino fra noe trivielt og provinsielt til et moderne, urbant fenomen.⁸⁴²

Philips hørte til kinobladets faste annonsører. «Før og nu» ble tilsvarende brukt som språklig og visuelt virkemiddel i markedsføringen av en rekke kinoprodukter, som den nye kvikksølvlampen til bruk i framviserapparatet og den nye høyttalermodellen «Orkester».⁸⁴³ I sistnevnte reklame ses i «før»-bildet en tegning av en hardtarbeidende, lutrygget kinopianist fra stumfilmtda som spiller mens mus løper rundt og oppå klaveret; i «nu»-bildet ses et innbydende foto av en ny, smekker høyttalermodell – med bruk av tekniske nyord som «cellehøyttaler og dyptonestråler». I den førstnevnte reklamen ses tilsvarende i «før»-bildet en tegning av en konsentrert kinomaskinist som står og svetter over et overopphetet, primitivt apparat; i «nu»-bildet ses et foto av den nye lampen med «kjølig lys». Forskjellen er forklart med at den nye lampen gir varme lik 60 000 lumen, mens den gamle ga varme opp mot 200 000. I begge «nu»-bildene er selve den menneskelige aktiviteten fjernet, for å understreke den tekniske rasjonalitet som preger den moderne kinodriften. Som vanlig i reklameannonsene for det siste innen kinoteknisk utstyr var kinopublikum utelatt fra bilder av kinosalen. Det samme kan ses i fotografier som dokumenterer åpning av tidas nye kinobygg: kinosalen framtrer som et høymoderne sted – uten mennesker. Fotografier – og levende bilder – av kinoenes fasade, derimot, viser gjerne kinoen som et magnetisk sted som pulserer av liv og trekker folk til seg.⁸⁴⁴

⁸⁴² *Norsk Kinoblad* 2/1944: 23.

⁸⁴³ Se *Norsk Kinoblad* 3/1944: 23; 1/1944: 26.

⁸⁴⁴ Her er det tale om kontinuitet fra 1930-årene. Forskjellen kan illustreres ved å sammenligne de offisielle fotografiene tatt i forbindelse med åpningen av Klingenberg i Oslo i 1938 med Oslofilm-innslaget fra åpningen av Jarlen kino samme år. Utenfor Jarlen kino syder og koker det av liv, mens fotografiene av Klingeborgs fasade og indre gemakker er folketomme. Fotografiene (Oslo byarkiv) kan ses her: <http://www.oslobilder.no/BAR/A-20093/Ua/0001/059> (bildeserie 059–063).



GARANTIMERKET
FOR KVALITET

PHILIPS

LEVERER ALT
UTSTYR TIL DERES

KINO

P H I L I P S

A V D. I N D U S T R I - K I N O

MAJORSTUHUSET, OSLO - TELEFON 63890

Reklameannonse for «Philips avd. Industri – Kino». Faksimile fra Norsk Kinoblad 2/1944: 23.

VI. Kunstnerisk ensretting: høyning av film som kulturfaktor og kunstform

Oppvurdering av film som kulturfaktor og kunstform var den fjerde pilaren i omorganiseringen av film og kino i Norge, slik denne ble presentert og begrunnet av Statens filmdirektorat gjennom kinobladet.

1. Utvidelse av produksjonskapasiteten

En diskusjon kretset rundt temaet utvidelse av produksjonskapasiteten. Tre prioriterte oppgaver ble å etablere et nytt filmstudio, å sikre tilgang på kompetente skuespillere og å yte økonomisk garanti til verdifulle produksjoner.

Målet om produksjon av 12 norske filmer i året ble erklært på lederplass i det første nummeret av *Norsk Kinoblad*. Denne økningen skulle ikke gå på bekostning av kunstnerisk standard. Et viktig tiltak ble derfor å opprette et nytt filmstudio i tillegg til det eksisterende på Jar. Endelig ville det bli opprettet en egen avdeling til å produsere kulturfilmer fra arbeids- og næringslivet samt naturfilmer. «Gjennom denne nyordning» ønsket Filmdirektoratet å «utdype nærmere det som var hovedkjernen og styrken i norske filmer, nemlig å skildre vårt lands naturlige beskaffenhet og folkelivet i all dets egenart.»⁸⁴⁵

I 1941 kjøpte Filmdirektoratet en tomt ved Sognsvann i Nordmarka som var foreslått av filmarkitekten Bård Hjelde. En del filmfolk ble invitert til å uttale seg om planene, og ifølge *Norsk Kinoblad* rådet det en enstemmig begeistring: «Her ville vi få Nord-Europas vakreste atelieranlegg.»⁸⁴⁶ Drømmen om Sognsvann kan stå som bilde på ambisjonene i den statlige filmpolitikken under okkupasjonen, slik den blant annet kom til uttrykk gjennom utstillingen «Norges Nyreise», som ble arrangert av KFD høsten 1942. Ekspedisjonssjef i KFDs propagandaavdeling, Willy Klevenberg, var leder av arbeidsutvalget. Harald Damsleth var kunstnerisk konsulent. Rygh Hallan var selvskreven, med sin utstillingsbakgrunn. Imidlertid var det Sinding, ikke Rygh Hallan, som i detalj foreskrev den presentasjon av norsk film som skulle gis i utstillingens egen «filmavdeling».⁸⁴⁷ Sinding ønsket seg en «generaloversikt» i bilder over norsk filmproduksjon fra 1920 til 1942. Dernest en modell av det planlagte nye atelier ved Sognsvann. Ved siden av denne modellen foreslo han å gjengi en modell av «den

⁸⁴⁵ *Norsk Kinoblad* 1/1941: 5.

⁸⁴⁶ *Norsk Kinoblad* 5/1941, «Norsk film og framtiden»: 5.

⁸⁴⁷ RA, SF, Fda L0002, Diverse jan.–okt. 42, Ø.O. Eskeland til L. Sinding 27.8.1942.

gamle gebrekkelige hesteskofabrikk ved Akerselva, hvor de første norske stumfilmene ble til oppe på loftet!» Hvorfor denne kontrasten? Jo, fordi man da fikk «et slående bevis for den interesse de borgerlig-marxistiske myndigheter viste norsk film».⁸⁴⁸ Videre foreslo Sinding at filmavdelingen i utstillingen burde inneholde en fotomontasje fra de nyeste norske filmene, produsert etter 1940. Treskulpturer av Juster og Diesen i *Den forsvundne pølsemaker*, brudedrakta til Eva Sletto fra *Trysil-Knut* og bronseplaketten som *Bastard* vant i Venezia i 1941 kunne også være «artig» å utstille, mente Sinding. Dessuten burde et særtrykk av hans egen radiotale i august 1942 være tilgjengelig for publikum. Endelig slo Sinding frampå om at en større plansje burde fortelle «klart og tydelig om det store kulturfilmarbeid som pågår idag».⁸⁴⁹

Disse store planene, som i eksemplet ovenfor ble kommunisert i den interne, skjulte samtalen, sto ikke helt i forhold til den korte notisen i kinobladet i etterkant av utstillingen. Her ble det bemerket at det ikke var så mye «den lille filmstand» hadde hatt å by på, men at det lille som var, hadde fanget publikums interesse. Særlig gjaldt dette arkitekt Hjeldes modell av det planlagte nye atelieret ved Sognsvann og oversikten over norsk filmproduksjon 1940–1942. Bildematerialet hadde ikke vært mye å skryte av, men byråene fikk ta skylden for dette, mente kinobladet.⁸⁵⁰ Ensretting for å styrke filmproduksjonen ble språklig sett konstruert rundt dikotomien *orden/kaos*. Det nye filmstudioet skulle representere alt det som hadde manglet i film- og kinopolitikken til da. Meliorative ord som ble knyttet til begrepet «orden», var «stabilitet», «kontinuitet», «rasjonalisering» og «nøye kontroll».⁸⁵¹ Sognsvann skulle bli et «bollverk [sic!] for vår nasjonale film».⁸⁵² Tankegangen var at bedre produksjonsfasiliteter og økt produksjonskapasitet ville gjøre det mulig å lage teknisk fullkomne filmer i større omfang. Dermed ville grunnlaget være lagt for kunstnerisk verdifull filmproduksjon. Sindings forslag til filmutstillingen som del av «Norges nyreising» viser at direktoratet bevisst brukte kontrastering som språklig virkemiddel. Det «gibrekkelige» skulle erstattes med det «vakre». De oppvurderende ordene ble kontrastert mot pejorativene «kaos», «misligheter» og «ulempen».⁸⁵³

⁸⁴⁸ RA, SF, Fda L0002, Diverse jan.–okt. 42, L. Sinding til Ø.O. Eskeland 28.8.1942.

⁸⁴⁹ Ibid.

⁸⁵⁰ *Norsk Kinoblad* 7/1942, notis: 21.

⁸⁵¹ *Norsk Kinoblad* 3/1941: 5.

⁸⁵² *Norsk Kinoblad* 1/1943: 7.

⁸⁵³ *Norsk Kinoblad* 2/1942: 10; *Norsk Kinoblad* 1/1943: 7.

Filmdirektoratets forhold til skuespillerne og teaterlederne var gjennomgående dårlig, noe det ikke ble lagt skjul på i kinobladet. Spørsmålet om å knytte en fast stab med skuespillere til Norsk Film AS ble vurdert i 1942, men noen avgjørelse ble aldri tatt. I artikkelen «Alvorsord» ble skuespillerne advart mot å fortsette sin sabotasje: «Vil de vise takknemlighet eller vil de sørge for at den etiketten Gunnar Heiberg klebet på standen 'Utakknemlig som en skuespiller' blir stående?»⁸⁵⁴ Høsten 1942 meldte kinobladet at det var brutt ut konflikt mellom filmselskapene og teatrene i Danmark, av samme grunn som i Norge: Teatrene la hindringer i veien for at skuespillerne kunne delta i filminnspilling, med det resultat at filmprodusentene måtte betale langt høyere gasje for skuespillernes innsats enn teatrene. De tre største filmselskapene i Danmark gikk sammen om å engasjere en fast skuespillerstab. Den motsatte, svenske ordning ble sett på som ideell. I Sverige var de mest toneangivende skuespillerne fast engasjert hos filmselskapene hele sesongen, og spedde på med arbeid for teatrene i tida som ble til overs.⁸⁵⁵

I 1942 ble *statsstøtte* til filmproduksjon diskutert både i Danmark og Sverige. Kinobladet presenterte et svensk forslag som gikk ut på å yte produsentene rentefrie lån finansiert av en underholdningsskatt. Dersom filmen ikke gikk med overskudd, skulle lånet ettergis. Kinobladet fant det gledelig å notere at man også i nabolandene hadde sett seg lei på «filmens merkantile karakter». En dansk samfunnsdebattant ble sitert på å ha sagt om den danske samtidsfilmen at den «famler etter døren til kunstens rike».⁸⁵⁶ Imidlertid hadde ikke Filmdirektoratet noen særlig tro på at denne ordning ville bli realisert i Sverige, på grunn av «det demokratiske systems evneløshet». I Norge, derimot, kunngjorde kinobladet, var en ordning med statsstøtte til filmer som hadde kunstnerisk, kulturhistorisk eller statspolitisk betydning allerede gjennomført. Det vil si at den var politisk klarert. I praksis hadde ikke støtteordningen trådt i kraft, og direktoratet kunne ennå ikke uttale seg om hvilke prosjekter som ville få en slik støtte i 1943. Filmdirektoratet kunne forsikre om at den norske produksjonen i 1943 ville komme opp på et vesentlig høyere nivå enn før, og at en plan for det kommende års innspillinger skulle annonseres i neste nummer.

⁸⁵⁴ Norsk Kinoblad 6/1942, «Alvorsord»: 12.

⁸⁵⁵ Norsk Kinoblad 7/1942, «Filmen og teatrene»: 19.

⁸⁵⁶ Norsk Kinoblad 8/1942, «Ars gratia artis»: 12, 19.

I 1943 gikk Filmdirektoratet i gang med å bygge opp et arkiv for film, lyd, musikk og spesialeffekter.⁸⁵⁷ Byråsjef Arne Stig ledet arbeidet. Tanken var at dette kartoteket skulle bli et «spesialarkiv for produsentene», for opptak av «ekstraordinære scener». Ordsammensetninger med «spesial-» og «ekstra-» som førsteledd var karakteristiske for språket som ble brukt om modernisering av film og kino. Utfordringene til tross ble 1943 erklært som et «rekordår i norsk filmproduksjon». Fem filmer ble ferdigstilt, mot fire i 1941 og 1942.⁸⁵⁸

Drømmen om Sognsvann brast imidlertid da Wehrmacht rekvirerte hele eiendommen i 1944.⁸⁵⁹ Det som ellers *ikke* skjedde i Norge, at tyskerne satte en stopper for hjemlig filmproduksjon, som i Nederland og Belgia, skjedde altså indirekte likevel. Først og fremst var det snakk om et symbolsk tap. I tillegg tillot tildragelsen at Filmdirektoratet kunne fortsette å skylde på ytre omstendigheter når de ble konfrontert med manglende virkeliggjøring av NS' kulturprogram på film- og kinofeltet.

2. Filmens kulturelle verdi

Den sentrale dikotomien med hensyn til ensretting for å heve film som kunstform var *verdifull/verdiløs*. Et første typisk trekk er oppgjøret med «den ensidige pengetenkning».⁸⁶⁰ Det fins en rekke varianter over dette temaet, med bruk av pejorative ord som «å gramse i film», «tilbedelsen av Mammons gud» og den oppfatning at en film bare var et «nummer».⁸⁶¹ Denne retorikken spilte på nasjonale, politiske og faglige strenger.

Begrepet «heimstedet» ble brukt for å understreke filmens kulturelle misjon.⁸⁶² For Leif Sinding, som for hans medarbeidere og etterfølgere i direktoratet, var det om å gjøre å få den nasjonale filmen til å gjenspeile «heimstedets mentalitet»; dette ville gi filmene «indre sannhet og naturlighet».⁸⁶³ Oppgaven for et hvilket som helst lands filmindustri var å finne «den kongruente dramatiske

⁸⁵⁷ *Norsk Kinoblad* 1/1943: 9.

⁸⁵⁸ *Norsk Kinoblad* 7–8/1943: 10.

⁸⁵⁹ Filmdirektoratet ba Kulturdepartementet om å oversende saken til Innenriksdepartementets oppgjørsavdeling for å få fastsatt en erstatning, men en slik ble aldri gitt. RA, SF, Fdc L0004, KFD til SF 13.5.1944.

⁸⁶⁰ *Norsk Kinoblad* 3/1941, «Den nye tid»: 5.

⁸⁶¹ *Ibid.*

⁸⁶² *Norsk Kinoblad* 3/1943, «Finsk filmproduksjon»: 18.

⁸⁶³ *Ibid.*

uttrykksform» for den «episke grunnkarakter» i folket.⁸⁶⁴ Ordet «heim» ble slik sett knyttet til en forestilling om at nordmenn var ett folk med felles røtter og naturgitte karaktertrekk.

Den sjangeren som tyske og norske nasjonalsosialister satte høyest, var den såkalte problemfilmen. Selve sjangernavnet understreker filmens samfunnsfunksjon; den skulle søke det «sanne» og løse «problemer» som truet «folk og rase».⁸⁶⁵ Problemfilmen skulle ha en «rensende» effekt.⁸⁶⁶ Filmdirektoratet så det som sin oppgave å rettlede og opplyse kinobladet lesere om hva problemfilm som sjanger var, og hvorfor den var viktig. I en rekke artikler ble det pekt på hvilke nye filmer som var vellykkede problemfilmer – disse kunne man lære av –, og hvilke man burde styre unna. Den tyske *Ich klage an* og den danske *Tyrannens fall* ble nevnt som fremragende filmer. Med problemfilm forsto man dels filmer som satte samfunnsproblemer under debatt, dels filmer om «intime menneskelige livsspørsmål».⁸⁶⁷ Den norske problemfilmen *Jeg drepte –!* ble sett på som «en liten oase» blant de kunstnerisk sett svake norske komediene som hadde gjort lykke på kino. Filmdirektoratet roste regissør Toralf Sandø for at han hadde påtatt seg en «alvorlig kunstnerisk oppgave».⁸⁶⁸ En annen norsk film med problemorientert tema, Sindings egen førkrigsproduksjon *De vergeløse*, fikk ifølge kinobladet strålende mottakelse i Danmark etter premieren på Colosseum i København i 1942.⁸⁶⁹

Problemfilmer og historiske filmer ble sett på som «oppbyggelige». Motsatsen var «kulturelt sett verdiløse filmer»; pejorative ord brukt om mindreverdige filmer i kinobladet var «tåpelige», «overfladiske», «smakløse» og «platte».⁸⁷⁰ Filmer fikk også kritikk for at de var «spekulative» eller «lettsindige» ved at de spilte på publikums mest «primitive» lyster.⁸⁷¹

Et kraftfullt meliorativt ord som ble brukt om eksepsjonelt betydningsfulle filmer, var «fullødig», som jo nettopp henspiller på det som er rent og ublandet og samtidig det som er vektig og verdifullt.⁸⁷² Ingen norske filmer ble gitt denne

⁸⁶⁴ Ibid.

⁸⁶⁵ *Norsk Kinoblad* 3/1943, «Filmproblemer og problemfilmer»: 19.

⁸⁶⁶ *Norsk Kinoblad* 7–8/1943: 11.

⁸⁶⁷ *Norsk Kinoblad* 3/1943, «Filmproblemer og problemfilmer»: 19.

⁸⁶⁸ *Norsk Kinoblad* 7/1942, «'Jeg drepte' er blitt en stor suksess»: 12.

⁸⁶⁹ *Norsk Kinoblad* 6/1942: 18.

⁸⁷⁰ *Norsk Kinoblad* 1/1941: 13.

⁸⁷¹ *Norsk Kinoblad* 4/1943: 18.

⁸⁷² *Norsk Kinoblad* 2/1943: 12; *Norsk Kinoblad* 6/1944, «Randbemerkninger om film»: 20.

språklige hedersbetegnelse; derimot ble den for eksempel brukt om Ufa-fargefilmen *Den gylne stad*, som hadde Oslo-premiere i mars 1943. Den ble vist som del av en «festforestilling» på Klingenberg, der målet var å hylle Ufa som «verdensfaktor». Før filmen ble det spilt musikk fra kjente Ufa-filmer. *Den gylne stad* ble betegnet som «en milepel i selve filmens historie».⁸⁷³

Omtalen av de norske kinosuksessene under krigen, med *Den forsvundne pølsemaker* i spissen, var alltid preget av ambivalens: på den ene side glede over publikums interesse for hjemlig film, på den andre siden en forlegenhet over at de mest populære norske filmene ikke var kunstnerisk eller politisk verdifulle nok for NS-regimet. I forhåndsomtalen av *Den forsvundne pølsemaker* ble produksjonen forklart med at Merkur Films ledelse hadde bestemt seg for å ta en «kulturpause», etter å ha laget en rekke verdifulle «litterære filmer». Ideen med å lage en «norsk vill farse» ble beskrevet som et «fristende eksperiment».⁸⁷⁴ Begrepet «kulturpause» åpnet for en positiv beskrivelse av den manglende utviklingen innen film og kino. Valget om å lage underholdningsfilm ble dermed framstilt som veloverveid og situasjonsbestemt, men ikke som ideelt.

Våren 1942 bestemte SF at produsentene måtte sende inn synopsis for planlagte prosjekter til godkjenning. Først etter at «selv grunnlaget» for en film var godkjent, kunne direktoratet ta stilling til eventuell tillatelse til filminnspilling.⁸⁷⁵ Direktoratet var ikke imponert over produsentenes planer for 1942: «Ikke én verdifull plan søkes fremmet av de private produsenter.»⁸⁷⁶ Man var forarget over at produsentene åpenbart ikke la seg i selen for å tilfredsstille den nye tids krav. Isteden kastet filmskaperne seg over «mer pølsemakerstoff».⁸⁷⁷ Dette var en «farlig lek», mente direktoratet, fordi filmmyndighetene dermed ble tvunget til å bestemme framtidens filmproduksjon «etter ganske andre linjer».⁸⁷⁸ Filmmyndighetene mistenkte flere filmskaperne for å gjemme sine beste ideer og isteden lage farsere som en slags demonstrasjon mot den nye film- og kinopolitikken.

En viktig motivasjon bak forsøkene på å heve den kunstneriske kvaliteten på norske filmer var ønsket om økt filmeksport. Kinobladet inneholdt mange notiser og

⁸⁷³ Ibid.

⁸⁷⁴ *Norsk Kinoblad* 5/1941, «Juster og Diesen i norsk filmfarse»: 9.

⁸⁷⁵ *Norsk Kinoblad* 2/1942: 9.

⁸⁷⁶ *Norsk Kinoblad* 2/1942, «Den farlige leken»: 20.

⁸⁷⁷ Ibid.

⁸⁷⁸ Ibid.

reportasjer om salg av norske filmer til utlandet. Det er å forvente at et norsk bransjeblad for film og kino omtaler filmeksport i positive ordelag. At flere norske filmer faktisk fikk noen visningsuker i Sverige og Danmark, er utvilsomt; at de kan ha fått brukbar mottakelse i dansk og svensk presse, var nok også tilfellet. Men derfra til å slutte at norsk film var populær i nabolandene, ville være en overdrivelse.⁸⁷⁹

To begreper som var fylt av ambivalens, var «fantasi» og «mangfold».⁸⁸⁰ Var disse positive eller negative begreper sett med norske film- og kinomyndigheters øyne? Kinobladetets dekning av IFK-kongressen i Roma i april 1942 gir et innblikk i faglige diskusjoner som foregikk i internasjonale fora på denne tida. En lederartikkel var inspirert av et innlegg holdt under et arbeidsmøte i seksjonen for filmproduksjon, der man hadde diskutert nye veier for Europas filmproduksjon.⁸⁸¹ Ufa-direktør Friedrich Pflughaupt⁸⁸² hadde da holdt et innlegg som vakte oppsikt og forbauselse. Pflughaupt spurte seg hvordan det kunne ha seg at amerikanerne hadde lyktes i å sikre seg innpass overalt i verden med sine filmer. Han antydte at svaret hadde å gjøre med at amerikanerne «ikke satte snevre og bestemte grenser for sujetter og manuskripter». Det som ifølge den tyske filmdirektøren fenget massene, var nettopp «denne mangesidighet i sujetter, denne overbærenhet overfor menneskelige tanker og synsmåter» som man fant i amerikanske filmer. Derfor var det ikke gunstig, mente han, å være for streng i vurderingen av filmprosjekter slik at man hemmet «den kunstneriske flukt, fantasi og skaperkraft». Det gikk tydelig fram av artikkelen i *Norsk Kinoblad* at Pflughaupts tanker hadde skapt en slags pinlig stillhet i seksjonsmøtet. Den tyske direktøren skrøt av amerikanernes varierte filmproduksjon og advarte mot ensretting av filmproduksjonen i Tyskland og tyskokkuperte områder! Det

⁸⁷⁹ I Lars-Martin Sørensens bok *Dansk film under nazismen* fins det noen få referanser til Norge og norsk film, men ikke til visning av norske filmer på dansk kino. I filmregisteret bakerst i Sørensens bok er det oppført om lag 150 filmer av ulik nasjonalitet som ble vist i Danmark 1940–1945; kun én av disse er norsk – *Den forsvundne pølse-maker*. Toralf Sandøs film fra 1941 er nevnt i forbindelse med at Leif Sinding var i København sommeren 1942 for å forhandle om filmutveksling mellom Filmdirektoratet og tre danske filmselskaper. Sørensen 2014: 226.

⁸⁸⁰ *Norsk Kinoblad* 3/1942, «Vår vei»: 7.

⁸⁸¹ Ibid.

⁸⁸² Pflughaupt ble en del av Ufa-systemet først i 1941, da hans gamle selskap ble oppløst av Ufa. Han hadde i flere år samarbeidet nært med den tyske regissøren Carl Froelich, som produsent for de fleste av hans filmer. Froelich nøytt stor anseelse hos Hitler og Goebbels, og bekledde fra juli 1939 den innflytelsesrike stillingen som president av Riksfilmkammeret. Etter å ha fått Froelichs premiereklare antibritiske film *Dronningens hjerte* til gjennomsyn, noterte Goebbels i sin dagbok den 24. oktober 1940 at Froelich var «den beste hesten i stallen». E. Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945*, rev. utg., Frankfurt a.M. 2007: 151.

interessante er at Pflughaupts utfordring ble tatt opp til drøfting av Statens filmdirektorat – i full offentlighet. Direktoratet forsvarte den norske film- og kinopolitikken med at det hersket en unntakstilstand som krevde helt spesielle tiltak. Etter at krigen var over, bedyret direktoratet, «så er det så visst ingen som ønsker å sette stengsler for den kunstneriske skaperkraft så lenge den ikke utarter i liberalistiske utskeielser som direkte angriper Statens egne interesser». Selv når Filmdirektoratet la godviljen til, framsto retorikken som mer kynisk og nådeløs enn den vi så hos nazisten og Ufa-topplederen Pflughaupt. Det var Filmdirektoratets håp at filmen, i høyere grad enn noen annen kunstart, skulle peke ut «*vår vei, Norges vei*». ⁸⁸³ Når vi ser hva slags filmer som ble laget i Norge under krigen, er det dekning for å si at Pflughaupts oppskrift faktisk ble resultatet, mer enn direktoratets påstått strengere linje.

Skillet mellom synet på film som kunst på den ene siden og film som propaganda eller eskapisme på den andre, kan ses som den klassiske motsetningen mellom kunst og kommers. Sindings løsning på dette var enkel: *kvalitet* framfor alt. Kunstnerisk løft og faglig heving gikk hånd i hånd. Tre konkrete linjer kan utledes av dette: direktoratets interesse for oppbygging av institusjoner og ordninger som sikret utdanningen av en ny generasjon film- og kinofolk (på tysk «*Nachwuchs*»), forhåndssensur og eliminering av skranker for utnyttelsen av nasjonal litteratur til filmformål.

Filmdirektoratet var oppsatt på å få til et bedre forhold mellom norske forfattere og filmskapere, ettersom dette hadde vært et så framtrødende trekk ved utvikling av filmen i Norge, i motsetning til i våre naboland, slik de så det. I denne sammenheng ble det pekt på at det i stortingsdebatten som hadde ført til halvering av luksusskatten på norsk film i 1934, hadde blitt framhevet at «det vesentligste og verdifulleste ved norsk film var at den spredte kjennskapet til god norsk litteratur». ⁸⁸⁴

Verken *Nachwuchs*-satsingen eller innføring av forhåndssensur (som var lite omtalt i kinobladet) kunne alene sikre det kunstneriske løftet som direktoratet mente var nødvendig i norsk film; det avgjørende var, etter direktoratets mening, kvaliteten på manuskriptene. Et gjennomgående tema i kinobladet er norsk litteratur som

⁸⁸³ *Norsk Kinoblad* 3/1942, «Vår vei»: 7.

⁸⁸⁴ *Norsk Kinoblad* 5/1944, «Norsk film og litteraturen»: 15–16.

uutnyttet ressurs i norsk filmproduksjon.⁸⁸⁵ I 1943 ble det hevdet i kinobladet at norske forfattere først gikk til filmen når de var «definitivt refusert av teater eller forlegger».⁸⁸⁶ Forholdet til forfatterne ble sågar utlagt som en «krig».⁸⁸⁷

Karakteristisk for holdningen til film er på den ene siden insisteringen på at filmens innhold må reguleres, og på den andre siden ideen om at filmen må være fri. Ifølge en artikkel i 1943 lå filmens tiltrekningskraft i dens «evne til å være ærlig, til ikke å tåle noen retusjering, ingen falske kompromiss av falskt hensyn til publikum».⁸⁸⁸ Dette kan virke selvmotsigende sett i forhold til den eksplisitte ideologiske ensrettingen av film, men gir mening når den språklige praksisen ses som del av en motsetningsfylt og refleksiv åpen samtale. Er det noe som kjennetegner måten den norske film- og kinopolitikken ble frontet på i det offentlige rom, var det at *Gleichschaltung* foregikk for åpen scene.

VII. Konklusjon

Gleichschaltung av film og kino var formålet med *Norsk Kinoblad*. Den språklige praksisen var kjennetegnet av et system av meliorative og pejorative ord som refererte til dikotomiske begreper og tankefigurer. Denne språklige praksisen var transformerende på to måter. For det første ved intensjonen om samfunnsforvandling som språket refererte til. For det andre ved at språket var selvrefererende, på den måten at selve språkliggjøringen ble sett på som et fundament for endring av samfunnet i nasjonalsosialistisk retning.

Fire aspekter ved *Gleichschaltung* av film og kino som språklig praksis er analysert. Den ideologiske ensrettingen sprang direkte ut av NS' programformulering om at filmen, i likhet med andre kulturuttrykk, skulle «fremme nasjonens interesser». Dette aspektet kan knyttes til flere produktive dikotomier, hvorav de dominerende var *ny/gammel*, *sunn/usunn* og *fellesskap/fiende*. Forestillingen om «folkefellesskapet» foran kinolerretet var rasistisk og antisemittisk. Den antisemittiske intensiteten økte fra 1942. De antisemittiske pejorativene ble primært brukt som markør for internasjonal kapitalisme, ikke for å markere en rasemessig trussel i Norge. Den politiske ensrettingen fikk en personlig utforming og

⁸⁸⁵ *Norsk Kinoblad* 1/1941, «Vår litteratur og filmen»: 9; *Norsk Kinoblad* 4/1943, «Forfatterne og filmen»: 9; *Norsk Kinoblad* 5/1944, «Norsk film og litteraturen»: 15–16.

⁸⁸⁶ *Norsk Kinoblad* 4/1943, «Forfatterne og filmen»: 9.

⁸⁸⁷ *Norsk Kinoblad* 2/1941: 9.

⁸⁸⁸ *Norsk Kinoblad* 5/1943, «Hva vi liker ved filmen»: 9.

begrunnelse, noe som blant annet forklarer hvorfor utviklingen i Norge ble annerledes enn i Tyskland. Statens filmdirektorat forfektet en vertikal bransjemodell med sterk statlig styring over en i hovedsak privat produksjons-, utleie- og visningsvirksomhet. Forsøket på å avvikle det kommunale kinomonopolet ble utlagt som en kamp mot det «borgerlig-marxistiske» førkrigssystemet. Viktige temaer var avpolitisering og innføring av fagprinsippet. Den faglig-økonomiske ensrettingen kretset rundt ideer om fagbasert kinoledelse, kvalitetsbevissthet, profesjonalisering av bransjen og modernisering av kinobygg og infrastruktur. Endelig søkte tekstene i *Norsk Kinoblad* å høyne film som «kulturfaktor» og kunstform.⁸⁸⁹ Utvidelse av produksjonskapasiteten ble sett på som en forutsetning. Den sentrale dikotomien var *verdiful/verdiløs*. De to foretrukne sjangerne var historiske filmer og de såkalte problemfilmene.

Virkeliggjøring og flukt kan ses som et sentralt spenningsfelt i frontingen av den nye film- og kinopolitikken gjennom den åpne samtalen i *Norsk Kinoblad*. Spenningsfeltet var dels knyttet til ulike oppfatninger om hva som var eller burde være målene for den nye politikken, og dels til ulike syn på filmens samfunnsmessige betydning. Over tid skjedde det en markant tyngdeforskyvning fra virkeliggjøring til flukt som grunnholdning i tekstene. Et uttrykk for dette var begrepet «kulturpause», som innebar aksept for at volumet på hjemlig filmproduksjon ble redusert, og at ideelle kvalitetskriterier ble lagt på hylla så lenge krigen varte.

Den norske film- og kinopolitikken kan ikke forstås løsrevet fra den nazistiske ideologien som *Gleichschaltung* på det kulturelle området inngikk i. I den åpne samtalen om kino knyttes det an til sentrale elementer i nazismen: førerdyrking, ensretting, rasisme, antisemittisme, antidemokratiske holdninger, legitimering av vold, fengsling og henrettelser samt forestillingen om et framtidig, fredelig storgermansk rike etter den endelige seier. Forestillingen om et norsk «folkefelleskap» kan ses som en strategi for å holde noe fast og samlet etter hvert som illusjonen om snarlig og seierrik virkeliggjøring av denne verdensanskuelsen brast. Tekstene i *Norsk Kinoblad* konstruerer et rasemessig folkefelleskap med antisemittisme som omdreiningspunkt, der «det nye Norge» framstår som en narrativ

⁸⁸⁹ *Norsk Kinoblad* 1/1945, «Filmen 50 år»: 5.

fantasi.⁸⁹⁰ Vanskene i samtida kunne utholdes fordi narrativet om et nytt Norge innenfor en ny europeisk kulturell orden forutsatte en lykkelig utgang.

⁸⁹⁰ Linda Schulte-Sasse har i sin bok *Entertaining the Third Reich* analysert hvordan fantasier og engstelser kom til uttrykk i periodens tyske spillefilmer. Inspirert av den slovenske filosofen Slavoj Žižeks teori om at samfunn er kjennetegnet av sosiale fantasier som tilslører umuligheten av de utopiske idealene medlemmene identifiserer seg med, konkluderer hun med at «jøden» for det nazistiske samfunnet var en kilde til begjær, fordi konstruksjonen på samme tid representerte muligheten og umuligheten av et perfekt samfunn. Schulte-Sasse 1996: 6–7. Mine funn i dette kapittelet kan ses i et slikt lys.

4 Posisjon, prestisje, personlig animositet og politisk program: De norske makthavernes skjulte samtale

I. Innledning

Formålet med dette kapitlet er å beskrive og forstå de norske makthavernes skjulte samtale om den nye film- og kinopolitikken. Hvilke skillelinjer fantes innen NS med hensyn til *Gleichschaltung* av film og kino? Og hva var dynamikken mellom den åpne samtalen og den skjulte samtalen til de norske undertrykkerne? Denne undersøkelsen vil i neste omgang sette oss i stand til å vurdere hvordan NS' agenda skilte seg fra målene med den tyske kulturpropagandaen i Norge.

Kildematerialet som primært er anvendt for å gi svar på disse spørsmålene, er arkivet etter Statens filmdirektorat. Området som undersøkes, er i hovedsak korrespondanse mellom direktoratet og andre norske institusjoner og aktører som representerte eller støttet NS-regimet. I dette kapitlet har jeg valgt å strukturere teksten basert på en tolkning av materialet. Sånn sett foregripes fire forskningsfunn allerede i tilskjæringen. Når denne metoden er valgt, er det for å kunne bruke innsikter fra analysen i presentasjonen av stoffet slik at drøftingen hele tida er til stede i teksten.

Jeg vil argumentere for at de norske makthavernes skjulte samtale om den nye kinopolitikken, dens resultater og konsekvenser var kjennetegnet av fire trekk:

1. Kniving om posisjoner, ressurser og oppmerksomhet innad i NS-staten
2. Frykt for at norsk motstand skulle påføre NS-regimet prestisjetap i tyskernes påsyn
3. Personlige motsetningsforhold
4. Ulike syn på hva som var/burde være kinopolitikkens mål, og hvordan disse målene best kunne nås, altså politiske meningsforskjeller

II. Posisjon

Kampen om *posisjon* – forstått som muligheten til å påvirke utviklingen av politikk på området film og kino – foregikk i forholdet mellom norske og tyske myndigheter med ansvar for kinopolitikken, altså Statens filmdirektorat og kulturavdelingen i RK, innenfor ulike deler av det NS-styrte maktapparatet, på fordelingsområdet, som

bransjeintern konkurranse og endelig mellom Statens filmdirektorat og partiets propagandaledelse.

1. Statens filmdirektorat og tyskerne

For å forstå posisjonen og konfliktlinjene innen film- og kinopolitikken kan det være nyttig å se Statens filmdirektorat som et norsk kollaborasjonistisk organ med dobbelt opphav. Direktoratet hadde både tysk og norsk legitimitet. Den tyske legitimiteten eller støtten var i hovedsak uformell, mens den norske legitimiteten var formell og fulgte av mandat gitt av Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Motstanden mot direktoratet både i bransjen og i befolkningen var fra første stund næret av og rettet mot begge forankringene; den tyske legitimiteten ble beklaget og fordømt, mens den norske legitimiteten først og fremst ble bestridd og utfordret. Statens filmdirektorat ble ikke gitt i gave av Rikskommisariat, slik det ofte har blitt framstilt⁸⁹¹, men oppsto som resultat av en prosess som pågikk fra sommeren 1940 til utgangen av året. Det var ikke gitt på forhånd at løsningen for Norge skulle bli akkurat denne. I Nederland og Belgia ble den nasjonale filmindustrien kvalt umiddelbart etter at okkupasjonen var et faktum.⁸⁹² Dette fikk norsk filmbransje med seg. Filmpresident Wilhelm Müller-Scheld kom ikke til Norge med en klar tanke om hva som skulle gjøres. Evensmo har antakelig rett når han mistenker at Müller-Scheld ble lettet da han mer eller mindre tilfeldig møtte Sinding som gikk med «fullt ferdige planer» i hodet.⁸⁹³ Det er på det rene at Tancred Ibsen tidlig, kanskje allerede i juli 1940, ble spurt om han kunne tenke seg å stå i spissen for omorganiseringen av filmen i Norge, men det er ingen grunn til å tro at det på dette tidspunktet forelå særlig konkrete planer om hva en slik stilling skulle innebære.⁸⁹⁴ Parallelt med at Müller-Scheld gjorde

⁸⁹¹ Evensmo 1992: 223–224; Disen 1997: 127 ff.; Sørenssen 2001: 30; Hanche 2001: 47 f.; Smogeli 2015: 4. Vande Winkel mfl. ser opprettelsen av direktoratet som et profylaktisk trekk fra Terbovens side for å sikre autonomi i norske kulturspørsmål på bekostning av propagandaministeriet i Berlin. Vande Winkel mfl. 2012: 269. Martin Moll hevder på sin side at Filmdirektoratet oppsto på NS' initiativ, men at det kom til å tjene tyske interesser. Moll 1998: 217. Se også min drøfting i kap. 5.IV.3.

⁸⁹² Vande Winkel og Welch (red.) 2011; bidragene om Belgia (s. 72–84) og Nederland (s. 207–219) er skrevet av henholdsvis Roel Vande Winkel og Ingo Schiweck.

⁸⁹³ Opphavsmann til denne framstillingen var Gustav W. Boo, som var disponent i Norsk Film AS under krigen. Han avla en 18 siders rapport datert 6.10.1945 med tittelen «Statens Filmdirektorats 'nyordning' av filmproduksjonen og kjøp av utenlandske filmer». Se Hanche 2001: 47. Hos Evensmo: «Tidlig i 1940 gikk Sinding til Müller-Scheld i Reichskommisariat og innledet et intimt og utbytterikt samarbeid som varte gjennom hele okkupasjonen.» Evensmo 1992: 228.

⁸⁹⁴ Ibsen skriver i sin selvbiografi at han fikk tilbud om å bli filmdirektør mens han holdt på med innspillingen av *Tørres Snørteveld*, som foregikk fra juli til oktober. Dette samsvarer med hva Ibsen tidligere hadde forklart i sin vitneforklaring i landssviksaken mot Sinding 21.5.1946, jf. Smogeli 2015: 39. Ole H.P. Disen skriver i sin bok om utleiebyråenes historie at Müller-Scheld i juni innkalte Sinding til en samtale etter å ha blitt begejstret for

seg kjent med filmmiljøet i Norge, tok personlig kontakt med flere og så en god del norske filmer, opererte Filmbeauftragter Gustav Schmidt noe på siden av dette.⁸⁹⁵ Hans primære interesse var å sikre tysk filmindustri de beste avsetningsmuligheter for tysk film i Norge. I august 1940 inviterte han en rekke norske filmfolk – deriblant Tancred Ibsen, Alfred Maurstad, Helge Lunde, Rasmus Breistein og Sinding – til et orienteringsmøte.⁸⁹⁶ Schmidts hovedbudskap var at det norske filmmarkedet var så lite at det var direkte uhensiktsmessig å opprettholde en nasjonal filmindustri. Sinding forklarte etter krigen at møtet med den fremmelige Schmidt hadde fortørnet samtlige, og at de derfor hadde tatt initiativ til forhandlinger med Müller-Scheld. Selv forklarte Sinding at møtet med Schmidt var den direkte foranledning til at han bestemte seg for å gå inn i NS, for derigjennom å kunne bidra til å sikre norske interesser i film- og kinopolitikken. Det er liten grunn til å tvile på dette. Den tyske propagandasjefen i Norge og Müller-Schelds overordnede, G.W. Müller, forklarte etter krigen selv at det var Sinding som reddet Norge fra nederlandske tilstander.⁸⁹⁷ Det var i stor grad Schmidts virksomhet i Norge høsten 1940 som førte til at motstanden mot Filmdirektoratet fra starten ble forstått som, og eksplisitt uttrykt som, nødverge mot tyske krigsøkonomiske mål.⁸⁹⁸

En tanke om en norsk statlig instans til å gjennomføre ny politikk på film- og kinofeltet gikk forut for den politiske omkalfatringen 25. september 1940, og dermed forut for dannelsen av Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Men konkretiseringen av dette oppdraget falt ikke på plass før senere om høsten, og da under ledelse av minister Gulbrand Lunde. Lunde og Sinding skal visstnok ikke ha møttes før i november.⁸⁹⁹ På dette tidspunktet hadde Sinding oppnådd en høy stjerne hos Müller-Scheld. Forholdet mellom Sinding og Lunde var preget av like deler respekt og vaksomhet. Da Sinding formelt fikk oppdraget med å tiltre som statens

Sindings film *Eli Sjursdotter*. Hanche spekulerer på om det kunne ha seg slik at Sinding ved første gangs henvendelse selv foreslo Ibsen, for selv å kunne fortsette som regissør. Ibsen 1976: 199–200; Disen 1997: 128; Hanche 2001: 80, note 4.

⁸⁹⁵ Se nærmere presentasjon i kap. 5.IV.1.

⁸⁹⁶ Landssviksak mot L. Sinding, Sindings vitneforklaring 15.4.1946. Etter Smogeli 2015: 33.

⁸⁹⁷ Landssviksak mot L. Sinding, mappe 7, G.W. Müllers vitneforklaring 16.6.1948. Etter Smogeli 2015: 98. I og med at Müller er et svært alminnelig tysk navn, vil jeg i avhandlingen stort sett bruke «G.W. Müller» om Georg-Wilhelm Müller. Dette vil også minske faren for forveksling med Wilhelm Müller-Scheld. Se kapittel 5 for nærmere presentasjon.

⁸⁹⁸ Se kap. 6.V.2, der jeg diskuterer hvordan oppfordringer til kinoavholdenhet i de illegale avisene ble begrunnet ut fra ønsket om å ramme tyskerne økonomisk.

⁸⁹⁹ Sindings vitneforklaring 15.4.1946. Etter Smogeli 2015: 40.

filmdirektør 2. desember 1940, var stillingen som skapt for ham – og langt på vei skapt av ham også.⁹⁰⁰ Dette leder til det andre trekket som er av vesentlig betydning for å forstå det som senere skjedde på det film- og kinopolitiske feltet:

Bemyndigelsen og utformingen av Filmdirektoratet ble i høy grad *personliggjort*. I dette lå en kime til spenning og konflikt mellom departementet på den ene siden og direktoratet på den andre. Selvforståelsen i direktoratet under Sindings ledelse tilsa at direktoratet ikke var en hvilken som helst departementsavdeling, men en autonom kulturpolitisk aktør innen sitt spesialfelt. Valget av Sinding som filmdirektør oppskaket kolleger i filmbransjen i den grad at de appellerte til kulturminister Lunde om å finne en annen.⁹⁰¹ Et brev underskrevet av ni filmbyråsjefer viser at selve opprettelsen av direktoratet til en viss grad ble tålt, om enn ikke akseptert; det man var bekymret for, var de potensielle konkurransefortrinn utnevnelsen ville gi Leif Sinding som aktiv produsent og filmskaper. En hvilken som helst direktør for dette organet ville ha blitt motarbeidet; utnevnelsen av den notoriske privateringstilhengeren Sinding fikk imidlertid en annen følge nærmest umiddelbart: kommune-Norge ble raskt mobilisert, og dessuten på tvers av politiske skillelinjer.

Forholdet mellom SF og RK var forskjellig på ulike områder. På produksjonsområdet var forholdet preget av at sterke norske interesser ble tydelig kommunisert, og at de fikk gjennomslag. Sindings initiativ for å få løslatt Leif Juster er et eksempel på dette. Juster ble arrestert under skuespillerkonflikten våren 1941. Sinding kontaktet Müller-Scheld 13. juni og rettet «en inntrengende henstilling til herr presidenten om at skuespiller Leif Juster øyeblikkelig blir løslatt fra fengselet av hensyn til filmen og satt på frifot så lenge innspillingen varer». Produksjonsselskapet Merkur-Film så det som tvingende nødvendig at Juster deltok i det avsluttende arbeidet med manuskriptet. Etter planen skulle innspillingen starte 1. juli. Sinding minnet om at det var særdeles viktig å holde hjulene i filmproduksjonen i gang, ikke minst «når man tar hensyn til all den propaganda som fiendtlige krefter har rettet mot filmledelsen».⁹⁰² At Sinding ved dette ga Juster en hjelpende hånd, var muligens

⁹⁰⁰ Utdrag fra tilsettingsbrevet er gjengitt i Helseth 2000: 53.

⁹⁰¹ Disen 1997: 136.

⁹⁰² RA, SF, Fda L0007, Reichskommissariat, Filmdirektoratet til RK 13.6.1941.

et underordnet motiv for filmdirektøren selv, men viser i hvert fall at direktoratet våget å ta opp ømtålige spørsmål når de berørte filmproduksjonen.⁹⁰³

Gjennom hele perioden Filmdirektoratet virket, var det en klar linje at direktoratet motsatte seg ethvert forsøk på tysk overprøving av filmproduksjonen. Et notat fra byråsjef Birger Rygh Hallan til Sinding 26. februar 1942 vedrørende et nært forestående møte i Det internasjonale filmkammer (IFK) viser hvordan Filmdirektoratet forsøkte å manøvrere i forhold til Müller-Scheld. Rikskommissariatet ønsket nemlig å få opp en mann fra Deutsche Wochenschauzentrale i Berlin for å lede arbeidet med den norske filmrevyproduksjonen i Oslo. «Muligens kunne en slik mann med erfaring ha visse ting å lære våre folk», resonnerer Rygh Hallan, «men ulempene med tysk diktat i montagen ansees å være langt større enn fordelene.»⁹⁰⁴ Rygh Hallan ønsket ingen tysk kontroll med norsk filmrevy, og mente at «tyske interesser» måtte være «dekket» ved at en medarbeider ved RK fikk anledning til å ta ut norsk stoff som kunne være av interesse for tysk filmrevy.

Den kontrakten som eksisterte mellom RK og direktoratet, var en slags frihet under ansvar. Direktoratet valgte derfor sine kamper med omhu. Dette viste seg på den måten at direktoratet konsekvent holdt seg unna en del spørsmål som kunne ha ført til ubehageligheter i forholdet til RK. En meget stor andel av de spørsmål og henvendelser vedrørende kinodrift som kom til direktoratet fra rundt om i landet, ble passivt mottatt og videresendt til RK. Typisk gjaldt dette spørsmål om tyske soldatkinoer og tyskere på norsk kino. Her var det to forhold som spilte inn og tilsvarende fravær av interesser fra direktoratets side. Det ene var en tenkning som skilte mellom «normale» og «unormale» tilstander. Filmdirektoratet konsentrerte seg om den politikken som var knyttet til langsiktige mål innenfor en nasjonal kontekst; det som direkte knyttet seg til krigens gang og tyske militære behov, ble utdefinert som «unormalt» og uvedkommende. Det andre poenget her er at disse tyske militære behovene var så enormt tungtveiende at motstand uansett hadde vært nytteløst. Ikke engang kulturavdelingen i RK utfordret Wehrmachts behov for soldatvelferd. En rekke av de bestemmelsene som ble innført i Norge, var hjemlet i generelle bestemmelser som gjaldt for alle okkuperte områder. To eksempler på slike spørsmål

⁹⁰³ Leif Juster ble løslatt fra Møllergata 19 den 5. juli 1941. Ottosen (red.) 2004: 379. Hvorvidt Sindings brev hadde noen påvirkning på løslatelsen, er usikkert, men det kan i hvert fall ikke ha skadet Justers sak. Et par andre av de arresterte skuespillerne ble også løslatt samme dag som Juster, mens for eksempel Lasse Segelcke og Georg Løkkeberg først ble løslatt 13 dager senere.

⁹⁰⁴ RA, SF, Fda L0002, Diverse jan.–okt. 42, PM fra B. Rygh Hallan 26.2.1942.

er Wehrmachts adgang til å rekvirere norske kinoer, og retningslinjene for tyske soldaters besøk ved ordinære forestillinger. På lokalplanet var det nettopp en grunnleggende avklaring av slike spørsmål som presset seg på, men her framsto direktoratet, av de grunner jeg har vært inne på, som initiativfattige og maktesløse.

Etter at Sinding fratrådte som filmdirektør i desember 1942, kom han i sterkere grad enn før til å hevde et norsk standpunkt også i kinopolitikken. Som medlem av Statens kulturråd tok han sterk avstand fra Wehrmachts overtakelse av Eldorado som wehrmacht kino sommeren 1944.⁹⁰⁵ Sinding betegnet det som intet mindre enn en «katastrofe» at enda en av Oslos største og mest populære kinoer skulle stenges for offentlig filmframvisning. Tidligere hadde tyskerne overtatt Sentrum. Det gikk også rykter om tysk overtakelse av Scala. For norsk filmnæring var dette sterkt urovekkende, mente Sinding, som viste til at Müller-Scheld tidligere hadde fått skarp beskjed fra Filmdirektoratet om å unngå en slik utvikling. Sinding håpet at direktoratet nå kunne gripe inn og forsøke «å redde Eldorado for nasjonale interesser».

Med hensyn til programoppsetningen på kinoene blandet RK seg sjelden inn, men når de gjorde det, fikk de det som de ville. Wehrmachts innblanding i kinoprogrammene var et stadig tilbakevendende tema i de mange henvendelsene fra norske kinoer til Filmdirektoratet. Direktoratet hadde generelt lite engasjement på vegne av kinoer som ble tvunget til å sette opp spesielle enkeltfilmer – med mindre det gikk ut over skjebnen til nye norske filmer på kino. Å sørge for de aller beste betingelser for norske filmer som gikk på kino, og særlig for dem som hadde hatt premiere etter april 1940, var en hjertesak. I oktober 1942 bestemte Gulbrand Lunde at det foran visning av ny norsk film kun skulle kjøres norsk kulturfilm. Kinodirektør Einar Schibbye i Oslo var svært tilfreds med dette, fordi man da unngikk de ubehageligheter som tidligere hadde fulgt med at RK hadde forlangt visning av tysk filmrevy i forbindelse med norske premierefilmer. Dette hadde blant annet ført til «fadese» på premieren av *Jeg drepte –!* på Klingenberg, minnet Schibbye om i brev til Filmdirektoratet.⁹⁰⁶

I juli 1944 mottok kinodirektøren i Bergen en klage fra den lokale RK-avdelingen over at tyske filmer kun spilte en underordnet rolle ved Bergens kinoer. Kilden til brevet var Gudenrath ved RKs kulturavdeling i Oslo og hans lesning av

⁹⁰⁵ RA, SF, Fdc L0004, KFD Kulturrådets repr. juli–nov. 44, L. Sinding til SF 10.7.1944.

⁹⁰⁶ RA, SF, Fda L0003, Forordningene okt. 42, Oslo Kinematografer til SF 9.10.1942.

kinoprogrammet i avisene. RKs mann i Bergen, Rupprecht, utba nå en forklaring på hvorfor svenske, norske og franske filmer stjal overskriftene. RK ba kinodirektøren også om å gjøre rede for forholdene ved de private kinoene i distriktet.⁹⁰⁷

Kinodirektør Furum i Bergen forsikret RK om at han ville ta grep for å «intensivere» visning av tyske filmer på bekostning av danske og svenske filmer. De tyske filmene var generelt av langt bedre kvalitet, mente Furum. Han minnet om at de franske filmene som ble vist i Bergen, ble distribuert av Ufa. Furum opplyste om at det siden 1942 hadde vært gode forbindelser mellom stedlige tyske myndigheter og kinoen i Bergen under ledelse av Furums forgjenger.⁹⁰⁸ Ut fra Furums brev til RK-propagandaleder Rupprecht i Bergen, må det kunne slås fast at RKs Dienststelle ikke kan ha vært blant de tyske myndigheter i byen som tidligere hadde interessert seg for hva som ble vist på byens kinoer. Dette tilsier at det må ha vært enten Wehrmacht eller Sipo som har stått for samarbeidet med kinoen. Når ikke engang RKs propagandaleder ved tjenestestedet i Bergen var oppdatert på hvor mange kinoer som fantes i distriktet og hva som ble vist der, viser det at film og kino ikke rangerte høyt på listen over prioriterte arbeidsoppgaver, ikke engang innenfor propagandavirksomheten.

Direktoratet unngikk ikke samarbeid med RK, men søkte heller ikke å intensivere det eller å introdusere samarbeid på nye felter. SF hadde ingen direkte relasjon til Wehrmacht. Dette fulgte av at kulturavdelingen i RK skulle være bindeleddet mellom alle tyske og norske aktører på kulturfeltet.

2. Kompetansestrid på departementsnivå

Svein Oskar Smogeli viser i sin masteroppgave om Leif Sinding som filmpolitiker at Innenriksdepartementet allerede 14. januar 1941 gjorde det klart overfor kinobransjen at de bestred det nyopprettede Filmdirektoratets fullmakter.⁹⁰⁹ Helt siden opprettelsen av Kultur- og folkeopplysningsdepartementet 25. september 1940, hadde det ligget i kortene at en konfrontasjon mellom de to departementene ville komme, fordi de begge hadde interesser i den kommunale film- og kinonæringen. Denne motsetningen er velkjent og omtalt i tidligere forskning og litteratur.⁹¹⁰ Motsetningsforholdet ble akutt fordi den nye filmdirektøren var en

⁹⁰⁷ RA, SF, Fdc L0001, Bergen komm. kinoer juli–nov. 44, SF til Bergen kommunale kino 11.7.1944.

⁹⁰⁸ RA, SF, Fdc L0001, Bergen komm. kinoer juli–nov. 44, Bergen kommunale kino til RK Bergen 5.7.1944.

⁹⁰⁹ Smogeli 2015: 51.

⁹¹⁰ Evensmo 1992: 231–234; Disen 1997: 132; Sørenssen 2001: 32–34; Hanche 2001: 70–72.

mann som i mer enn 20 år hadde messet om at det kommunale kinomonopolet var hovedårsaken til at landet ikke hadde noen filmproduksjon av betydning – foruten den han selv hadde satt sitt merke på som filmkunstner.

Kompetansestriden mellom de to departementene på film- og kinofeltet var særlig knyttet til tre spørsmål: Statens filmdirektorats mandat og implikasjonene av Forordning om film av 30. april 1941, overtakelsen av Norsk Film AS høsten 1941 og arbeidet med ny filmlov fra 1942 til 1944.

I et brev til KFD 23. mai 1941 protesterte innenriksminister Albert Viljam Hagelin mot at den nye forordningen ga inntrykk av det var opp til KFD å godkjenne kinobestyrerne. En slik bestemmelse kunne ifølge innenriksministeren ikke omfatte de kinobestyrerne som var kommunale funksjonærer. Hagelin henviste til at kommunale funksjonærer var underlagt Innenriksdepartementet i henhold til forordning av 12. oktober 1940. Og når det gjaldt den politiske kontrollen med kinoene, la Hagelin til grunn at myndigheten lå hos NS' personalkontor for offentlige tjenestemenn, under henvisning til deres reglement av 15. februar 1941.⁹¹¹ Disse spørsmål ble aldri fullt ut avklart. Effekten ble at de to departementene kom til å representere to ulike kanaler for de kommunale kinoene. En del så på KFD som sitt departement, mens andre oppfattet at de hørte hjemme under Innenriksdepartementet. Det ville imidlertid være en misforståelse å se det slik at de NS-kritiske mistrodde KFD og direktoratet, og at Innenriksdepartementet ble en slags frihavn for kinofunksjonærer som motsatte seg den nye tid. Tvert om – Hagelin var ikke det hår mindre fanatisk enn «propagandaminister» Lunde når det gjaldt krav om politisk lojalitet. Her er tilstrekkelig å nevne Hagelins krav til alle kommunalt ansatte fra 16. desember 1940 om å slutte opp om Nasjonal Samlings program.⁹¹²

Hva var implikasjonene av den nye forordningen? Forordningen var ingen tryllestav, skulle det vise seg. Riktignok ble kommunenes konsesjonsrett på kinodrift opphevet, men det var formelt uklart hvilken ordning som trådte inn isteden. Og riktignok ga forordningen Filmdirektoratet rett til å godkjenne selskaper som skulle drive produksjon og filmutleie, men hvordan avvikle de kommunale selskapene som allerede fantes?

⁹¹¹ RA, SF, Fda L0003, Forordningen av 30.4.41, A.V. Hagelin til KFD 23.5.1941.

⁹¹² I sin ferske Hagelin-biografi framstiller Nina Drolsum Kroglund Hagelin som Quislings «medsammensvorne» og selve arkitekten bak forsøket på nasjonalsosialistisk revolusjon i Norge. N.D. Kroglund, *Hagelin: Quislings høyre hånd*, Oslo 2016.

Ett eksempel på at forordningen ikke ga Filmdirektoratet vide nok fullmakter i praksis, gjaldt spørsmålet om tilsetting av kinodirektører i de store byene. Ifølge § 4 hadde Filmdirektoratet godkjenningsrett. I hovedstaden ble likevel ny kinodirektør ansatt to ganger uten at direktoratet var så mye som orientert på forhånd. I 1942 oppnevnte Innenriksdepartementet NRK-programsekretær Einar Schibbye som kinodirektør i Oslo, til protest fra Filmdirektoratet. Sinding bestred at Innenriksdepartementet hadde myndighet til dette uten å innhente samtykke fra RK, siden Gustav Berg-Jæger hadde blitt innsatt som direktør i september 1940 etter tysk forordning.⁹¹³ Men RK bestred det ikke selv, og Innenriksdepartementet avviste rolig Sindings protest. Det samme gjentok seg to år senere, da juristen Birger IIseng ble ansatt som ny kinodirektør i Oslo. Filmdirektoratet insisterte på i det minste å kunne gi Innenriksdepartementet og Oslo kommune «en rådgivende uttalelse» før stillingen ble besatt, under henvisning til at denne stilling «er av så stor betydning for så vel hele landets som selve kinobransjens økonomi og faglige interesser».⁹¹⁴

Vi ser her et hovedmønster, som ikke er overraskende: Den enkeltfaktoren som hadde mest å si for hvilket av de to departementene som trakk det lengste strået i konfliktspørsmål, var tyske interesser, slik disse ble forstått i RK til enhver tid. Som hovedregel søkte RK å unngå tiltak som unødig forstyrret den økonomiske stabiliteten i landet. Dette tilsa at RK var forsiktige når det gjaldt en fullstendig utrenskning av kommunale interesser i film- og kinonæringen. Imidlertid så RK gjerne at KFD fikk sterk innholdsmessig kontroll med film- og kinopolitikken, fordi man anså at dette var i samsvar med tyske målsetninger for kulturpropagandaen. Dette ses tydelig i omstendighetene rundt overtakelsen av Norsk Film AS sommeren 1941. Kulturminister Lunde ønsket kontroll med all filmproduksjon, og dermed var det for ham, så vel som for filmdirektør Sinding, innlysende at noe måtte gjøres med Norsk Film AS, som var et heleid kommunalt produksjons- og distribusjonsselskap. Med én gang forordningen om film var på plass, arbeidet de for statlig overtakelse av selskapet. Anføreren for motstanden mot statlig overtakelse av Norsk Film AS var KKL-formann Klaus Hansen, som hadde utmerkede forbindelser både til Innenriksdepartementet og til RK. Hansen krevde at KFD skulle betale full pris for aksjene, noe som tilsvarte fem ganger aksjekapitalen i selskapet. Den innbitte motstanden mot statlig overtakelse av selskapet kan verken ha overrasket Sinding

⁹¹³ RA, SF, Fda L0004, KFD til Innenriksdepartementet 13.2.1942.

⁹¹⁴ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jan.–juni 44, SF til KFD 11.4.1944.

eller Lunde, men den bidro trolig til at den endelige løsningen ble katastrofal for kommunene. I august greide Lunde å få RK til å gå med på at aksjene i selskapet skulle overføres til staten ved KFD helt uten vederlag.⁹¹⁵

Etter dette forble «kuppet» av Norsk Film AS en verkebyll i forholdet mellom institusjoner og selskaper som representerte kommunene på den ene siden (Innenriksdepartementet, Norsk Film AS, Kommunale kinematografers landsforbund, AS Fotorama, Kommunenes Filmcentral AS, Norges Kommunesamband) og KFD med Filmdirektoratet på den andre siden. Sindings etterfølger som filmdirektør, Birger Rygh Hallan, erkjente at overtakelsen ble oppfattet som illegitim og urimelig på kommunalt hold, og gikk derfor senere inn for at KFD burde gjøre opp for seg økonomisk én gang for alle. I februar 1944 foreslo han overfor KFD at departementet kompenserte kommunene for aksjene for på denne måte å fjerne «dette stadig oppdukkende irritasjonsmoment under forhandlinger med kommunale instanser og kommunale kinematografer».⁹¹⁶ I en promemoria til departementet to måneder senere stilte Rygh Hallan følgende spørsmål: «Har man visshet for at kommunene vil være mer villige til et faglig samarbeid med Kulturdepartementet når aksjene er betalt?» Nei, sikker kunne man ikke være, mente filmdirektøren. Imidlertid var han fortsatt innstilt på at det klokeste ville være å fjerne dette «prutningsmomentet» i møte med kommunale instanser på kinoområdet.⁹¹⁷

Slik gikk det ikke. Kommunene fikk aldri kompensasjon for aksjene i Norsk Film AS som ble overdratt til KFD høsten 1941. Når spørsmålet havnet i bakgrunnen igjen utover i 1944, hadde det blant annet sammenheng med innføringen av ny filmlov. Arbeidet med den nye filmloven inviterte – offisielt – til medbestemmelse. De kommunale kinoene ble for eksempel bedt om å uttale seg om spørsmålet kommunal eller privat kinodrift. Uttalelsen fra Trondheim kommunale kino ble referert i *Kommunalt tidsskrift* og dessuten i en rekke aviser.⁹¹⁸ Einar Li, direktør i Norges Byforbund – Kommunalt Sentralbyrå (fra 1944 Norges Kommunesamband), dekket saken behørig i nevnte tidsskrift og var hele tida en prinsipiell motstander av privatisering av kinodriften. Når det kom til stykket, forsøkte likevel KFD i 1944 å få ministerpresidenten til å sanksjonere et lovutkast som overhodet ikke tok hensyn til

⁹¹⁵ Disponent i Norsk Film AS, Gustav W. Boo, forklarte etter krigen at han var sikker på at den dårlige avtalen for kommunene skyldtes at Hansens motstand hadde provosert Sinding. Smogeli 2015: 52 f.

⁹¹⁶ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jan.–juni 44, SF til KFD 24.2.1944.

⁹¹⁷ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jan.–juni 44, SF til KFD 25.4.1944.

⁹¹⁸ NBO, KKL, Kinoer T–Å før 1960, Trondheim kinematografer til KKL 28.5.1945.

den nærmest enstemmige anbefalingen fra kinobransjen om å opprettholde kommunal kinodrift. Det lyktes KKL-formann og Oslo-ordfører Fritz Jenssen å overbevise Quisling om at loven ikke måtte sanksjoneres i sin daværende form. Resultatet ble at den modererte loven som trådte i kraft 8. juni 1944, respekterte kommunenes rett til selv å bestemme over kinodriften.⁹¹⁹

Kompetansestriden mellom Kultur- og folkeopplysningsdepartementet og Innenriksdepartementet på film- og kinofeltet kan karakteriseres som en motsetningsfylt dynamikk mellom to ulike deler av det NS-styrte statsapparatet. KFD var et nytt, handlingsorientert og revolusjonært departement; Innenriksdepartementet var et konservativt og strukturorientert førkrigsdepartement. Simonsen har i sin departementsstudie vist at det norske byråkratiet under okkupasjonen befant seg i spenningsfeltet mellom et tradisjonelt ideal om upartiskhet og regelbundethet på den ene siden og et nytt politisk-ideologisk ideal på den andre, og at denne spenningen kom til uttrykk mellom gamle og nye departementer og departementsavdelinger.⁹²⁰

3. Kampen for tilværelsen: Fordeling av knappe ressurser

Det var svimlende summer som ble stilt til rådighet for okkupasjonsmakten i Norge. På den andre siden er det velkjent at prioritering av krigsviktige hensyn førte til knapphet på ressurser for det sivile samfunn. Innen statsadministrasjonen foregikk hele tida en knallhard prioritering. Den skjulte samtalen om film og kino var full av referanser til denne kampen for tilværelsen. Den viste seg i budsjettforhandlinger, med hensyn til bemanning, filmforsyning til kinoene og praktiske vansker med opprettholdelse av filmproduksjon og kinodrift i krigstid. I sum tilsier dette at film og kino ikke var et spesielt satsingsområde framfor andre.

Kulturbudsjettene under andre verdenskrig utgjorde rundt 1 prosent av statens samlede utgifter.⁹²¹ Innenfor kulturbudsjettet utgjorde kino- og filmformål mellom fem og 23 prosent.⁹²² Rikskommisariatet støttet en rekke kulturtiltak i Norge økonomisk og administrativt, men det var ikke slik at kulturbudsjettet fikk en særlig prioritet. Kulturbudsjettene måtte godkjennes av RK. Halvveis i budsjetterminen

⁹¹⁹ NBO, KKL, Kinoer T–Å før 1960, Trondheim kinematografer til KKL 28.5.1945.

⁹²⁰ Simonsen 2016: 25.

⁹²¹ Dahl og Helseth 2006: 186.

⁹²² Ibid. Film- og kinoandelen var lavest i 1941/42 (4,8 prosent), høyest i 1942/43 (22,5 prosent). Rammen for de siste fire kulturbudsjettene var (i millioner kroner): 6,2; 11,1; 14,4 og 12,4.

1943/44 krevde RK at det ble foretatt kraftige kutt i filmbudsjettet med 117 000 kroner.⁹²³

Interessekonflikter innad i Quisling-regjeringen bidro også til å holde statens utgifter til filmproduksjon nede. Når KFD ble tvunget til å vise mer måtehold fra 1943, foreslo SF selv å kutte i støtten til filmproduksjon på kort sikt og heller sette av midler til framtidig filmproduksjon etter krigens slutt. Resultatet ble etableringen av et filmfond. De ideelle forestillinger man hadde om å lage «statspolitisk verdifull film», forsvant. I utkast til budsjett for 1944/45 foreslo KFD å slå sammen budsjettpostene «politisk og kunstnerisk verdifull film» og «underholdningsfilm» til én felles post.⁹²⁴ Dette var likevel ikke nok. Finansdepartementet foretok en ytterligere reduksjon i filmbudsjettet fra 1,8 til 1,2 millioner kroner.⁹²⁵

To tiltak i 1943, ett norsk og ett tysk, kom til å få stor innflytelse på hvordan film- og kinopolitikken ble gjennomført: utskrivning til nasjonal arbeidsinnsats og borgervakttjenesten. Hans Fredrik Dahl kaller lov om nasjonal arbeidsinnsats av 22. februar 1943 «NS-styrets mest ambisiøse reguleringslov noensinne».⁹²⁶ Loven banet veien for nasjonalsosialistisk planøkonomi i Norge, og innebar at staten kunne disponere all arbeidskraft ut fra hva som ble ansett å være «livsviktig» eller unødvendig arbeid. Arbeidsinnsatsen må ikke forveksles med Arbeidstjenesten eller arbeidsmobiliseringen til Wehrmacht fra 1944. Ansvar for tvangsutskrivningen lå hos Sosialdepartementet, og selve utskrivningen skjedde gjennom kommunale arbeidskontorer.

Borgervakttjenesten ble innført av Sipo i 1943 som tiltak mot den tiltakende sabotasjen. Tjenesten ble administrert av Borgervaktkontoret i Oslo og lokalt politi. Tjenesten var ikke populær i noen kretser, og kunne dessuten være farlig. Sabotørene fikk ordre om *ikke* å ta hensyn til borgervaktene når de gikk til aksjon mot eksempelvis jernbanelinjer, veier, bruer, bensinlagre og tyske anlegg og så videre.⁹²⁷ Arkivet etter Statens filmdirektorat vitner om at en haug av søknader om dispensasjon fra arbeidsinnsats og borgervakttjeneste for film- og kinomedarbeidere ble utferdiget eller attestert på filmdirektørens skrivebord.⁹²⁸ Felles for samtlige

⁹²³ RA, SF, Fdc L0004, KFD kulturavd. jan.–juli 44.

⁹²⁴ RA, SF, Fdd L0001, Budsjettet 1944/45.

⁹²⁵ RA, SF, Fdd L0001, Budsjettet 1944/45.

⁹²⁶ Dahl mfl. (red.) 1995: 27.

⁹²⁷ G. Hjeltnes om borgervakttjenesten i Dahl mfl. (red.) 1995: 50.

⁹²⁸ RA, SF, Fdc L0005, Korr. Oslo Arbeidskontor jan. 43–mai 44; Korr. Oslo Politikammer jan.–mai 44.

søknader om fritak, var at de ble avslått. Et par søknader ble delvis innvilget, men bare når det gjaldt tjenestens eller arbeidets varighet og lokalisering. KFD gikk sterkt inn for arbeidsinnsatsen, slik at direktoratet heller ikke her vant fram med sitt syn om at film og kino burde være hevet over dette tiltaket, som var ment å omplassere arbeidskraft til strengt tatt samfunnsnyttig virksomhet. Forgjeves framholdt direktoratet at det «ikke minst av politiske grunner [var] meget vanskelig å skaffe loyale og tjenestevillige medarbeidere».⁹²⁹

Verken staben i Filmdirektoratet, kinobestyrere,⁹³⁰ funksjonærer i Filmtekst (som oversatte og tekstet alt av tysk film),⁹³¹ ansatte ved laboratoriet til Kommunenes Filmcentral⁹³² eller faste medarbeidere ved filmatelieret på Jar eller i filmrevyproduksjonen i Norsk Film ble funnet «viktige» nok til ikke å bli utskrevet til arbeidsinnsats eller borgervakt. Det er ingen tvil om at filmdirektørene Rygh Hallan og Stig ble preget av dette på den måten at de fant arbeidet i direktoratet tiltakende deprimerende. De opplevde helt enkelt ikke at NS-regimet ønsket å opprettholde en sterk og kompromissløs satsing på film og kino. Til overmål ble to av nøkkelpersonene i Filmdirektoratets stab, førstesekretærer og kasserer Jon Olaf Steen og førstesekretær og kinoinspektør W. Anker Dahl, utskrevet til 12 måneders tjeneste i Hirdens Bedriftsvern høsten 1944.⁹³³

Sett under ett er det likevel ikke riktig å se tvangsutskrivning til nasjonal arbeidsinnsats og innkalling til borgervaktjeneste som en krise for kinobransjen; det var snarere film- og kinomyndighetene som ble rammet. Bemanningen ved norske kinoer ble aldri så redusert at driften ble vesentlig hindret. Det samme gjaldt produksjons- og utleievirksomheten. Tyske forhold ble det aldri i Norge. I Tyskland truet utskrivningen av reservepersonell i krigens to siste år med å drenere filmindustrien fullstendig for arbeidskraft.⁹³⁴

Ovenfor har vi sett at det langt ifra bare var KFD som satte sitt preg på film- og kinopolitikken og gjennomføringen av den. Finansdepartementet satte begrensninger på de økonomiske rammene, Innenriksdepartementet forsvarte de omfattende kommunale interessene, og Sosialdepartementet og Politidepartementet forsynte

⁹²⁹ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jan.–juni 44, SF til KFD 25.4.1944; KFD til SF 27.4.1944.

⁹³⁰ RA, SF, Fdc L0001, Arbeidsinnsats aug.–okt. 44, SF til Arbeidskontoret for Indre Romsdal 8.8.1944.

⁹³¹ RA, SF, Fdc L0005, Korr. Oslo Politikammer jan.–mai 44, SF til Borgervaktkontoret 13.1.1944.

⁹³² RA, SF, Fdc L0005, Korr. Oslo Politikammer jan.–mai 44, SF til Borgervaktkontoret 4.1.1944.

⁹³³ RA, SF, Fdc L0005, Korr. Næringsdep. juli–des. 44.

⁹³⁴ BA, R 55, RMVP.

seg av de menneskelige ressursene fra 1943 og omplasserte flere personer til andre jobber. Som om dette ikke var nok, satte Næringsdepartementet skarpe grenser for filmimporten, som var selve grunnlaget for kinodriften.

Før 1940 hadde Norge årlig importert rundt 400 filmer, noe som ifølge SF var altfor høyt. Offisielt ga SF uttrykk for at 160 filmer årlig ville dekke behovet. I 1943 sank antallet importerte filmer til 72.⁹³⁵ Fra slutten av 1943 var det kun mulig å innføre film fra Danmark, Sverige, Finland og Tyskland. I flere brev fra direktoratet til Næringsdepartementet går det fram at Rygh Hallan var sterkt bekymret for nedgangen i tilførsel av nye filmer fra de nordiske nabolandene. En Ufa-filial i Oslo hadde på dette tidspunktet monopol på import av tysk film.⁹³⁶ Det betød at inntektene fra tyske kinooppsetninger i Norge forsvant ut av landet og tilbake til tysk filmindustri. I tilfellet skandinavisk film, derimot, ble «29/30 av brutto spilleinntekt» ført tilbake til «norske interesser», hevdet statens filmdirektør. Av denne grunn presset direktoratet på for å få Næringsdepartementets godkjenning til fortsatt import primært fra Sverige, siden de svenske filmene var klart mest populære.⁹³⁷ Rygh Hallan ba om Fuglesangs hjelp til å få Næringsdepartementet til å gå med på at 120 000 kroner ble satt av til import av svensk film i første halvår 1944, på nivå med fjoråret. I 1943 hadde Filmdirektoratet budsjettert med 360 000 kroner til import av svensk film, men dette hadde blitt redusert med en tredel.⁹³⁸ Søknaden for første halvår 1944 ble blankt avvist av Næringsdepartementet; det fantes ingen midler tilgjengelig, ble det sagt, og utsiktene var ikke bedre for annet halvår.⁹³⁹ Etter at Fuglesang hadde lagt ytterligere press på Næringsdepartementet ved å vise til filmimportens «nødvendighet både økonomisk og kulturelt», ble 60 000 kroner stilt til rådighet for første halvår.⁹⁴⁰ Rygh Hallans argument om at svensk film var viktig både for å opprettholde kinonæringen som «kulturformidler og underholdningsfaktor» og for motvirke en monopolsituasjon der Ufa i Norge sikret seg all inntekt av filmleien, røper at svensk film på dette tidspunktet ble sett på som selve garantisten for en

⁹³⁵ RA, SF, Fdc L0004, Budsjett og forslag, SF til KFD 29.2.1944.

⁹³⁶ Se kap. 5.IV.1 om bakgrunnen for etableringen av Ufa Film AS, som fikk enerett på import av tysk film.

⁹³⁷ RA, SF, Fdc L0005, Korr. Næringsdep. jan.–juni 44, SF til Næringsdepartementet 7.2.1944.

⁹³⁸ RA, SF, Fdc L0004, Budsjettet og forslag, SF til KFD 29.2.1944.

⁹³⁹ RA, SF, Fdc L0005, Korr. Næringsdep. jan.–juni 44, Næringsdepartementet til SF 23.2.1944.

⁹⁴⁰ RA, SF, Fdc L0005, Korr. Næringsdep. jan.–juni 44, Næringsdepartementet til KFD 25.3.1944; KFD til Næringsdepartementet 29.3.1944.

normaltilstand. Dette sto i sterk kontrast til de heller nedsettende beskrivelser av svensk film som del av den åpne samtalen i krigens første fase.

Høsten 1944 ble det full stans i import av svensk film på grunn av valutasisituasjonen.⁹⁴¹ Etter hvert ble det klart at det også var uaktuelt å importere film fra Finland på grunn av krigsutviklingen. Dermed ble man «helt henvist til Danmark». Direktoratet greide å få handelsavdelingen i Næringsdepartementet med på at 20 000 kroner kunne brukes til import av dansk film i 1. kvartal 1945. Situasjonen var absolutt ugunstig, mente Rygh Hallan, for dansk film hadde aldri gjort særlig lykke i Norge sammenlignet med svensk film. Imidlertid hadde direktoratet fra 1944 møysommelig «søkt å innarbeide dansk film hos det norske publikum».⁹⁴² Siden 1943 hadde råfilmsituasjonen i Danmark vært så prekær at de danske filmselskapene hadde måttet be om positiv råfilm som kompensasjon for eksport til Norge.⁹⁴³

Den stadig mer forstemmende importsituasjonen var et spørsmål som opptok mange. Av den skjulte samtalen framgår at direktoratet utad var svært varsomme med å kalle en spade for en spade; situasjonen på filmmarkedet ble forblommet *onstage* og forbannet *offstage*. Foruten vanskene med hensyn til filmforsyningen til norske kinoer kom en rekke andre praktiske vansker av mer eller mindre prosaisk karakter. Statens filmdirektorat måtte bruke tid og krefter på søknadsskriving vedrørende eksempelvis ekstra tildeling av drivstoff og mat til produksjonsteam under arbeid *on location*; tekstil- og lærkontoret måtte godkjenne kjøp av bekledning til bruk i filminnspilling og undervisning ved Den norske filmskolen; avdelingen for kjemikalier måtte godkjenne anskaffelse av fiksérnatron, som det trengtes 20 kilo av hver uke til filmlaboratoriet; politiets spritkontor måtte gi tillatelse til tildeling av 96 prosent sprit til rensing av film og kinorekvisitter; Politidepartementet måtte gi godkjenning til utstedelse av grensesonepass for ambulerende kinoselskaper og kinoreparatører.⁹⁴⁴ I tillegg kom restriksjoner på reiser i forbindelse med filmproduksjon, tilsyn med kinoene og internasjonalt filmsamarbeid.⁹⁴⁵ Totalt sett

⁹⁴¹ RA, SF, Fdc L0005, Korr. Næringsdep. juli–des. 44, SF til Næringsdepartementet 21.8.1944.

⁹⁴² RA, SF, Fdc L0005, Korr. Næringsdep. jan.–apr. 45, SF til Næringsdepartementet 22.1.1945; Næringsdepartementet til SF 26.1.1945.

⁹⁴³ RA, SF, Fdc L0005, Nordisk Films Kompagni 1941–45, Nordisk Film til SF 16.7.43.

⁹⁴⁴ RA, SF, Fdc L0005, Korr. Næringsdep. (jan. 1944–apr. 45); RA, SF, Fdc L0005, Korr. Politidep. feb.–juni 44.

⁹⁴⁵ I desember 1943 måtte Rygh Hallan avlyse en tjenestereise fordi han ikke fikk visum til Danmark. Da han skulle hjem fra Danmark året etter, ble han nektet visum for gjennomreise av det svenske utenriksdepartementet, hvorpå han måtte tilbringe åtte dager i København i påvente av et tysk fly til Oslo. RA, SF, Fdc L0005, Nordisk Films Kompagni 1941–45, Nordisk Film til Filmdirektoratet 3.12.1943; Korr. Næringsdep. jan.–juni 44, Filmdirektoratet til Næringsdepartementet 21.2.1944.

representerte alt dette en betydelig skranke for Filmdirektoratets muligheter til å lykkes med å realisere den politikken som filmforordningen av 1941 innvarslet.

4. Konkurransen innen bransjen

Innen film- og kinobransjen foregikk hele tida en konkurranse. Denne konkurransen mellom ulike selskaper og aktører om innflytelse, markedsandel og penger var dels upolitisk, dels var den mer eller mindre åpenlyst politisk motivert. Et eksempel på sistnevnte var den politisk ladde motstanden mot foreningskinoer med tilknytning til arbeiderbevegelsen. Slike kinoer ble forsøkt skviset ut av bransjen fra NS-hold, men ikke fra Filmdirektoratet.

Filmforordningen av 1941 satte krav til at alle filmselskaper måtte drive både utleie og produksjon. Selskaper som ikke hadde faktisk intensjon om å bidra til produksjon, mistet sin godkjenning også som utleiebyrå. Konkurransen blant filmselskapene var hele tida skarp. I 1941 og 1942 var det ennå ikke klart hvilke selskaper som kom til å overleve, og dermed søkte samtlige selskaper å vise seg fram fra sin beste side. Etter hvert som antall utleiebyråer ble dramatisk redusert, ble situasjonen noe mer oversiktlig for de gjenværende selskapene, men uten at de agerte mindre kompetitivt av den grunn.

Et stridens eple var spørsmålet om hvordan de såkalte «direktoratfilmene» skulle fordeles.⁹⁴⁶ Ordningen gikk ut på at Statens filmdirektorat selv importerte filmer til fordeling blant filmselskapene, derav navnet. Grunnlaget for ordningen var en promemoria til Gulbrand Lunde fra Sinding, som ministeren sa seg enig i 4. desember 1941.⁹⁴⁷ Formålet fra Sindings side var ikke å gjøre Filmdirektoratet til en aktør på utleiemarkedet, men å få kontroll med valutasituasjonen og samtidig sikre at en viss andel av utleieinntektene ble øremerket produksjonsformål.

På området kinodrift var det også konkurranse, både mellom kommunale kinoer og mellom kommunale kinoer og andre aktører. Noen steder kunne det sågar være konkurranse mellom tyske kinoer og norske kinoer.⁹⁴⁸ Tre tendenser gjorde seg gjeldende. For det første fantes, også innen NS, en vilje til å videreføre førkrigspolitikken, som innebar sterk kommunal interesse i og kontroll med kinoene. For det andre fantes krefter som ønsket økt privatisering, dog under sterk statlig

⁹⁴⁶ RA, SF, Fdd L0001, KFD – Direktoratfilmene juli–nov. 44.

⁹⁴⁷ Kopi av dette skrivet med Lundes påtegning ble oversendt KFD fra Rygh Hallan i mars 1944. RA, SF, Fdc L0004, KFD kulturavd. jan.–juli 44.

⁹⁴⁸ Se kap. 2.II.5.

styring. Dette var KFDs og Filmdirektoratets offisielle politikk. For det tredje fantes det, hovedsakelig innen NS-bevegelsen, en propagandistisk retning som ønsket at partiet aktivt skulle gå inn i kinodriften på bekostning av både kommunalt eierskap, politisk tvilsomme foreningskinoer og ambulerende kinovirksomhet.

Kontrollnemnda i Vestre Slidre klaget på den dårlige kvaliteten på film som ble framvist av ambulerende kinoer: «Saken er at det her ute i provinsen som regel er bare restene av filmen som kjøres. Store stykker er helt borte og det som er igjen er som oftest i en meget dårlig forfatning.» Dette var etter nemndas mening «en forargerlig trafikk».⁹⁴⁹ Denne holdningen gjenspeiler en måte å tenke om kinodrift på som er interessant. Det foregikk en samtale om kinoers «skikkelighet» som ble farget av mange andre forhold, ikke minst politisk affinitet, men også kulturelle preferanser. Filmdirektoratet forsto viktigheten av å bevare kinoenes nærhet til folket og den brede appellen, samtidig som det ble stilt krav til økt profesjonalisering.

Som Statens filmdirektør var Sinding, Rygh Hallan og Stig talsmenn for det private initiativ i kinonæringen. De ønsket flere private kinoer og flere koplinger mellom kinodriften og filmproduksjonen. Allikevel skjedde det svært lite på denne fronten i den tida Filmdirektoratet regjerte i norsk film- og kinopolitikk. Et sjeldent framstøt var etableringen av selskapet Kinodrift AS i 1943. Bak dette sto nettopp Sinding, Rygh Hallan og Stig. Planen var å etablere et selskap som skulle sørge for at filmprodusentene endelig fikk en egen representasjonskino. Valget falt på Ullevål kino, som inntil da hadde vært drevet av Blindern Kinoselskap.⁹⁵⁰ Imidlertid trakk ting ut i og med at den nye filmloven ble forsinket. Ullevål kino som representasjonskino for de aktive produsenter Sinding og Rygh Hallan forble et luftslott.

5. Statens filmdirektorat og NS

Filmdirektoratet var et sentralt kulturpolitisk virkemiddel i forsøket på nasjonalsosialistisk revolusjon i Norge, og som sådan en del av NS-regimet. Samtidig var direktoratet en selvstendig aktør som hadde andre målsetninger enn partiet, statsadministrasjonen og andre deler av NS-bevegelsen.

Leif Sinding, den første direktøren, hadde neppe blitt oppnevnt til stillingen, hadde han ikke meldt seg inn i NS i august 1940. I harnisk over motstanden som tidlig meldte seg i 1941 mot den norske omorganiseringen av film- og kinobransjen, gikk Sinding inn for å kreve partimedlemskap for bransjens folk. Men dette betød ikke at

⁹⁴⁹ RA, SF, Fdc L0001, Brev til Oppland fylke 6.3.44 via Prisdirektoratet til SF.

⁹⁵⁰ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. juli–sep. 44, SF til KFD 18.9.1944.

Sinding og hans byråsjefer og etterfølgere så seg som *en del av* partiapparatet. Som det vil framgå av framstillingen nedenfor, vil jeg hevde det motsatte syn: I direktoratet gjorde man hva man kunne for å riste seg fri fra partiets grep for å kunne opptre ansvarlig og «faglig» i film- og kinospørsmål. Det er nødvendig å skille mellom partiet NS' formelle organer og de øvrige deler av det norske myndighetsapparatet, som Filmdirektoratet selvsagt var en framstående del av, som to grunnleggende sett forskjellige posisjoner.⁹⁵¹ Sinding så ikke på seg selv NS-politiker, men som fagmann.⁹⁵²

I kinospørsmål kom SF til å fungere mer som en buffer mot vilkårlig inngripen fra NS enn som buffer mot tyskerne. Et første typisk trekk er at SF søkte å unngå politisk nepotisme og favorisering ut fra tanken om at det ville føre til vilkårlighet. Da kinobestyreren i Hunndalen i 1942 ble pålagt av ordføreren å heve billettprisen og samtidig innføre halv pris for Hirden og uniformert personell i Arbeidstjenesten, nektet for eksempel SF kinobestyreren å bøye seg for ordførerens påbud, fordi det første var ulovlig og det siste manglet hjemmel.⁹⁵³ Videre søkte SF å unngå et for tett samarbeid med lokale NS-informanter. Sverre Tveito ved Rikspropagandaledelsens kontor for Vestlandet foreslo sommeren 1942 at dette kontoret, som lå i Bergen, ble Filmdirektoratets representant i landsdelen. Det gjaldt å «våke over Filmdirektoratets interesser».⁹⁵⁴ Tveitos forslag ble møtt med en kald skulder i direktoratet. Filmdirektoratet krevde at all film som skulle kjøres som ordinær kinoforestilling, skulle godkjennes av direktoratet på forhånd. Det gjaldt også propagandafilmer vist på initiativ fra propagandaledelsen i NS. Da NS ville sette opp *Hitlerjunge Quex* på Filmteatret i Trondheim i februar 1942, noe direktoratet i og for seg vurderte som positivt, minnet direktoratet om at utleie i så fall måtte skje gjennom et statsautorisert byrå, og at filmen først måtte passere filmkontrollen, i likhet med alle andre filmer. Så er spørsmålet om dette var flisespikkeri motivert av kamp om posisjon på filmområdet, eller om det handlet om «saklig» profesjonalisering. Svaret er ganske sikkert begge deler. Framfor noe var det maktpåliggende for direktoratet å sikre kontrollen med all visning av film i Norge.

⁹⁵¹ Bjørn Sørenssen ser dette annerledes. Han tar til orde for at «forræderiproblematikken» alltid må være en «overordnet historisk synsvinkel» i studier av norsk film- og kinopolitikk. Sørenssen 2001: 43.

⁹⁵² *Norsk Kinoblad* 3/1942, «Jubileumsintervju med direktør Leif Sinding»: 11. Jf. kap. 3.IV.1 ovenfor.

⁹⁵³ RA, SF, Fda L0004, Kommunale kinoer, SF til Hunndalen kino 29.8.1942.

⁹⁵⁴ RA, SF, Fda L0002, Diverse jan.–okt. 42, S. Tveito til SF 24.7.1942.

I januar 1945 ønsket fylkespropagandalederen i Stor-Oslo å overta den myndigheten Filmdirektoratet hadde til å instruere Oslo kinematografer til å vise lysbildeplater. Dette ble sett som nødvendig for å sikre fullt «herredømme» over propagandavirksomheten i fylket. Her var det en klar interessekonflikt, idet fylkesorganisasjonen søkte kontroll med all propaganda – herunder film – mens Filmdirektoratet søkte kontroll med alt som ble vist på kino – herunder propaganda. Filmdirektoratet kunne avfeie anmodningen ved å henvise til at direktoratet kun forholdt seg til Rikspropagandaavdelingen i slike spørsmål.⁹⁵⁵ Her var Filmdirektoratet og kinodirektøren i Oslo på linje.⁹⁵⁶

III. Prestisje

På hvilke måter reflekterte den skjulte samtalen om film og kino at det gikk prestisje i den nye politikken?

1. Å miste ansikt

Ordet «prestisje» har en interessant etymologi. Den opphavelige betydningen er blendverk eller bedrag. Prestisje henger nøye sammen med anseelse. Etersom NS hadde lav anseelse i Norge i 1940, ble det desto viktigere for NS å ta seg godt ut vis-à-vis de tyske okkupantene. Frykten for å tape ansikt overfor tyskerne kom til uttrykk på forskjellige måter, og kan ut fra mitt materiale knyttes til tre strategier: *skremsel*, *skjønnmaling* og *fortielse*.

Det var en utbredt forestilling at Norge hadde et «moralsk regnskap» med Tyskland. Denne tankegangen var forbundet med en frykt for at den lunefulle okkupasjonsmakten når som helst kunne innføre hardere undertrykking i Norge. Slik tenkning kom til uttrykk både i åpne og skjulte samtaler. Et typisk eksempel fra den åpne samtalen fins i avisa *Tidens Tegn* i februar 1941, der det ble advart mot politisk kinoavholdenhet, fordi dette innebar å opprette en «ny debetpost» i Norges forhold til den tyske okkupanten.⁹⁵⁷

I sin klassiske definisjon av kollaborasjon fra 1969 nevner Stanley Hoffman det å ta seg bra ut for okkupanten som én av fem hovedformer – kollaborasjon som

⁹⁵⁵ RA, SF, Fdc L0003, Fylkespropagandalederne jan.–feb. 45, Fylkespropagandaleder Ø. Rye Florentz til Filmdirektoratet 25.1.1945; Filmdirektoratet til Ø.R. Florentz 30.1.1945.

⁹⁵⁶ RA, SF, Fdc L0003, Fylkespropagandalederne jan.–feb. 45, B. Ilseng til Stor-Oslo F.O. 29.1.1945.

⁹⁵⁶ RA, SF, Fdc L0003, Fylkespropagandalederne jan.–feb. 45, Fylkespropagandaleder Ø. Rye Florentz til SF 25.1.1945.

⁹⁵⁷ NBO, KKL, Avisutklipp 1940–1942, fra *Tidens Tegn* 21.2.1941. Se også kap. 8.IV.3.

«state of mind» – og den mest grunnleggende.⁹⁵⁸ Et utslag av denne tankegangen var en bevisst strategi for å skjønne virkeligheten. I den skjulte samtalen ble grensene mellom det som kunne sies *onstage* og *offstage*, diskutert og modifisert over tid. Jeg skal gi tre eksempler på dette. I et personlig brev til sjefen for Oslo Arbeidskontor i august 1941 klaget Sinding over at det på arbeidskontorets oppslagstavle hadde blitt satt opp en notis med følgende tekst: «Filmdirektoratet søker en ung dame som er medlem av NS». SF hadde kontaktet arbeidskontoret for å skaffe et bud, mann eller kvinne, og «så diskret som mulig opplyst at en ønsket en person som ikke hadde altfor stor antipati mot NS og den nye tid». ⁹⁵⁹ Sinding var tydeligvis av den oppfatning at det ikke tok seg godt ut at NS-medlemskap virket å være et formelt krav for ansettelse, fordi det kunne skape inntrykk av at SF var politisk styrt og ikke et uavhengig fagorgan.

I det neste eksemplet finner vi en eksplisitt vurdering av hva som bør og ikke bør sies åpent om et kinopolitisk tiltak. I et brev fra et kinostyremedlem i Oslo til fylkespropagandalederen i januar 1942 ble det orientert om den lokale ordning om at publikum heretter ikke fikk adgang til salen etter at forfilmen var begynt: «Derved unngår man at publikum, for å demonstrere, venter med å gå inn til en eventuell forfilm er kjørt. Den offisielle begrunnelse er selvsagt at man vil undgå forstyrrelser av tilskuerne.»⁹⁶⁰

Våren 1945 ble det vist en kortfilm på kinoene i Stockholm med tittelen «Fem minutter i tolv». Filmdirektoratet var gjort kjent med at filmen var satt sammen av forskjellige klipp fra norske filmrevyer i den hensikt å framstille Quisling og NS på negativ måte. Daværende direktør Rygh Hallan hadde blitt orientert om eksistensen av slike «hetsfilmer» første gang i 1943 under et besøk i Stockholm.⁹⁶¹ Boening ved Den tyske legasjons kulturavdeling kunne fortelle at han med egne øyne hadde sett en original metall-filmboks som stammet fra Kommunenes Filmcentral. Rygh Hallan hadde da trukket den konklusjon at en utro tjener ved Filmcentralen måtte ha

⁹⁵⁸ Etter Sémelin 1993: 11 f.

⁹⁵⁹ RA, SF, Fda L0001, Diverse, SF til Oslo Arbeidskontor 16.8.1941.

⁹⁶⁰ RA, SF, Fda L0002, Diverse jan.–okt. 42, R.K. Grønstad til Fylkespropagandalederen i Oslo 22.1.1942.

⁹⁶¹ Bjørn Sørensen omtaler to meget interessante brev fra Rygh Hallan til Quislings uformelle utenriksminister Finn Støren, der Rygh Hallan rapporterte fra to stockholmsturer som henholdsvis byråsjef i oktober 1942 og filmdirektør i mai 1943. Under det første besøket deltok Rygh Hallan på «et norsk møte» der det var patriotiske taler og visning av filmer produsert av det norske informasjonskontoret i London. Under det neste besøket opplevde filmdirektøren å bli forfulgt av to personer da han gikk tilbake til hotellet fra årskongressen til Sveriges Biografägarförbundet. Se Sørensen 2001: 39 f.

medvirket til at kassert materiale fra filmrevyopptak var blitt smuglet ut av Norge med tanke på bruk i motpropaganda.⁹⁶² Dette ble sett på som svært alvorlig. Det bemerkelsesverdige her er ikke i og for seg at Rygh Hallan reagerte på at kortfilmen med den overtydelige, undergangsvarslende tittelen «Fem minutter i tolv» ble vist i Sverige, men at han instinktivt forsto hvor ødeleggende det var at helt alminnelige filmrevyopptak kom på avveier, fordi de, i overført betydning, var selvantennelige. Den eneste mulige konteksten for visning av de norske filmrevyene var innenfor rammene av et totalitært diktatur.⁹⁶³ Med én gang filmstoffet ble løftet ut av det okkuperte Norge og over i en annen kontekst, ble propagandaeffekten reversert. Frykten for å tape ansikt kom, for det tredje, til uttrykk ved at de verste sidene ved krigssituasjonens ubehageligheter ble fortiet. Poenget med å fortie og holde tilbake opplysninger om de reelle forhold inngikk dels i strategien om å ta seg bra ut overfor tyskerne, dels handlet det om å unngå at motparten fikk anledning til å bruke kompromitterende stoff i sin motpropaganda, slik som i tilfellet ovenfor med den svenske kortfilmen. Dette kan kalles en sensitivitet for propagandamessig rekyl. Denne førte til at Filmdirektoratet ikke bare løy og holdt tilbake informasjon overfor offentligheten og sivilbefolkningen innenfor den åpne samtalen, men at de gjorde det samme overfor for eksempel propagandistene i NS og andre avdelinger og aktører som ellers sognet til eller var under innflytelse av NS. Fortielsen gjaldt altså også, om enn ikke i like stor grad, innenfor den skjulte samtalen. Dette viser at den skjulte samtalen besto av mange overlappende skjulte samtaler.

Råfilmmangelen gjorde at KFD fra høsten 1942 ønsket at Statens filmdirektorat skulle godkjenne all innspilling av film, også partifilmer. Bakgrunnen var at IFK hadde gjort Sinding oppmerksom på at Norge ikke kunne regne med tilførsel av råfilm framover; flere land hadde ikke fått en meter råfilm på sju måneder.⁹⁶⁴ Denne informasjonen ble ansett for å være konfidensiell. På flere områder sto prestisjetenkning i veien for utvikling av politikk som kunne ha motvirket noen av de verste krigsskapt negative virkningene på kinodriften, ikke minst med hensyn til filmforsyning. Da kinoene i Steinkjer og Levanger klaget over filmmangel i januar

⁹⁶² RA, SF, Fdc L0001, Diverse jan.–mai 45, PM 25.4.1945.

⁹⁶³ Helseth er inne på dette når han understreker at filmrevyene dukket opp i en helt spesiell kontekst, og at okkupasjonshverdagen ga «den primære forståelsesrammen» for å vurdere deres innhold og kvalitet. Helseth 2000: 263 f.

⁹⁶⁴ RA, SF, Fda L0002, Diverse jan.–okt. 42, G. Lunde til KFDs alm. avd. 14.10.1942.

1945, foreslo SF å opprette en lokal «sirkulasjonsrute» i et samarbeid mellom alle kinoene i distriktet, slik at de bestilte filmer fra filmselskapene i fellesskap.⁹⁶⁵ Det er temmelig opplagt at et slikt initiativ hadde avhjulpet situasjonen ikke bare i Nord-Trøndelag, men over hele landet. At direktoratet ikke gikk mer aktivt inn for å etablere slike ordninger regionalt og nasjonalt, kan virke pussig. Det kan skyldes resignasjon eller en bevisst strategi for å nedtone graden av alvor i svikten i filmforsyningen.

2. Kontroll med kinolederne

Omorganiseringen av film og kino under Filmdirektoratets ledelse var et kulturelt prestisjeprojekt for NS-regimet. Kinolederne spilte en viktig rolle i dette. Det ble satt høye krav til dem som skulle lede kinoene fra direktoratets side. På den ene siden ble det forventet at kinolederne forsto hvilke store uløste oppgaver som lå foran dem med hensyn til å bruke kinoene til å fremme nasjonens interesser, som det lød i NS' program. På den andre siden måtte kinolederne være i stand til å takle motgangen og vanskene som krigen førte med seg, på en måte som ikke svekket folks tillit til kinoene som en viktig samfunnsarena. Folkefellesskapet skulle pleies, forlystelse og atspredelse skulle forløpe friksjonsfritt – og forsvaret av det demokratiske, liberale sivilsamfunnet som manifesterte seg på kino, skulle angripes med de rette midler på lavest mulig inngrepsnivå. Direktoratets dagstøtte korrespondanse med landets små og store kinoer viser at man i direktoratet i Oslo iallfall ikke mente at denne oppgaven var umulig, like lite ved de mindre landsens kinoene som ved storbykinoene. Men skuffelsen var heller aldri langt unna. På grunn av Innenriksdepartementets innflytelse ble SFs kontroll med kinolederne aldri så sterk som direktoratet ønsket. En mann som Sinding hadde ingenting imot å bli sett på som fører, men dette ble i stor grad vanskeliggjort når filmdirektørens autoritet og myndighet ble undergravd selv fra departementalt hold. Krav om lydighet var i det hele tatt ikke aktuelt for de kommunale kinolederne. Dermed måtte direktoratet nøye seg med å oppfordre til lojalitet.

Det fant sted en viss kommunikasjon mellom Filmdirektoratet og lokale NS-tillitsmenn som gjaldt kinolederes håndtering av demonstrasjoner fra publikums side. «Skulde det vise seg at publikum fortsatt gir luft for sin lyst til demonstrasjoner», skrev Sinding i et brev til kretsføreren på Nedre Romerike, «så vil det formodentlig

⁹⁶⁵ RA, SF, Fdc L0003, Kommunale kinoer, Levanger kommunale kino til SF 17.1.1945; SF til Levanger kino 26.1.1945.

være hensiktsmessig å tilkalle Hirten og rydde salen på en effektiv måte». Men Sinding forsto at et slikt skritt ville virke desavuerende på kinoledelsen; dersom denne derfor opptrådte «lojalt», så ikke Sinding noen grunn til å ty til Hirten.⁹⁶⁶

En og annen kinobestyrer utfordret direktoratets myndighet i konkrete spørsmål om programoppsetningen. Efi-produksjonen *Ti gutter og en jente* ble bare vist som barnefilm i Arendal. Efi-sjef Sinding forsøkte å få bestyreren ved den private kinoen til å gi filmen bedre betingelser, men bestyreren forholdt seg ganske rolig til kritikken. Det var «tvilsomt» om filmen hadde «interesse som aftenforestilling», mente han, men den kunne eventuelt settes opp som tre barneforestillinger.⁹⁶⁷ Sinding fikk til slutt filmdirektør Arne Stig til å følge opp klagen: «Det er av største viktighet for norsk filmproduksjon og derved for hele vår norske filmnæring at de norske produksjoner får den best mulige skjebne på kinoene.»⁹⁶⁸ Arne Stig klaget i sin direktørtid over den manglende *smartness* som ble utvist ved storbykinoene i Oslo, Bergen og Trondheim.⁹⁶⁹ Premiereklare svenske filmer ble «råkjørt» uten tanke på at filmforsyningen krevde omhu for å oppnå best mulig resultat med langt færre nye filmer i omløp. En slik synsmåte kjenner vi igjen fra den åpne samtalen og den vekt myndighetene la på at kinodriften måtte være «planmessig og sunt ledet».⁹⁷⁰

3. Frykt for sabotasje: «De rent politiske motiver»⁹⁷¹

Frykt for sabotasje mot omorganiseringen av film og kino gjorde seg gjeldende fra første stund.⁹⁷² Man fryktet sabotasje fra skuespillerne, forfatterne – og ikke minst fra publikum. I den skjulte samtalen ble publikum og den enkelte kinogjenger tillagt stor innflytelse, i motsetning til hvordan dette ble omtalt i den åpne samtalen, der den enkeltes behov for å luften sin personlige mening ble latterliggjort. I et personlig brev til minister Lunde i april 1941 ga Sinding uttrykk for at han var alvorlig bekymret for streikeaksjonenes innvirkning på framtidig filmproduksjon.⁹⁷³ I august samme år

⁹⁶⁶ RA, SF, Fda L0002, Diverse jan.–okt. 42, SF til kretsfører på Nedre Romerike 20.8.1942.

⁹⁶⁷ RA, SF, Fdc L0002, Efi Film AS jul.–des. 44, Saga kino til Efi 25.11.1944.

⁹⁶⁸ RA, SF, Fdc L0002, Efi Film AS jul.–des. 44, SF til Saga kino 30.11.1944.

⁹⁶⁹ RA, SF, Fdc L0004, KFD kulturavd. jan.–juli 44, SF til KDF 6.6.1944.

⁹⁷⁰ *Norsk Kinoblad* 3/1943, «Rene linjer»: 11.

⁹⁷¹ RA, SF, Fdc L0002, Efi Film AS jul.–des. 44, Efi til SF 16.11.1944.

⁹⁷² Begrepene «sabotasje» og «terror» ble i noen grad brukt også i den åpne samtalen. Se for eksempel *Norsk Kinoblad* 5/1942, «Alvorsord»: 12.

⁹⁷³ RA, SF, PM fra L. Sinding til G. Lunde 28.4.1941.

innprentet direktoratet overfor Oslo kinematografer at tysk filmrevy ikke skulle avverteres, verken i pressen eller utenfor kinoene, av frykt for demonstrasjoner.⁹⁷⁴ Under hele okkupasjonen foregikk en skjult samtale som viser at direktoratet allerede i 1941 forsto at *Gleichschaltung* av film og kino som prosjekt sto i fare. De katastrofale resultatene kom likevel først i 1943 og 1944. Walter Fyrsts *Brudekronen* ble for eksempel allerede på premieredagen i Oslo i 1944 boikottet slik at den gikk for «halvsolgte hus». Dette var en stor overraskelse for Fyrst selv, som hadde regnet med fulle hus i minst 14 dager, på nivå med en hvilken som helst ny norsk film «under vanlige forhold».⁹⁷⁵ I den åpne samtalen lot man som ingenting, men i det skjulte spredte fortvilelsen og usikkerheten seg.

Jeg vil nå undersøke hvordan skuespillerne og forfatterne ble omtalt i den skjulte samtalen. Deretter vil jeg undersøke hvordan mottakelsen av en av de nye norske filmene, *Sangen til livet*, ble diskutert i det skjulte. Til sist skal jeg vise at en rekke prosjekter helt eller delvis ble forkastet på grunn av frykt for sabotasje fra bransjehold eller fra publikums side.

Fram til 1942 fantes ingen reservasjon hos norske skuespillere mot å medvirke i norske produksjoner. Når dette endret seg fra 1943, hadde det sammenheng med at de gjenværende produksjonsselskapene hadde klar tilknytning til landets filmyndigheter og dermed NS. Den skepsisen blant skuespillerne som da gjorde seg gjeldende, ble betraktet som «sabotasje». For å motvirke dette søkte Filmdirektoratet og Teaterdirektoratet i fellesskap å opprette en fast stab av filmskuespillere i begynnelsen av 1944. Dette fikk ikke de to direktoratene Fuglesang med på. Ministeren var prinsipielt enig i at det ville være en fordel med en fast filmskuespillerstab, men framholdt at dette måtte skje på frivillig basis.⁹⁷⁶ Det kan ha vært byråkratiet som virket dempende her. Ekspedisjonssjef Odd Viig i KFD ivret samtidig for mer propagandistisk film. En hypotese vil være at embetsverket i Kultur- og folkeopplysningsdepartementet ønsket å ensrette kulturlivet uten for mange direkte inngrep i bransjen; altså en slags foretrukken politikk om å oppfordre til *Selbstgleichschaltung*.

Mot slutten av krigen arbeidet Sinding med filmen «Josefa», som aldri ble ferdigstilt. Han klaget over svake skuespillerprestasjoner i sin egen film, og ønsket at

⁹⁷⁴ RA, SF, Fda L0004, Kommunale kinoer, SF til KFD 22.8.41.

⁹⁷⁵ RA, SF, Fda L0004, Korr. KFD alm. avd. jul.–des. 44, Centrum Film AS til KFD 26.11.1944.

⁹⁷⁶ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jan.–juni 44, KFD til Teaterdirektoratet 23.2.1944.

direktoratet i samarbeid med Teaterdirektoratet skulle medvirke til at «de verste scenene» kunne innspilles på nytt «med brukbare krefter». Den mannlige hovedrollen var «meget svak», mens flere biroller var «uforsvarlig dårlig besatt». Dersom det ikke var mulig å få stilt noen av landets beste skuespillere til rådighet, var det like godt at prosjektet ble «liggende på hyllen til etter krigen», mente han.⁹⁷⁷ Flere tiltak for å få de mest populære skuespillerne til å delta i filminnspilling i 1944 og 1945 ble forsøkt, men samtlige falt på stengrunn. Innføring av brenselsferie ved teatrene var et tiltak som skulle gjøre det enklere å bruke fast ansatte skuespillere ved teatrene i filmproduksjon. Poenget var å frata dem muligheten til å unnskyldes seg med at de behøvdtes ved teatret. Det hele ble en fiasko, noe de illegale avisene visste å berette om. *Norsk Tidend* moret seg over at nok et tiltak hadde mislyktes med tanke på å hjelpe «nazistenes talentløse filmproduksjon».⁹⁷⁸

En fast *pool* av filmskuespillere som produsentene kunne forsyne seg av, ble aldri realisert. Det var en markant diskrepans mellom måten skuespillerne ble omtalt på i den skjulte og den åpne samtalen. Ved siden av skuespillerne var forfatterne en gruppe som framkalte provokasjon og harme hos filmmyndighetene, fordi de var motvillige til å la seg bruke i norsk films tjeneste. Den mest kjente norske filmen som *ikke* ble laget under krigen, er vel Tancred Ibsens planlagte filmatisering av Alexander L. Kiellands «Else – en julefortelling» fra 1881. I sin selvbiografi forteller Ibsen at filmdirektør Sinding hadde den hovedinnvending mot det innsendte manuskriptet at den gode moral ikke seiret i stykket, slik den ideelt sett burde. Sindings råd var: «De må på et eller annet vis få en positiv idé inn i filmen.»⁹⁷⁹ Prosjektet ble deretter skrinlagt.⁹⁸⁰

Det fantes ingen prinsipiell motstand fra Sindings side mot å anvende et forelegg av Kielland i norsk filmproduksjon. Tvert om var direktoratet under hele okkupasjonen nærmest besatt av å frigjøre de uutløste synergier mellom den litterære arven og norsk filmkunst. I et av de første numrene av *Norsk Kinoblad* i 1941

⁹⁷⁷ RA, SF, Fdd, L0001, «Josefa» mai–okt. 44, Efi Film AS til SF 26.10.1944.

⁹⁷⁸ *Norsk Tidend* 2.12.1944.

⁹⁷⁹ Ibsen 1976: 202.

⁹⁸⁰ Ibsen skriver i sin selvbiografi at den offisielle grunnen til at dette mellomprosjektet fra hans side ble skrinlagt, nettopp var at han «ikke maktet det krav Filmdirektoratet stilte»; imidlertid framfører han selv at den *egentlige* grunnen var «parolen fra London om kinoboikott og stans av filmproduksjonen», som hadde kommet kort tid i forveien. Se Ibsen 1976: 202 f. Denne oppfatningen bygger på en misforståelse. For en oversikt over sensur på produksjon, distribusjon og visning under okkupasjonen, se min artikkel: T.V.H. Hagen, Mellom nazistisk justis og hverdagsmotstand: Film- og kinosensur i Norge under andre verdenskrig, *Nytt blikk* 6, 2016.

ble norsk film erklært som «en apostel for norsk litteratur».⁹⁸¹ Det ble påpekt at det i Norge fantes en sterk tradisjon for å benytte «egen litteratur» til filmmanuskripter, i motsetning til for eksempel i Sverige, der «ferdige manuskripter» lenge hadde dominert. I den samme programartikkelen ble det sagt at enkelte bøker allerede fra forfatterens hånd lå utmerket til rette for filmatisering. Gabriel Scott og Oskar Braaten ble spesielt trukket fram. Slike «funn» var dog i mindretall. Ifølge artikkelen var forholdene nå blitt verre:

En vesentlig del av skylden for dette må tillegges en smart advokat som faktisk opptre som en slags agent for norsk litteratur. [...] Advokaten svever nemlig i den villfarelse at norsk film er avhengig av norsk litteratur. [...] Som det ligger an nå, truer forholdet med å gli ut til en ren krig, og dette må forfatterne være oppmerksomme på i egen interesse.⁹⁸²

Allerede i 1941 ble vanskene med å få til et godt samarbeid mellom litteraturen og filmen formulert som en «krig». Mye av det samme som den skjulte samtalen var full av, gjenfinnes i den åpne samtalen. Det er likevel en viktig forskjell. I den skjulte samtalen ble det sagt rett ut at norske filmprodusenter var helt avhengige av tilgang til den norske skjønnlitteraturen for å hevde seg som produsenter av filmkunst, altså det motsatte av hva som ble hevdet offisielt.

Siden forholdet ikke bedret seg overhodet, fikk frasene i den åpne samtalen mer og mer karakter av blendverk. Magasinet *Film i Norge 1943* var en storsatsing fra direktoratets side for å skape et positivt bilde av norsk filmproduksjon både i Norge og utlandet. I sitt forord skrev Sinding at «norsk film bygger framleis trygt og sikkert på landets egen litteratur».⁹⁸³ Dette hadde Sinding rett i. Av de 21 filmene som hadde premiere på norske kinoer 1940–1944, var bare fem basert på originalmanus. Det paradoksale er at fire av disse fem var NS-produksjoner. Ingen av filmene som åpent støttet NS, bygde på norsk skjønnlitteratur.⁹⁸⁴

I siste halvdel av 1944 oppsto en tanke om å endre åndsverkloven av 6. juni 1930 for å få lettere tilgang til den litterære arven. Ideen kom fra ekspedisjonssjef

⁹⁸¹ *Norsk Kinoblad* 2/1941, «Vår litteratur og filmen»: 9.

⁹⁸² Ibid.

⁹⁸³ L. Sinding, Norsk film av i går, i dag og i morgen, *Film i Norge 1943*: 3–4.

⁹⁸⁴ Walter Fyrst skrev manus til alle sine tre filmer. Alexey Zaitzow, som sto bak *Ti gutter og en jente*, var også positivt innstilt til NS. Den eneste produksjonen basert på originalmanus som ikke var NS-orientert, var den ene av Toralf Sandøs fire filmer fra krigsårene, *Det æ'kke te å tru*.

Bjarne Holst i KFD.⁹⁸⁵ Holst mente at «kulturelle tiltak av betydning» ble gjort vanskelig ved at rettighetshavere avviste søknader om rett til bruk av åndsverk. Holst undersøkte med Justisdepartementet om de kunne tenke seg å overveie endringer i nevnte lov på dette tidspunktet. Den 12. januar 1945 svarte Justisdepartementet at det ikke var ønskelig med noen større revisjon av åndsverkloven, men de sa seg villige til å formulere «enkeltstående endringer som er nødvendige straks». Holst ba derfor filmdirektør Stig om å komme med konkrete eksempler på problemer filmbransjen hadde stått overfor på dette området.⁹⁸⁶ Stig laget en oversikt over hvilke forfattere og rettighetshavere som etter 1940 hadde avslått tilbud om salg av filmrettigheter der det var «innlysende» at grunnen var politisk. På listen fantes verker av Bjørnstjerne Bjørnson, Sven Elvestad, Johan Falkberget, Barbra Ring, Olav Duun, Gabriel Scott og Jacob Breda Bull.⁹⁸⁷

Det kom ingenting ut av dette arbeidet vinteren og våren 1945. Forholdet mellom film og litteratur ble aldri noe lykkelig ekteskap under okkupasjonen, og det skyldtes i all hovedsak den alminnelige motstand mot NS innen det litterære feltet. De få som ønsket å lage «statspolitisk film», fant ut at de måtte skrive manus selv. Sinding var ingen utagerende propagandist som regissør, men kulturarvsorientert og konservativ. Grunnen til at Sinding og hans etterfølgere i Filmdirektoratet var så oppsatt på å bruke norsk litteratur som basis for filmproduksjon, var tanken om at alle kunstarter måtte samvirke for å oppfylle samfunnsoppdraget: «fremme nasjonens interesser». Dessuten spilte det inn at man ønsket drahjelp for å heve statusen til norsk film i utlandet. SFs kamp mot forfatterne speilet to forhold: venstredreiningen av norsk kulturliv som fant sted i 1930-årene⁹⁸⁸ og det utbredte syn at filmmediet var underlegent andre kunstarter.

Det prosjektet Sinding ga seg i kast med etter at han i 1943 var tilbake i regissørstolen, var basert på et skuespill av Johan Bojer og hadde arbeidstittelen «Sigurd Braa». Den ferdige filmen fikk den mindre episke og mer lyriske tittelen

⁹⁸⁵ Det kan, ut fra tituleringen i korrespondansen fra direktoratet til departementet, se ut til at Odd Viig og Bjarne Holst begge var ekspedisjonssjefer i KFD samtidig. Jeg har i hvert fall ikke greid å finne ut at dette ikke stemmer, hvorfor begge tituleres som ekspedisjonssjef.

⁹⁸⁶ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jan.–apr. 45, KFD til SF 17.1.1945.

⁹⁸⁷ RA, SF, Fdc L0004, KFD kulturavd. jan.–apr. 45, SF til KFD 19.1.1945.

⁹⁸⁸ Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth har tidligere påpekt at mange kunstnere og kulturarbeidere som søkte til NS under okkupasjonen, hadde tilhørt «den tapende side» i 1930-årenes kulturkamper, da kulturlivet i Norge gjennomgikk en radikalisering. Dahl og Helseth 2006: 190 ff.

Sangen til livet. Sinding søkte om å få direktoratets «garanti for topprisiko» på inntil 200 000 kroner for eventuelt tap på «Sigurd Braa». Sinding henviste ubeskjedent til direktoratets budsjettpost for 1942/43 på nettopp dette beløpet til støtte for «innspilling av kunstnerisk verdifulle filmer». Dette kunne ikke direktoratet gå med på. Med høyesterettsadvokat Apenes' hjelp formulerte Rygh Hallan et svar der direktoratet fant å kunne garantere for de siste 25 prosentene eller maksimalt 60 000 kroner.⁹⁸⁹ Sinding anslo at filmen ville koste 275 000 kroner i produksjon. Realistisk sett kunne han håpe på at filmen ville spille inn maksimalt 150 000 kroner. Sinding var livredd for at publikum ville snu ryggen til filmen. Andre produsenter nøt fordelene av «jøssingenes beskyttelse»; selv måtte han regne med «en aksjon fra jøssinghold». Han trodde ikke på noen «hel boikott», men selv en delvis boikott ville bli meget følelig, fryktet han.⁹⁹⁰

Produksjonskostnadene endte opp på rundt 230 000 kroner. Per 23. november 1943 lå tapet på 190 000 kroner. Den økonomiske katastrofen skyldtes ene og alene «politisk sabotasje og boikott», ifølge Sinding.⁹⁹¹ Om vanskene med å være uglesett filmmann, skrev han:

[...] når man blander politikk inn i almindelig kunstnerisk underholdningsfilm da er all logikk og mening borte, og det hele arbeide omsonst.

Sinding hadde måttet ta den tunge beslutningen å stanse all videre utleie av filmen, da det ikke hadde noen hensikt, mente han, «å kjøre filmen på katastrofale minimumsinntekter».⁹⁹²

Erfaringen med *Sangen til livet* gjorde at både direktoratet og departementet, som i siste instans måtte godkjenne statsstøtte til norske produksjoner, vurderte å senke ambisjonsnivået når det gjaldt omfanget av norsk filmproduksjon så lenge krigen varte. «Ingen regissør med aktelse for sitt navn og sin kunst vil frivillig lage film under disse forhold»⁹⁹³, oppsummerte Sinding situasjonen i november 1944, ett år etter fiaskoen med *Sangen til livet*.

⁹⁸⁹ RA, SF, Fdd L0001, «Sangen til livet», Efi Produksjon til SF 5.2.1943; SF til L. Sinding 26.3.1943.

⁹⁹⁰ Sinding ble fortalt av sin tidligere medarbeider og venn, interiørarkitekt Baard Hjelde, at *Sangen til livet* ville komme til å bli boikottet, og at Hjelde ikke ville arbeide på filmen av frykt for å miste alle sine andre oppdrag. RA, SF, Fdd L0001, «Sangen til livet», Efi Produksjon til SF 5.2.1943.

⁹⁹¹ RA, SF, Fdd L0001, Efi Produksjon til SF 23.11.1943.

⁹⁹² RA, SF, Fdd L0001, «Sangen til livet» mars–okt. 43.

⁹⁹³ RA, SF, Fdc L0002, L. Sinding til SF 16.11.1944.

I *Det store tivoli* nærmest håner Sigurd Evensmo Sinding for dennes manglende originalitet: «Sinding manglet fantasi til å dikte selv, og allerede av den grunn var han ute av stand til å prestere et originalmanuskript som kunne tolke 'den nye tiden' slik meningsfellene ventet av ham».⁹⁹⁴ En viss sannhet er det vel i dette, men det er ikke riktig at Sinding ikke forsøkte. I 1941 gikk han med planer om en biografisk storfilm om Edvard Grieg. Sinding diskuterte stolt prosjektet «Norsk rapsodi» med den ledende tyske regissør Wolfgang Liebeneiner da han besøkte Berlin i juli 1941. Dreieboka ble senere oversendt til Liebeneiner med kurerpost via Müller-Scheld.⁹⁹⁵ Den mest ambisiøse planen Sinding vel hadde i annen halvdel av krigen, var en historisk film om kong Sverre. Så sent som i februar 1944 forsøkte han å skaffe støtte for en satsing på dette stoffet hos Fuglesang. Ministeren så gjerne at filmen ble laget, men ønsket ikke å ta noe standpunkt til statlig finansiering.⁹⁹⁶

En rekke prosjekter ble vraket eller stanset som følge av «ytre omstendigheter» eller «rent lokale forhold», som det vekselvis ble formulert. Dette gjaldt forresten ikke bare hjemlig produksjon, men også i spørsmål om import. Den danske filmen *Kaos* ble for eksempel besluttet ikke importert i mai 1944, til tross for at direktoratet fant filmens kvalitet «meget god».⁹⁹⁷

En haug filmmanuskripter ble sendt inn til forhåndssiling også i de to siste krigsårene, fra sommeren 1943 til mai 1945.⁹⁹⁸ Manuskriptene ble vurdert av konsulentene i direktoratet. Dersom en fant å ville gå videre med et prosjekt, ble manuskriptet videresendt til departementet sammen med en uttalelse. Om lag halvparten av manuskriptene ble funnet å være av ringe verdi. Omkvedet var at prosjektet manglet originalitet og en «bærende idé». Helge Lunde, som hadde høstet stor publikumssuksess med *Vigdis* i 1943, fikk tommelen ned for sitt neste prosjekt, «Mordet i pensjonatet»: «Den har ingenting å gi», konstaterte daværende byråsjef og filmkonsulent Arne Stig, «– utenom et flaut tidsfordriv.» Men skulle alle andre muligheter ikke føre fram, «må det være den rene nødutveg å gripe til dette

⁹⁹⁴ Evensmo 1992: 246.

⁹⁹⁵ RA, SF, Fda L0003, Reichskommissariat, L. Sinding til W. Müller-Scheld 26.7.1941.

⁹⁹⁶ RA, SF, Fdc L0004, Filmdirektoratet til KFD 24.2.1944; KFD til SF 2.3.1944.

⁹⁹⁷ RA, SF, Fdc L0005, Manuskripter feb.–juni 44. Den danske antisabotasje-filmen *Kaos* ble filmet i Norge. Regissør var Ejnar Krenchel, opprinnelig jurist, som etter krigen ble idømt åtte års fengsel for propagandavirksomhet til støtte for den tyske okkupasjonsmakten i Danmark. Sørensen 2014: 27.

⁹⁹⁸ RA, SF, Fdc L0005, Manuskripter.

prosjektet».⁹⁹⁹ Mønsteret er at direktoratet var mer tilbøyelig til å ville støtte lytefulle prosjekter enn departementet.

Den andre halvparten var prosjekter som i og for seg ble vurdert som lovende, men som ikke kunne slippes ut på markedet slik den politiske situasjonen var. Dette gjaldt både seriøse og underholdende filmprosjekter. Flere av de seriøse prosjektene som ble vurdert, var propagandistiske. Felles for disse var en tro på at ideer kunne forandre verden. Drøm om forandring av karakteren sto sentralt i manuskriptet «Ung jente kommer til fornuft», som var et forslag til propagandafilm for Kvinnelig Arbeidstjeneste, skrevet av Arild Kristoffersen.¹⁰⁰⁰ Slik gikk den korte synopsisen:

«Ung jente kommer til fornuft» skildrer motsetningen mellom det tomme innholdsløse liv som føres av de fleste notidens unge bygjenter og det sunde oppdragende liv gjentene fører i K.A.T.

Gerd og Tove hører til en gjeng og reiser sammen med noen venner på ferie for å feste, røke og drikke til swingmusikk og etter deres mening ha det moro. De har alle medlidenhet med Elsa, som også før hørte med til gjengen, men som no er i en kvinnelig AT-leir. Elsa liker seg imidlertid storartet i AT-leiren og angrer ikke på den innsats hun gjør. Tove blir til slutt lei av det evige jag etter adspredelser og begynner å føle tomheten i det liv hun fører. Hun beslutter seg til å besøke Elsa på den gården hun arbeider, og da hun kommer tilbake derfra orker hun ikke lenger å være med på gjengens innholdsløse fornøyelser og beslutter å melde seg til tjeneste i AT.

Ideen var her å lage en ny film over samme lest som Fyrsts *Unge viljer*. Prosjektet ble gitt gode skussmål av direktoratets konsulent, som likevel konkluderte med at det ikke ville være mulig å sende en slik film ut på markedet slik forholdene var.¹⁰⁰¹

At de fleste filmideer *ikke* ender opp med å bli realisert, tør være gitt. Spørsmålet her er om det fins en tendens i forhåndssensuren under okkupasjonen som kan knyttes til ideologiske overveielser? Dette fins det ikke spor av overhodet. Politiske overveielser, ja – men disse var mest til hinder for realiseringen av NS-vennlige prosjekter. De fleste som ble skuffet over at prosjektene deres ikke kom igjennom forhåndssensuren, viste seg altså å være filmskapere og manusforfattere – hvorav en høy andel amatører – som var grunnleggende positivt innstilt til den nye film- og kinopolitikken.

⁹⁹⁹ RA, SF, Fdc L0005, Manuskripter feb.–juni 44, SF til KFD 15.4.1944.

¹⁰⁰⁰ RA, SF, Fdd L0001, Manuskriptforslag juli–sep. 44.

¹⁰⁰¹ Ibid.

IV. Personlig animositet

Det en kommer på sporet av i de skjulte samtalene som foregikk mellom norske makthavere, er en distinkt «NS-tone». Denne politiske sjargongen var brysk, barsk og konfronterende. Den kunne være baksnakkende. Som når byråsjef F.V. Usler klaget til filmdirektøren om at to av hans kolleger i direktoratet ikke arbeidet lange nok dager: «Det vil være stor skam om direktoratet skulde bli en slags filantropisk forretning hvad angår personalet.»¹⁰⁰² Men den var i høyeste grad også en form som ble brukt i direkte tiltale. At en aggressiv tone var et bevisst virkemiddel, framgår blant annet av en promemoria fra Rygh Hallan til Sinding i februar 1942: «Brevene til Drammen og Modum forekom meg å være vel sterke slik som saken nå står. Jeg tror det vil være riktig å komme tilbake til en aggressiv tone så snart vi har mottatt redegjørelse fra vedkommende kommune.»¹⁰⁰³

Etter at Sinding gikk tilbake til filmproduksjon, fikk Filmdirektoratet sin fulle hyre med å ta unna alle Sindings henvendelser. Hans pågåenhet var enorm. Det hendte at han i perioder skrev til direktoratet dagstøtt. Stillingen Sinding fikk som filmens representant i Statens kulturråd, passet ham ypperlig. Det ga ham muligheter til å påvirke film- og kinopolitikken fra to kanter; dels «ovenfra» som representant for et sentralt statlig kulturpolitisk organ, dels «nedenfra» som representant for de private, aktive filmprodusentene. Rygh Hallan vennet seg til å bruke advokathjelp til å formulere besvarelser når Sinding ble for pågående.¹⁰⁰⁴ Sinding så helt sikkert for seg at han kunne gjøre kulturrådsstillingen til et kraftsentrum i film- og kinopolitikken. Kritikkk av Statens filmdirektorat så han på som en viktig kontrollfunksjon i så måte. Etter at Stig hadde overtatt som filmdirektør, påtalte Sinding overfor ham de mange «misforståelser og feilgrep» som var begått av Rygh Hallan i dennes sjefstid.¹⁰⁰⁵ Heller ikke Stig fikk være i fred for utspill fra filmens mann i Kulturrådet. Overfor KFD hevdet Sinding at han var den eneste som forsto at det måtte satses på kvalitet, ikke kvantitet i norsk filmproduksjon.¹⁰⁰⁶

Personlige motsetningsforhold og kontroverser var en konstant faktor i dette. Deres grunnlag var markeringsbehov, selvhevdelse og arroganse. Det er ikke alltid mulig å skille det personlige fra saklig uenighet. Det karakteristiske ved den skjulte

¹⁰⁰² RA, SF, Fda L0002, Diverse, F.V. Usler til L. Sinding.

¹⁰⁰³ RA, SF, Fda L0002, Diverse jan.–okt. 42, PM fra B. Rygh Hallan 26.2.1942.

¹⁰⁰⁴ RA, SF, Fdd L0001, «Sangen til livet» mars–okt. 43.

¹⁰⁰⁵ RA, SF, Fdc L0004, Kulturrådets repr. juli–nov. 44, L. Sinding til SF 18.10.1944.

¹⁰⁰⁶ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jan.–apr. 45.

samtalen var at det personlige ofte fikk betydning i sak, og at det saklige ble gjort personlig. SD ga uttrykk for nettopp denne oppfatningen i en rapport om stridighetene internt i NS: «Striden mellom representantene for det kommunale kinosystemet og den statlige filmledelse blir mer og mer videreført som personlige kontroverser mellom de respektive eksponentene professor Claus Hansen og Leif Sinding.»¹⁰⁰⁷ Sindings kontroverser med Klaus Hansen, Walter Fyrst og Birger Ilseng viser hvordan personlige motsetninger fikk politisk betydning og hvordan ulike syn i sak førte til konflikter som gikk på karakteren løs. De tre respektive sakene her gjaldt det kommunale kinosystemet, synet på film som kunst og propaganda, og forholdet mellom lek og lærd. Det første temaet er behandlet andre steder i avhandlingen og vil ikke diskuteres nærmere her.¹⁰⁰⁸

1. Ulike syn på film som kunst og propaganda

Det er velkjent, og dessuten tidligere omtalt i denne avhandlingen, at Sinding ikke ønsket å gi Fyrsts NS-epos *Unge viljer* ordinær kinodistribusjon.¹⁰⁰⁹ Sinding mente at norske kinogjengere ikke var modne for åpenlys NS-propaganda. Jeg vil argumentere for å se Sindings motstand mot Fyrsts filmer ikke bare som en forskjell i propagandatilnærming, men også som uttrykk for grunnleggende ulike syn på film som kunst.

Under et møte i Kulturrådet 17. oktober 1944 hadde Walter Fyrsts siste film *Brudekronen* blitt diskusjonstema. Flere av medlemmene, med byarkitekt F.W. Rode i spissen, mente filmen var fullstendig mislykket. Sinding forsøkte på den ene siden å opptre som lojal kollega samtidig som han på den andre siden lot det skinne igjennom at han anså Fyrst for å mangle både «kunstneriske kvalifikasjoner» og tilstrekkelig erfaring; Sinding mente at det var 16–17 år siden Fyrst hadde arbeidet seriøst med film. I samme møte hadde Fuglesang, Kulturrådets formann, slått fast at det var viktigere med kvalitet enn kvantitet i norsk filmproduksjon; det var bedre at det ble tatt en «pust i bakken». Sinding støttet Fuglesang i dette. Til Stig skrev han: «Tilfellet *Brudekronen* må ikke gjenta seg» – enda han fortsatt ikke hadde sett filmen. Sindings noe overraskende standpunkt var nå blitt at det var «uten enhver betydning

¹⁰⁰⁷ MaN nr. 45, 19.9.1942, i MaN 2008: 819.

¹⁰⁰⁸ Se spesielt kap. 1.II og 1.VI samt 3.IV.1.

¹⁰⁰⁹ Jf. kap. 1.VII.

om der lages få eller mange filmer under disse forhold». Direktoratet måtte sørge for å «eliminere fremtidige dilletantarbeider i stil med *Brudekronen*».¹⁰¹⁰

Diskusjonen i Kulturrådet om Fyrsts film og om filmens plass i samfunnet fant sted i en hektisk tid da NS-regimet så å si på fallrepet forsøkte å realisere ett av de mest ambisiøse politiske prosjektene under okkupasjonen, nemlig å få Rikstinget i sving, med Kulturtinget og Næringstinget som velfungerende støtteorganer. Som del av denne prosessen hadde byarkitekt Rode ledet et utvalg som hadde utarbeidet forslag til den framtidige organiseringen av kulturlivet med et styrende kulturting på toppen, et mer hurtigarbeidende kulturråd ved siden av, nye forbund for yrkesorganisasjonene og nye underordnede landsforeninger.¹⁰¹¹ Rode-utvalgets forslag ble lagt fram på Kulturtinget i Trondheim sommeren 1944, men ble ikke vedtatt. For Leif Sinding, som var filmens representant i Kulturrådet, må det ha vært ytterst pinlig at filmnæringen der ble utskjelt og latterliggjort som eksempel på en næring som virkelig behøvde en kulturpolitisk overhaling – etter tre og et halvt år med Statens filmdirektorat i spissen for næringen.

Relasjonen mellom Sinding og Fyrst kan knyttes til en iboende spenning i den nasjonalsosialistiske bevegelsen mellom konservatisme og revolusjonære ideer. David Welch beskriver denne spenningen treffende som en «prekær allianse».¹⁰¹² Sinding var i bunn og grunn en nasjonalromantiker; Fyrst, derimot, var en søkende og rotløs type som gjennom hele sitt liv var i politisk bevegelse. Han hadde leflet med ungtkommunistene i 1920-årene; han hadde falt for nasjonalsosialismen, mistet troen – og så funnet den igjen.¹⁰¹³ Han hadde ivret for propagandistisk filmproduksjon i Norge, bare for å oppgi dette prosjektet fullstendig i 1944 og gi seg i kast med ren underholdningsfilm. Som typer er Sinding og Fyrst derfor betegnende for den spagaten NS befant seg i; skulle partiet gå hundre prosent inn for revolusjon her og nå, satse på trinnvise reformer eller utsette prosjektet til en uviss framtid? Spenningen mellom konservatisme og revolusjonære ideer kan også forklare holdningen til film som skapelsesprosess. For romantikeren Sinding var idealet å

¹⁰¹⁰ RA, SF, Fdc L0004, Kulturrådets repr. juli–nov. 44, L. Sinding til SF 18.10.1944.

¹⁰¹¹ Dahl mfl. (red.) 1995: 237.

¹⁰¹² Welch 2001: 267.

¹⁰¹³ Om sin første politiske forelskelse minnes Fyrst i sin erindringsbok: «Jeg forsto Carstens [Aasebøe] krav om et rettferdigere samfunn og meldte meg på stedet inn i hans ungdomsforbund: Kommunismen måtte være det riktige. Alle skulle være like. Ingen skulle ha fordeler fremfor andre.» W. Fyrst, *Min sti*, Oslo 1981: 9.

etterligne de store mesterne, mens drivkraften for Fyrst hele tida var å utforske nye muligheter ved film som medium og sjanger.¹⁰¹⁴

2. Lek og lærd

Birger IIseng hadde ikke før tiltrådt i stillingen som kinodirektør i Oslo i 1944, før han kom i klammeri med Sinding.¹⁰¹⁵ Det var åpenbart at Sindings engasjement i programoppsetningen i Oslo bunnet i hans økonomiske interesser i filmselskapet Efi. Når han møtte motstand, brukte han trusselen om at saken skulle tas opp i Kulturrådet.¹⁰¹⁶ Inn til Filmdirektoratet strømmet det brev fra Sinding om hvor udugelig og vrang den nye kinodirektøren i Oslo var. I februar 1945 skrev Sinding om IIseng: «Jeg har tidligere betegnet herr IIsengs programledelse som en skandale, et uttrykk som burde ha vært forsterket i dag hvis det var mulig.»¹⁰¹⁷ Sinding framsto som en kverulant, en som frydet seg over en intrigant formulering eller en bitende kommentar. Det er vanskelig ikke å la tankene gå til *Tante Pose*. I bestefarsskikkelsen oberst Thue, spilt av Hans Bille, fantes kan hende mye av Sinding selv?

Hva mente da Sinding var så galt? Han argumenterte med at IIseng viste en «konstant og påtagelig uvilje» overfor norske filmprodusenter, og at norske filmer «på alle mulige måter [ble] skubbet tilside». Sinding anså at dette hadde Kulturrådets interesse fordi det handlet om «å obstruere Statens film- og kinopolitikk».¹⁰¹⁸ Et sterkt underliggende motiv var at IIseng ikke tidligere hadde hatt erfaring med filmarbeid. Altså var han i Sindings øyne «en fullstendig diletant». Desto mer provoserende var det for Sinding at IIseng ytret seg kritisk om nivået på norsk film. Mens Sinding i én sammenheng kunne ha kommet med nøyaktig de samme salvene rettet mot nivået på norsk film, fant han det utålelig at de ble framført av *lekmannen* Birger IIseng.

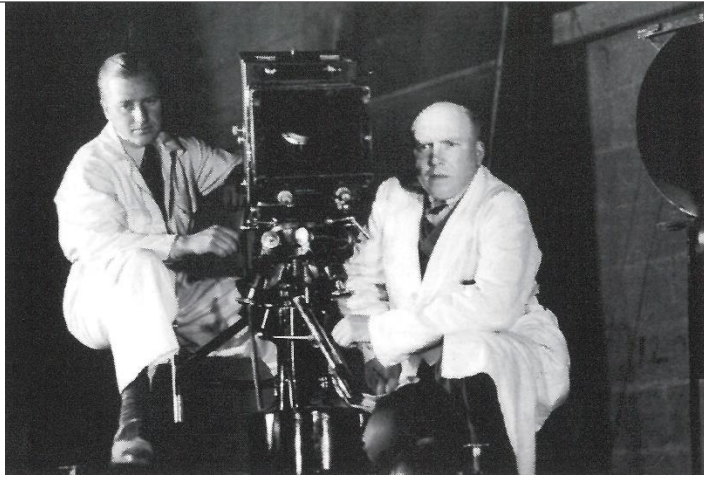
¹⁰¹⁴ Sindings filmer ligner hverandre, mens Fyrsts filmer oppviser en stor bredde. Fyrst laget stumfilm, reklamefilm, propagandafilm, dokumentar, opplysningsfilm og ulike sjangerfilmer i langfilmformat. Både *Unge viljer* og *Villmarkens lov* var de første – og eneste – filmene i sitt slag.

¹⁰¹⁵ RA, SF, Fdc L0002, Efi Film AS jul.–des. 44.

¹⁰¹⁶ RA, SF, Fdc L0004, Kulturrådets repr. juli–nov. 44, L. Sinding til SF 28.11.1944.

¹⁰¹⁷ RA, SF, Fdc L0002, Efi Film AS jan.–apr. 45, L. Sinding til SF 19.2.1945.

¹⁰¹⁸ Ibid.



«Fagmannen» Leif Sinding. På dette bildet, som trolig er tatt før krigen, poserer Sinding (til høyre) ved kameraet iført hvit frakk. Regissøren framstilles her mer som vitenskapsmann enn som kunstner. Fotograf Per G. Jonson til venstre. Legg merke til kontrasten mellom Jonsons fjerne blick og Sindings årvåkne positur.¹⁰¹⁹

I september 1944 fremmet Sinding, som medlem av Kulturrådet, forslag om at det for Oslos vedkommende ble laget en «rekkefølgeste for premiefilmer». Som Efi-direktør viste han til at hans eget selskap flere ganger var blitt gitt muntlig løfte om at en slik ordning skulle innføres. Når så ikke skjedde, mente han, ble filmselskapet «holdt for narr».¹⁰²⁰ I løpet av kort kom derfor Sinding opp med to nye tiltak for å avhjelpe den «uforsvarlige og produksjonsfiendtlige filmoppsetningspolitikk» i Oslo: egne representasjonskinoer for produksjonsselskapene i landets største byer og etablering av et programråd for hele landet bestående av Statens filmdirektør, Oslos kinodirektør, formannen i Norsk Film AS og samtlige produksjonsselskaper.¹⁰²¹ Det Sinding ikke viste til da han fremmet disse forslagene, var at lignende ordninger faktisk var regelen i en del andre okkuperte land. For eksempel i Belgia, et land med omtrent like mange kinoer som i Norge, fantes det et innarbeidet system med en turneringsplan som bestemte når og hvor lenge hver enkelt film skulle vises på bestemte kinoer i forskjellige deler av landet.¹⁰²²

Ilseeng avviste imidlertid Sindings forslag som uhensiktsmessige.¹⁰²³ Dette overrasket ikke Sinding det minste: «[D]et er så svevende og ubestemt som alt hos denne herre.» Sinding la isteden ytterligere press på Arne Stig i direktoratet:

¹⁰¹⁹ Bildet er tidligere publisert i Nistad 2002: 98. Jonson var sjeffotograf på tre Sinding-filmer: *De vergeløse* (1939), *Tante Pose* (1940) og *Kjærlighet og vennskap* (1941). Braaten mfl. (red.) 1995: 127–134.

¹⁰²⁰ RA, SF, Fdc L0002, Efi Film AS jul.–des. 44, Efi til SF 29.9.1944.

¹⁰²¹ RA, SF, Fdc L0002, Efi Film AS jul.–des. 44, Efi til SF 30.10.1944.

¹⁰²² R. Vande Winkel, Film exhibition in occupied Belgium 1940–1944: Report on ongoing research and methodological problems, paper presentert på NECS-konferansen «Media politics – political media» i Praha, juni 2013, upublisert.

¹⁰²³ RA, SF, Fdc L0002, Efi Film AS jul. –des. 44, B. Ilseeng til SF 14.12.1944.

Vi [!] mener for vår del at tiden nu må være inne for Statens Filmdirektorat til å bestemme at denne turnus skal følges. [...] Vi gjentar igjen at når det ikke har gått med fredelige forhandlinger så må det nu gripes til andre og sterkere metoder.¹⁰²⁴

Sinding's bruk av «vi»-formen overfor Stig kan ses som en hersketeknikk. Den tidligere filmdirektøren forsøkte å sikre fortsatt innflytelse over film- og kinopolitikken ved å spille på Stigs ønske om å bli sett på som fagmann, i motsetning til juristen Ilseng.

V. Politisk program

Den skjulte samtalen om norsk film- og kinopolitikk kan periodiseres i tre faser ut fra hva som var det politiske omdreiningspunktet:

1. 1941–høsten 1942
2. Høsten 1942–sommeren 1944
3. Sommeren 1944–mai 1945

De tre fasene sammenfaller noenlunde med de tre filmdirektørenes sjefstid. Direktoratets hovedoppgave var ifølge Rygh Hallan «saneringen av norsk film- og kinovirksomhet».¹⁰²⁵ Ordet «sanere» innebærer å rive noe gammelt og bygge opp noe nytt, og kommer av det latinske ordet «sanus», som betyr sunn.¹⁰²⁶ Rygh Hallans motto for direktoratets virksomhet kan stå som overordnet målsetning for hele etatens virketid. Spørsmålet er likevel hvordan denne saneringen skulle foregå og ved hjelp av hvilke midler. Grovt sett kan man si at direktoratet under Sinding forfektet et *faglig* ståsted i kinopolitikken. I Rygh Hallans tid skjedde en forskyvning i retning av å understreke kino som *næring*. Og endelig var det siste krigsåret kjennetegnet av det syn at film og kino primært skulle være et *middel* til å tjene noe annet enn seg selv.

1. Perioden januar 1941–høsten 1942: Faglighet framfor noe

Helt på tampen av sin periode som filmdirektør fryktet Sinding at kampen mot kommunal kinodrift var tapt. Dette ga han uttrykk for overfor kulturminister Fuglesang. Noe av det siste han gjorde som filmdirektør, var et forsøk på å overbevise Fuglesang om viktigheten av ikke å gi opp denne kampen.¹⁰²⁷

I kjølvannet av artikkelen i *Norsk Kinoblad* i 1942 som stilte spørsmålet «Kommunal eller privat kinodrift?», ble finansrådmannen i Oslo bedt om å gi en kort

¹⁰²⁴ RA, SF, Fdc L0002, Efi Film AS jan.–apr. 44, Efi til SF 19.2.1945.

¹⁰²⁵ RA, SF, Fda L0002, Diverse, PM til KFD, udatert.

¹⁰²⁶ Ifølge bokmålsordboka på nett: <http://ordbok.uib.no/> (lest 16.2.2017).

¹⁰²⁷ RA, Oslo politikammer, Landssviksak 4387 mot Leif Sinding, L. Sinding til R. Fuglesang 18.12.1942. Se Smogeli 2015: 76.

summarisk uttalelse til ordføreren. I denne uttalelsen avviste finansrådmannen tendensen i artikkelen, som gikk i retning av å argumentere for at den kommunale overtakelsen hadde vært mer til skade enn gagn for kinoene fordi kinoinntektene hadde blitt «pulverisert».¹⁰²⁸ Dette viser at den åpne samtalen, som kinobladet var en del av, var vid og ikke uten politisk betydning, men også at ting som ble tatt opp i den åpne samtalen ble videre bearbeidet innen den skjulte samtalen blant norske makthavere.

Den nye fagligheten som Filmdirektoratet innarbeidet i 1941 og 1942, var betinget av reell myndighet over all filmvirksomhet, herunder kinodrift. Ett viktig spor ble derfor å kontrollere filmoppsetningen. Under Sinding lyktes Filmdirektoratet nokså godt med å kontrollere programmene ved de kommunale kinoene i de største byene. Utenfor byene var situasjonen en annen. I juni 1941 beklaget Sinding seg overfor Müller-Scheld over at særlig kinoene i provinsen «ustanselig» satte opp eldre svenske filmer som ikke kom opp i Oslo.¹⁰²⁹ Sindings korrespondanse med kinodirektøren i Bergen i 1942 viser hvor vidtrekkende den nye kinopolitikken faktisk var på dette området og på dette tidspunktet.¹⁰³⁰ Kinodirektøren i Bergen ble instruert i programoppsetningen helt ned på nivå av den enkelte forestilling. Grunnlaget for dette var en bestemmelse gitt av RK i august 1941.¹⁰³¹ Stikkord for den faglige linjen under Sinding var statliggjøring av ansvar, institusjonalisering og profesjonalisering.

2. Perioden høsten 1942–sommeren 1944: Næringen i sentrum

Høsten 1942 ledet daværende byråsjef i SF, Birger Rygh Hallan, arbeidet med å forberede en ny filmlov. I denne forbindelse laget han en redegjørelse om film- og kinonæringens stilling i Norge som sammen med lovutkastet ble sendt til Alf Whist i oktober.¹⁰³² Disse dokumentene er sentrale kilder til tenkingen om film og kino i den skjulte samtalen i den andre fasen. Den senere president i Norges Næringssamband og næringsminister Alf Whist var på dette tidspunktet NS' ombudsmann for næringslivet. Whist var en sentral strateg bak omstillingen av næringslivet til nasjonalsosialistisk planøkonomi.¹⁰³³ At Whist var så grunnleggende næringsvennlig,

¹⁰²⁸ RA, SF, Fdc L0001, Finansrådmannen til ordføreren i Oslo 17.2.1942.

¹⁰²⁹ RA, SF, Fda L0003, Reichskommissariat, L. Sinding til Müller-Scheld 3.6.1941.

¹⁰³⁰ Vande Winkel mfl. 2012 hevder at Filmdirektoratet ikke ønsket å detaljstyre programoppsetningen ved norske kinoer. Dette var kanskje tilfelle fra 1943, men stemmer så avgjort ikke på perioden 1941–1942.

¹⁰³¹ RA, SF, Fda L0004, Kommunale kinoer.

¹⁰³² RA, SF, Fda L0002, Diverse jan.–okt. 42, PM fra B. Rygh Hallan til A. Whist 6.10.1942.

¹⁰³³ Dahl mfl. (red.) 1995: 450.

har betydning for vurderingen av Rygh Hallans redegjørelse. Innledningsvis peker han på tre «grunnprinsipper» for film- og kinonæringen: Framvisning av film måtte dekke ulike sjangre og være av best mulig kvalitet, norsk filmproduksjon måtte utvikles på solid økonomisk grunnlag, og kinodriften måtte være økonomisk lønnsom. Den politiske og kulturelle betydningen var underordnet, en slags lykkelig bieffekt av en uavhengig og robust hjemlig filmproduksjon. Rygh Hallan antok at filmens politiske og kulturelle betydning ville komme av seg selv bare det økonomiske grunnlaget ble sikret. Følgelig ble det en hovedsak å sikre finansiering av norsk filmproduksjon. Videre ble det påpekt en viktig sammenheng mellom pkt. 1 og 2: Kun dersom norsk film var av så god kvalitet at den egnet seg for eksport, ville filmproduksjon kunne bli lønnsomt, fordi det norske markedet var så lite. Etter å ha presentert disse tre prinsippene, gikk Rygh Hallan over til å drøfte hvorvidt film- og kinopolitikken til nå hadde nådd de oppsatte mål, og hva som burde gjøres på annen måte.

Situasjonen per oktober 1942 var ifølge Rygh Hallan at man gjennom SF hadde kontroll på bare det første punktet, det vil si kvaliteten på det som slapp ut på markedet. Årsakene til at det fremdeles ikke var mulig å stimulere produksjonen og kinodriften tilstrekkelig, skyldtes det kommunale strupetak. Den kritikken som ble rettet mot utenlandske kapitalinteresser før krigen, og altså underforstått «amerikabyråene», peker fram mot en kritikk som først gjorde seg gjeldende senere, nå rettet mot Ufas monopolisering på samme vis. Rygh Hallan påpekte overfor ombudsmannen for næringslivet at det eksisterte en uheldig «dobbeladministrasjon av kinodriften», idet både Innenriksdepartementet og KFD hadde myndighet og interesser på samme saksfelt. Rygh Hallan mente at førstnevnte departement utelukkende hadde økonomiske interesser i kinodriften på vegne av kommunene, mens sistnevnte hadde nasjonaløkonomiske og politiske og kulturelle interesser. Rygh Hallan framholdt at partiets politiske retningslinjer tilsa at film- og kinonæringen måtte «underkastes en enhetlig ledelse», slik at det private initiativ, under statlig kontroll, kunne slippes til. Konkret foreslo Rygh Hallan derfor tre grep på kinofeltet. For det første at KFD ble gitt formell myndighet til å gi konsesjon for kinodrift; dette var uløst i og med forordningen av 1941, som kun opphevet den kommunale konsesjonsretten uten å definere ny konsesjonstildeler. Videre at konsesjonstidas lengde ble utvidet til 10 år. Tankegangen her var at bestemmelsen i kinoloven av 1913 om konsesjonstid på tre år hadde vært sterkt medvirkende til at private aktører i liten grad hadde interessert seg for kinodrift. Sist, men ikke minst, insisterte Rygh

Hallan på at det kommunale monopolet på kinodrift omgående måtte overføres til filmprodusentene.

For å få til det siste var det nødvendig å etablere et helt nytt selskap. Det framgår at Rygh Hallan så for seg at man kunne klare en produksjon på ti spillefilmer årlig. Dette tilsa at selskapet trengte to millioner i egenkapital, hvorav Rygh Hallan mente Filmdirektoratet burde gå inn med halvparten. Ufa burde inviteres til å gå inn med 500 000 kroner, og den resterende fjerdedel burde hentes inn fra «det åpne marked». Rygh Hallan så for seg at et nært samarbeid med det nystartede Ufa i Norge ville sikre norsk film gode eksportmuligheter. De kommunale kinoene kunne ikke avvikles over natten; man så derfor for seg en overgangsperiode. Det ble foreslått å ivareta kommunenes økonomiske interesser gjennom en avgift på filmframvisning på 10 prosent av spilleinntekten.

Som vedlegg til redegjørelsen fulgte det med utkast til ny filmlov med motiver. I Filmdirektoratet hadde man syslet med tanken om en ny filmlov som fullt ut erstattet kinoloven av 1913, helt siden den begrensede forordningen om film ble iverksatt i april 1941. Jeg vil kort kommentere de mest sentrale nye bestemmelsene. § 1 var «mer programerklæring enn rettsregel», bemerket Rygh Hallan, men fordi den ga «et generelt fortolkningsgrunnlag for lovens øvrige paragrafer», burde den beholdes: «Filmen skal fremme nasjonens interesser. Den skal virke for det norske folk i underholdningens, folkeopplysningens, undervisningens og underretningens tjeneste.»

§§ 2–6 inneholdt bestemmelser om produksjon, import og utleie. §§ 7–12 inneholdt bestemmelser om filmframvisning. Her var det lite nytt i forhold til forordningen av 1941. Etter Justisdepartementets ønske var det imidlertid gitt åpning for at myndighet på en del områder kunne delegeres til andre enn KFD; man så nok her for seg eksempelvis Norges Kultursamband, Kulturtinget og fylkesmennene. «Bevillingstvang» ble gjeninnført i og med § 7. Den endelige formuleringen ble også her preget av Justisdepartementet, som mente det var uheldig om KFD ensidig avgjorde spørsmål om konsesjon. Myndigheten skulle ligge hos KFD, men før en avgjørelse om tillatelse eller nektelse ble gitt, måtte departementet gjennom fylkesmannen innhente uttalelse fra ordfører og stedlig politi. § 8 innførte krav til at den som skulle ha bevilling til kinodrift, måtte være norsk statsborger eller en norsk institusjon. Ellers kunne man få «et for sterkt påtrykk fra utenlandsk

produksjonshold». Dette var klart rettet mot tysk filmbransje og er derfor et godt eksempel på den norske linjen i lovteksten.

§ 10 ga KFD rett til å gi forskrifter om «programordningen». I innstillingen ble det bemerket at et program «under normale forhold» burde bestå av hovedfilm samt filmrevy eller kulturfilm. Den endelige versjonen av loven som ble lagt fram for ministerpresidenten til signering, ble ferdig i februar 1944.¹⁰³⁴

Ikke overraskende gikk Norges Kommunesamband imot den nye filmloven. I en promemoria til høyesterettsdommer Apenes 7. februar 1944 bemerket Rygh Hallan at det var beleilig at Quisling selv hadde engasjert seg i den nye filmloven:

I overensstemmelse med Nasjonal Samlings program og Ministerpresidentens ønsker skal filmen fremme nasjonens interesser. Disse fem ord fra Ministerpresidenten og Nasjonal Samlings fører som *han selv har forlangt som filmens første paragraf*, innebærer konklusjoner som vil og må medføre totalendringer i så vel det ideologiske som det praktiske syn på filmvirksomheten i vårt land.¹⁰³⁵

Noe overraskende var Rygh Hallan klar på at dette i praksis likevel ikke innebar at man på nåværende tidspunkt ønsket vidtgående endringer i kinosystemet. Dette skal ha blitt presisert muntlig i konferanser mellom Innenriksdepartementet og KFD. Imidlertid var det ifølge Rygh Hallan enighet om at produksjonsselskapene burde sikres egne representasjonskinoer.

Kommunesambandet innvendte mot bestemmelsen i lovutkastet om at departementet kunne gi forskrifter om programordningen, at dette ville føre til uhensiktsmessig detaljstyring. Igjen er det overraskende at Rygh Hallan ikke så for seg denne muligheten, som hans forgjenger Sinding utvilsomt ville ha grepet begjærlig. Overfor Apenes begrunnet Rygh Hallan bestemmelsens viktighet med at den var nødvendig av hensyn til Norges internasjonale forpliktelser gjennom IFK: «Programordningen gjelder således ikke hvilke enkelte spillefilmer som skal synes fram, men hvordan en hel forestillings program eventuelt skal sammensettes.» Bestemmelsen hadde altså «ingen relasjon til bestyrerens adgang til selv fritt å kunne velge sine filmer». Avslutningsvis i dokumentet modererte Rygh Hallan seg noe når han konkluderte slik: «I høyden vil en av en kinobestyrer forlange at han ved en

¹⁰³⁴ RA, SF, Fdc L0001, H.r. dommer Apenes feb.–apr. 44, Lov om film (utkast), 22.2.1944.

¹⁰³⁵ RA, SF, Fdc L0001, H.r. dommer Apenes feb.–apr. 44, PM fra B. Rygh Hallan til Chr. Apenes 7.2.1944 (min uth.).

enkelt anledning av propagandistiske grunner og ved en rent spesiell anledning skal sette opp en spesiell film.» Med andre ord var den tilsynelatende vidtrekkende formuleringen i § 10 mindre ambisiøs enn Sindings tidligere praksis.

Innenfor næringstankegangen var «Nachwuchs» et sentralt begrep. Det tyske ordet spilte en viktig rolle i tysk filmpolitikk. Det tyske filmakademiet var nærmest tuftet på ideen om *Nachwuchs*. Direkte oversatt betyr det avkom eller ettervekst. Ved Müller-Schelds filmakademi i Babelsberg skulle kadre utdannes for framtidens filmindustri i Det tredje riket. Helt i tråd med denne målsetningen tok Filmdirektoratet til orde for opprettelsen av en norsk pendant i 1944. Det tyske forbildet hadde hatt helt andre ressurser og kapasiteter tilgjengelig ved opprettelsen i 1938, så det var vel bare rimelig at den norske utdanningsinstitusjonen fikk det noe mindre pretensiøse navnet Den norske filmskolen. KFD ga 13. mai 1944 grønt lys til at Filmdirektoratet kunne gå i gang med å forberede skolestart fra og med høsten 1944. Filmskolen hadde ikke en egen post i budsjettet, men filmdirektør Stig ba om godkjenning til å bruke 40 000 kroner bevilget til stipendier og priser til dette formål.¹⁰³⁶ I utkast til annonse for Den norske filmskolen går det fram at skolen skulle være ettårig, med to linjer for henholdsvis teknisk og kunstnerisk utdanning. Søknadsfrist var 1. august. Det var ingen referanser til politisk innstilling i utlysningsteksten.¹⁰³⁷ En av søkerne til annet semester ba om å få vite hvordan skolen stilte seg politisk. Direktoratet forsikret at «skolen har absolutt intet med politikk å gjøre».¹⁰³⁸

Den næringsvennlige film- og kinopolitikken snakket varmt om fri konkurranse. Det er klart det fantes klare grenser for hvor fri denne konkurransen var, ettersom deltakelse forutsatte godkjenning fra direktorat og departement. På den andre siden: Mellom dem som faktisk fikk autorisasjon til å drive produksjon og distribusjon, ønsket departementet at konkurransen skjedde «på mest mulig like fot».¹⁰³⁹

Forslaget om dannelsen av tre produksjonsgrupper i 1944 kom ikke fra direktoratet. Den 5. mai ble direktør Rygh Hallan og Stig invitert til departementet. Her fikk de servert en plan om reorganisering av filmbransjen i tre produksjonsgrupper: To av selskapene skulle ledes av henholdsvis Sinding og Fyrst og

¹⁰³⁶ RA, SF, Fdc L0002, Filmskolen mai/juni 44, SF til KFD 20.6.1944.

¹⁰³⁷ RA, SF, Fdc L0002, Filmskolen mai/juni 44.

¹⁰³⁸ RA, SF, Fdc L0002, Filmskolen jan. 45, SF til G. Jensen 5.1.1945.

¹⁰³⁹ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jan.–juni 44, KFD til SF 25.5.1944.

det tredje av Rygh Hallan. Et fjerde skulle også inntil videre bestå under ledelse av Rasmus Breistein. Rygh Hallan sa seg umiddelbart villig og søkte straks om permisjon fra stillingen som filmdirektør med virkning fra 1. juli 1944.¹⁰⁴⁰

1944 er på mange måter et merkelig år i direktoratets korte historie, fylt av motstridende insentiver og signaler. Selv om resignasjon gjorde seg gjeldende i betydelig grad, ble politikken på enkelte områder mer radikal enn noen gang. Dette viste seg også i filmene som ble laget. I mars 1944 bestilte Fuglesang en norsk spillefilm med nynorsk tale.¹⁰⁴¹ I mai 1944 inngikk SF og Fyrst kontrakt om å lage en «villmarksfilm». Resultatet ble den eksperimentelle spillefilmen *Villmarkens lov*. Filmen var et samarbeidsprosjekt mellom SF og Fyrst, og viser at direktoratet hadde ambisjoner på produksjonssiden. Rygh Hallan hadde selv hatt idé til filmen, direktoratet hadde rettighetene til manuskriptet, og Fyrst fikk utbetalt honorar for regiarbeidet.¹⁰⁴² Da Rygh Hallan forlot sjefsstolen i direktoratet for å overta Pan-Film, fikk dette selskapet departementets aksept for å bruke 181 500 kroner over direktoratets budsjett til produksjonen. I underkant av 150 000 kroner ble tatt av posten for «statspolitisk verdifull film».¹⁰⁴³

Det kanskje viktigste propagandatiltaket som ble igangsatt fra direktoratet i 1943, var arbeidet med en publikasjon som skulle presentere norsk filmbransje overfor inn- og utland. *Film i Norge 1943* viser tydelig ambisjonen om å profesjonalisere og strømlinjeforme filmproduksjonen. Stjernedyrking av norske skuespillere – 58 i tallet (!) – var en del av dette¹⁰⁴⁴; mer iøynefallende – sett med dagens øyne – er det kanskje at den tekniske staben også ble så behørig presentert: seks regissører, tre filmfotografer, fire filmarkitekter, fire filmkomponister, tre lydingeniører, to sminkører – og en laboratoriesjef.¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴⁰ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jan.–juni 44, SF til KFD 20.5.1944.

¹⁰⁴¹ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jan.–juni 44.

¹⁰⁴² RA, SF, Fdd L0001, «Villmarkens lov» jan.–juni 44.

¹⁰⁴³ RA, SF, Fdd L0001, «Villmarkens lov» jan.–juni 44, SF til KFD 20.6.1944 med svar 22.6.1944.

¹⁰⁴⁴ Så vidt jeg kan se, er ingen navn fjernet av politiske grunner. Dette til tross for at flere populære skuespillere hadde tilbrakt en tid i fangenskap som følge av skuespillerkonflikten i 1941. Dessuten var direktoratet kjent med at folkekjære skuespillere som Leif Juster, Per Aabel og Arvid Nilssen hadde levert subtile motstandsbudskap fra scenekanten til lydhøre teaterpublikummere ved flere anledninger. Om hverdagsmotstand på revyscenen under okkupasjonen, se A. Mauritzen, *Toner fra Tigerstaden: Musikk, mennesker og miljø fra Oslos revyLiv 1905–1978*, Oslo 1979. Henki Kolstad ble for øvrig vurdert inntatt med et eget portrett i *Film i Norge 1943*, men kom ikke med. Trolig skyldtes dette helt upolitiske årsaker. RA, SF, Fdd L0001, L. Sinding til SF 9.3.1943.

¹⁰⁴⁵ *Film i Norge 1943* er tilgjengelig fra Nasjonalbibliotekets digitale bokhylle: <http://www.nb.no/nbsok/nb/a17736799b3945013bfcff8ec45c1a12?> (lastet ned 16.2.2017).

Fra et næringsperspektiv avhang film- og kinobransjens suksess av at den åpne samtalen om film bidro til å skape og vedlikeholde et konstant kinosug i befolkningen. I første halvår av 1944 forsøkte Filmdirektoratet å tvinge Pressedirektoratet til forhåndssensur av alt filmstoff i avisene.¹⁰⁴⁶ Dette kunne ikke Pressedirektoratet gå med på. Men samtlige redaktører ble i mai 1944 tilsendt et skriv med følgende ordlyd: «Omtale av nye norske filmproduksjoner må foreløpig ikke finne sted uten etter tillatelse fra Pressedirektoratet.»¹⁰⁴⁷

Innenfor den skjulte samtalen var omtalen av nye norske filmer ofte blottet for entusiasme, i motsetning til hvordan filmene ble annonsert i den åpne samtalen. «Det er jo en tung og trist film, men dog norsk», skrev Arne Stig til kinodirektøren i Bergen om den premiereklare *Kommer du, Elsa?*¹⁰⁴⁸

3. Perioden sommeren 1944–mai 1945: Politisk virkemiddel

Fokuset for de norske film- og kinomyndighetene i den tredje fasen var utelukkende *filmpolitikken*. Hvilken rolle kinoene skulle spille, ble knapt diskutert. Filmdirektoratet interesserte seg ikke engang for å lage en oversikt over alle kinoer i landet.¹⁰⁴⁹ De kinoene som hadde konsesjon på det tidspunkt 1944-loven trådte i kraft, hadde adgang til å fortsette kinodrift inntil utgangen av 1945.¹⁰⁵⁰ Det er likevel tydelig at mange så sitt snitt til å forsøke å bruke den nye loven til å tvinge gjennom endringer. I Hedmark var fylkesmannen innstilt på å avskilte Dishingtons Kinobyrå. I denne saken skjedde da det merkelige at Innenriksdepartementet, ikke KFD, ble de ambulerende og private kinoenes forsvarer.¹⁰⁵¹

I slutten av 1944 arbeidet direktoratet med å utarbeide nye retningslinjer for støtte til norsk filmproduksjon.¹⁰⁵² Men hvilke retningslinjer? På dette tidspunktet fantes kun en håndfull aktive produsenter, og disse ble bedt om å komme med innspill. Walter Fyrst skrev i denne forbindelse to brev til direktoratet i begynnelsen av 1945. Her argumenterte han for at tida var inne for å lage lette

¹⁰⁴⁶ RA, SF, Fdc L0004, Korr. Pressedir., Pressedirektoratet til SF 10.5.1944.

¹⁰⁴⁷ RA, SF, Fdc L0004, Korr. Pressedir., Pressedirektoratet til SF 9.6.1944. Redaktørene ble orientert 22. mai.

¹⁰⁴⁸ RA, SF, Fdc L0001, Bergen kommunale kinoer des. 43–nov. 44.

¹⁰⁴⁹ I november 1944 mottok direktoratet en liste fra Norges Arbeidstjeneste over samtlige forlegninger i Norge. SF ble bedt om å gi opplysninger om hvilke kinoer som lå nærmest hver enkelt forlegning. Dette var ikke SF i stand til å utføre. RA, SF, Fdd L0001, Norges Arbeidstjeneste okt.–nov. 44.

¹⁰⁵⁰ RA, SF, Fdc L0003, Korr. Innenriksdep. juli–des. 44, Innenriksdepartementet til Norges kommunesamband 18.12.1944. Dette fulgte av kinoloven av 1913 § 13, jf. rundskriv fra SF 21.7.1943.

¹⁰⁵¹ RA, SF, Fdc L0003, Korr. Innenriksdep. juli–des. 44, Innenriksdepartementet til fylkesmannen i Hedmark 1.11.1944.

¹⁰⁵² RA, SF, Fdc L0001, Centrum Film AS mai–des. 44, SF til W. Fyrst 8.12.1944.

underholdningsfilmer. Som alltid speilet Fyrsts handlinger sterke impulser utenfra; denne gangen mente han å finne støtte for sitt syn «i ansvarlige kretser i Tyskland».¹⁰⁵³ Hochscherf og Vande Winkel har i sin artikkel om filmteori i Det tredje riket vist at det foregikk en stor diskusjon i åpne medier om hvorvidt filmer burde gjengi virkeligheten eller tilby virkelighetsflukt. Tre posisjoner identifiseres, hvorav den ene insisterte på de positive effektene ved eskapisme. Representanter for dette synet i Tyskland definerte teater som kunst; filmen, derimot, skulle tilfredsstillende menneskers behov for fantasi og drømmer. Filmens flyktige karakter gjorde ifølge dette synet at den ikke kunne utsi tidløs sannhet.¹⁰⁵⁴

Når filmens betydning ble koplet til den instrumentelle verdi politisk sett, måtte det nødvendigvis innebære snevrere rammer for norsk filmproduksjon. SF befant seg i et krysspess. Skulle staten finansiere lette underholdningsfilmer som «åndelig medisin» til folket, slik Fyrst argumenterte for, eller skulle man, av ideologiske og politiske grunner og med minister Fuglesangs ord, ta en «pust i bakken»? Det karakteristiske for 1944–1945 var at KFD sto for en konsekvent instrumentell linje, mens SF ønsket en noe mer pragmatisk tilnærming. Vurderingen av Fyrsts prosjekt «Bagateller for en sjømann» kan illustrere dette. Fyrst sendte inn synopsis til KFD 26. november.¹⁰⁵⁵ «Filmen blir en farse», forklarte Fyrst, «på et ikke stort høyere nivå enn 'Pølsemakeren'». Det som kunne virke som et selvsqudd ble begrunnet med to forhold: Gitt de alvorlige tider folk levde under, kunne kino fungere som «åndelig medisin», og ettersom farsen var en så populær og folkelig filmsjanger, var den egnet til å «bryte den politiske boykott». Fyrst så selv på prosjektet sitt som et «eksperiment». Han så det som helt urealistisk at de beste skuespillerne ønsket å stille opp, så han var innstilt på å bruke dem som var villige. Ekspedisjonssjef Viig behandlet spørsmålet i departementet. I en inntrengende henstilling til Fyrsts produksjonsselskap ba Viig om at det isteden ble laget en film som stemte overens med «de statsbærende krefters kulturprogram».¹⁰⁵⁶

Direktoratet ga sin innstilling 16. desember 1944. «Bagateller for en sjømann» ble sjangermessig beskrevet som en miks av folkekomedie og farse. I sentrum for handlingen står båtsmann Bladersen og dekksgutt Kresjan, som på landlov i Oslo

¹⁰⁵³ RA, SF, Fdc L0001, Centrum Film AS jan.–apr. 45, W. Fyrst til SF 21.1.1945 og 1.2.1945.

¹⁰⁵⁴ T. Hochscherf og R. Vande Winkel, Third Reich cinema and film theory, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 36, 2016 (2): 203–205.

¹⁰⁵⁵ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jul.–des. 44, Centrum Film AS til KFD 26.11.1944.

¹⁰⁵⁶ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jul.–des. 44, KFD til Filmdirektoratet 30.11.1944.

«råker opp i all slags snurrigheter». Direktoratet påpekte liten originalitet i stoffet, vidstrakt bruk av klisjeer og for lite bearbejdede replikker. Til tross for en heller nedslående vurdering konkluderte likevel direktoratet positivt:

Som forholdene ligger an med norsk filmproduksjon finner en å måtte anbefale at der gis støtte til denne produksjonen. En vil da sette sin lit til det resultat regissøren kan få ut av den forholdsvis tynne materie [...]. Hele produktet må legges an på å gi publikum en renslig og sund moro, for på den måte å bryte den mer eller mindre tvungne uvilje folk for tiden viser overfor norske filmproduksjoner.¹⁰⁵⁷

Til tross for direktoratets velvillige innstilling sto KFD fast på sitt standpunkt om at dette prosjektet burde oppgis, og at det var uaktuelt å støtte det økonomisk. Viig refererte at saken hadde vært forelagt minister Fuglesang.¹⁰⁵⁸ På dette tidspunkt ser det forunderlige ut til å ha skjedd at byråkratene i departementet hadde overtatt ambisjonene i filmpolitikken.

Fuglesangs standpunkt kom siste gang eksplisitt til uttrykk overfor direktoratet 18. april 1945. Staten burde, framholdt kulturministeren, «hverken moralsk eller økonomisk yde støtte til filmproduksjon av desidert lav kvalitet, selv om årsaken til den lave kvalitet ikke er å søke hos enkeltpersoner, men i ytre, tidsbestemte omstendigheter».¹⁰⁵⁹

Sinding var på sin side bekymret over at utviklingen gikk i gal retning. Etter hans oppfatning bidro direktoratet og departementet til å reversere den politikken som for alvor hadde brakt private interesser på banen. Statsmonopol var like ødeleggende som kommunalt monopol, framholdt han.¹⁰⁶⁰ Etter at han forlot sjefsstolen i direktoratet, kom Sinding til å bli en motstemme til norske myndigheter og det instrumentelle synet på film og kino. Fremdeles hevdet han det faglige synspunktet, men tydeligere enn før trakk han konsekvensene av en *norsk* linje. Sinding var framfor alt opptatt av norsk film og det norske kinobesøket. Dette viste seg blant annet ved at han var sterkt kritisk til framstillingen av kinostatistikk i pressen, fordi den ikke tok tilstrekkelig høyde for at tyske filmers popularitet primært skyldtes tysk kinobesøk, ikke norsk.¹⁰⁶¹ Bergen kommunale kino presenterte i februar

¹⁰⁵⁷ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jul.–des. 44, Innstilling 16.12.1944.

¹⁰⁵⁸ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD kulturavd. jul.–des. 44, KFD til SF 19.12.1944.

¹⁰⁵⁹ RA, SF, Fdc L0005, KFD/min. til Filmdirektoratet 18.4.1945.

¹⁰⁶⁰ Brev fra L. Sinding til A. Stig 13.12.1944. Gjengitt etter Smogeli 2015: 80.

¹⁰⁶¹ Se kap. 8.III.4.

1945 *Sangen til livet* som den mest sette filmen på kino i Bergen i året 1944. Dette må ha vært en stor lettelse for Sinding, ettersom filmen mange steder i landet hadde blitt aksjonert mot. Imidlertid ble gleden ødelagt da det norske Ufa-kontoret i NS-avisa *Fritt folk* korrigerer denne opplysningen med å hevde at det snarere var en tysk film, *Kvinnen i mine drømmer*, som hadde blitt sett av flest tilskuere. Forklaringen lå ifølge Ufa Oslo i at den tyske filmen hadde blitt flyttet over fra Koncert-Palæet til den mindre Ole Bull-salen, der billettprisene var lavere. *Sangen til livet* hadde spilt inn flest penger i Bergen i 1944, men var ikke den mest populære, mente Ufa. Sinding ble aldeles rasende da han leste dette. I neste nummer av *Fritt folk* imøtegikk Sinding denne påstanden ettertrykkelig. For det første, argumenterer Sinding, var det også slik at *Sangen til livet* etter en stund hadde blitt overflyttet til Ole Bull, der prisene var vesentlig lavere. Men viktigere var det å se bak tallene og spørre hvilken av filmene som var mest populær hos det norske publikum, fortsatte Sinding. Knappt 38 000 tilskuere hadde sett *Kvinnen i mine drømmer*, mens 28 000 hadde sett Sindings film. Imidlertid kunne Bergen kino dokumentere at nesten 14 000 tyske soldater hadde besøkt den tyske filmen, mens antallet tyske soldater som hadde betalt for å se *Sangen til livet* var 9 – ni – personer! Ifølge Sindings regnestykke var derfor hans egen film den klart mest populære filmen i 1944 – hos det norske publikum.¹⁰⁶² Dette er svært interessant, av flere grunner. *Fritt folk* var en del av den åpne samtalen, den var i hvert fall åpent tilgjengelig. Her ser vi at det ikke var så stor forskjell på Sindings argumentasjon og retoriske virkemidler *onstage* og *offstage*. Sinding framstår ikke som protysk, men som pronorsk. At det virkelig var så få tyskere som så norsk film i Bergen, er faktisk noe overraskende. Mange tyske soldater snakket brukbart norsk etter mange år i Norge, og en skulle tro at noen av dem gjerne så norsk film også av interesse for språket og kulturen.

Som medlem av Kulturrådet og filmprodusent fortsatte Sinding å fremme en rekke forslag overfor sine etterfølgere i SF. Felles for disse forslagene var at de gikk på tvers av den nyttetenkningen som Sinding mente preget norsk film- og kinopolitikk fra 1943. Sindings forslag om et nasjonalt programråd for kinoene fant gehør hos Stig, men ble aldri etablert.¹⁰⁶³ Forslaget om en filmpris i form av en statuett – «slik som

¹⁰⁶² RA, SF, Fdc L0002, L. Sinding til Fritt folk 27.2.1945.

¹⁰⁶³ RA, SF, Fdc L0002, Efi Film AS jul.–des. 44, L. Sinding til SF 31.7.1944.

svenskene og amerikanerne gjør det» – ble tatt opp igjen av Sinding i 1945, men fikk ingen støtte.¹⁰⁶⁴

De snevrere rammene som fulgte av det instrumentelle synet på film, fikk også konsekvenser for filmdistribusjonen. Her er mønsteret at filmselskapene var mer liberale enn SF når det gjaldt hva slags filmer som burde slippes til, og SF var mer liberale enn RK. Den finske filmen *Skygger over neset*, som Efi hadde i utleie, ble stanset av RK. Sinding søkte om frigivelse 18. oktober 1944, men RK avsto søknaden.¹⁰⁶⁵ Sinding forsøkte også å få Stigs hjelp til å få frigitt tolv beslaglagte svenske filmer: «De tar meg det ikke ille opp at jeg minner Dem om at De under konferansen mandag hos president Müller-Scheld foruten de hos oss 11 beslaglagte svenske filmer også forsøker å få frigitt den svenske filmen 'Snapphaner'.»¹⁰⁶⁶ For filmselskapene betød politisk sensur tapte inntekter. Ganske sikkert var det profittjag og ikke propagandamessige vurderinger som lå bak Sindings forsøk på å få satt opp *Der große König* som reprisefilm i Oslo i februar 1945.¹⁰⁶⁷ Sindings selskap hadde Veit Harlans «monumentalfilm»¹⁰⁶⁸ i distribusjon. *Staatsauftrag*-filmen om Fredrik II den store av Preussen framstiller den tyske motgangen under sjuårskrigen før det hele vendes til avgjørende seier og økt tysk dominans i Europa takket være Fredriks personlige offervilje og storhet. Situasjonen i Europa i begynnelsen av 1945 så minst like dystert ut sett med tyske øyne som situasjonen etter det tapte slaget ved Kunersdorf i 1759, som er startpunktet for handlingen i *Der große König*. Denne filmen var blant propagandafilmen skapt i Det tredje riket som ble forbudt av det allierte kontrollrådet i 1945.¹⁰⁶⁹

Det NS framfor noe ikke lyktes med i kulturpolitikken, var å realisere det programfestede målet om et velfungerende kulturting som ett av to kamre i et

¹⁰⁶⁴ RA, SF, Fdc L0004, Kulturrådets repr. feb. 45, Statens kulturråd til SF 7.2.1945.

¹⁰⁶⁵ RA, SF, Fdc L0002, Efi Film AS jul.–des. 44, SF til Efi 1.11.1944.

¹⁰⁶⁶ RA, SF, Fdc L0002, Efi Film AS jul.–des. 44, L. Sinding til SF 5.8.1944. *Snapphaner* hadde blitt trukket tilbake på ordre fra Müller-Scheld. Se kap. 7.IV.3.

¹⁰⁶⁷ RA, SF, Fdc L0002, Efi Film AS jan.–apr. 45, Ad Efis forslag til filmoppsetninger i Oslo fra uken mandag den 26/2-45.

¹⁰⁶⁸ Det er interessant at dette begrepet, «Monumentalfilm» på tysk, brukes like selvfølgelig i dag som den gang om periodens propagandafilmer, i den formodentlig nøytrale betydningen *episk film*. Det norske lånordet, brukt blant annet av Sinding om *Der große König*, gir konnotasjoner til positiv storhet som går ut over det episke, etter min vurdering, og er dermed et eksempel på propagandamessig kontinuitet. Se f.eks. omtalen av denne filmen på tysk Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Der_gro%C3%9Fe_K%C3%B6nig (lest 17.1.2017).

¹⁰⁶⁹ Hanche 1991: 79, 93.

korporativt riksting. Dette politiske prosjektet bidro med viktige impulser og innlegg til diskusjonene om film og kino i det siste krigsåret. Tanken var at Kulturtinget skulle styre norsk kulturliv etter mønster av Rikskulturkammeret i Tyskland. I utgangspunktet så man for seg et rent korporativt organ, altså med representasjon fra yrkesorganisasjonene, men da Kulturtinget og Statens kulturråd offisielt ble dannet på NS' 8. riksmøte i september 1942, gikk Quisling isteden inn for politisk oppnevnte medlemmer.¹⁰⁷⁰ Kulturtinget kom bare til å møtes to ganger, i Oslo i september 1943 og i Trondheim i juli 1944. På det siste møtet ble det lagt fram en innstilling til den framtidige organiseringen av kulturlivet. Kulturtinget skulle bestå av 70–80 medlemmer fra i alt elleve forbund, med kulturminister Fuglesang som president. Et mindre kulturråd skulle fungere som arbeidsutvalg for dette.

Sommeren og høsten 1944 ble det utarbeidet mer eller mindre identiske utkast til vedtekter for de elleve nye landsomfattende forbundene. Navnet på forbundet som skulle organisere film- og kinobransjen, ble Norges Filmforbund.¹⁰⁷¹ Ifølge § 1 i vedtektene var Norges Filmforbund «samordningsforbundet for den del av det norske kulturliv som omfatter film- og kinoyrket». En sentral tanke i det korporative systemet var at samordningen ikke bare var noe som skulle skje på toppen, men også nedover i organisasjonen. Således var det behov for nye underordnede yrkesorganisasjoner. Det ble foreslått fem slike *landsforeninger*, for henholdsvis filmproduksjon, filmdistribusjon, kinodrift, filmskuespillerne og filmteknikerne (§ 2). Medlemmene av Filmforbundet skulle organiseres i fylkesforbund.

Planene for Norges Filmforbund åpnet for en radikal ensretting i og med utrenskningsbestemmelsen i § 4 om hvem som kunne være medlem. For første gang under okkupasjonen ble en eksplisitt, antisemittisk bestemmelse innført i lovgivningen på film- og kinoområdet. Paragrafen krevde at et medlem av Norges Filmforbund måtte være «av arisk avstamning». Dette kravet gjaldt ikke bare medlemmet alene, men også «hans ektefelle».¹⁰⁷² I tillegg til den antisemittiske bestemmelsen inneholdt § 4 en passus om at et medlem av Filmforbundet måtte ha visse påkrevde egenskaper for en som «medvirker ved folkets åndelige oppdragelse».

¹⁰⁷⁰ H.F. Dahl i Dahl mfl. (red.) 1995: 237–238.

¹⁰⁷¹ RA, SF, Fdc L0002, Filmforbundet nov. 44, Vedtekter for Norges Filmforbund.

¹⁰⁷² Etter ordlyden utelukket denne formuleringen logisk sett kvinnelig medlemskap, men her er det uten tvil bare snakk om en klossete formulering. Om man kunne unnvære kvinnelige produsenter, filmteknikere, distributører og kinobestyrere, må man gå ut fra at man fortsatt hadde bruk for kvinnelige skuespillere.

Her var det altså fritt fram for ikke å oppta noen som medlem eller ekskludere politiske motstandere på generelt grunnlag. Et tegn på at man så for seg å bruke disse to bestemmelsene aktivt, var bestemmelsen i § 14 om at presidenten kunne nedsette en «æresrett» for å ta seg av spørsmål om utestengelse, ileggelse av «æresstraff» og tvister mellom medlemmer. Dessuten skulle æresretten ta stilling til om det var framsatt «ugrunnet beskyldning» av ett medlem mot et annet, og om beskyldningen i så fall skulle mortifiseres. At et slikt anliggende ble innlemmet i vedtektene, kan ses som et profylaktisk trekk med tanke på bransjemotstand langs kjente, politiske skillelinjer, men det kan også ses som et grunnleggende behov innad i NS for å fri seg fra beskyldninger fra «kampfeller», og dermed som karakteristisk for de norske makthavernes skjulte samtale.

Dersom dette ideelle reisverket hadde blitt en realitet, hadde det kommet til å få en kolossal betydning for all virksomhet på kino- og filmfeltet – som på kulturfeltet for øvrig. Så lenge Kulturtinget og Norges Filmforbund aldri fikk noen betydning ut over det rent «seremonielle»¹⁰⁷³, er det vanskelig å tale om *Gleichschaltung* av film- og kinofeltet under okkupasjonen som et vellykket prosjekt sett fra de norske makthavernes side. Riktignok skjedde det en radikaliseringsprosess. Men erklæringene om ensretting som ble satt i system fra 1944, lovet for mye for sent. I sammenheng med kulturtingsplanene oppsto en selsom allianse rundt årsskiftet 1944/45. I et forsøk på å innfri forutsetningen om dannelsen av helt nye foreninger under Norges Filmforbund, slo Fyrst, Rygh Hallan, Stig og Sinding sine pjalter sammen og dannet Norske filmprodusenters forbund. Konstituerende møte fant sted 18. januar 1945. Fyrst ble valgt til formann for året 1945, med Sinding som viseformann. Det neste møtet fant sted en uke senere, der Rygh Hallans forslag til statutter ble drøftet, men ikke vedtatt.¹⁰⁷⁴ Tiltaket var pliktskyldig og var i realiteten uten utsikter til å lykkes. Man var heller ikke enige om noe annet enn at filmproduksjonens interesser måtte ivaretas «på et grunnlag som senere blir å utarbeide».

Det første møte i Norges Filmforbund ble avholdt i direktoratets lokaler den 26. januar 1945. Sinding holdt da et filmhistorisk foredrag.¹⁰⁷⁵ Tendensen til å skue bakover, som vi så en rekke eksempler på i den åpne samtalen i kinobladet, gjorde seg igjen gjeldende, her innenfor den skjulte samtalen. En skulle ellers tro at

¹⁰⁷³ H.F. Dahl i Dahl mfl. (red.) 1995: 238.

¹⁰⁷⁴ RA, SF, Fdc L0001, Diverse jan.–mai 1945, Avskrift av møteprotokoll.

¹⁰⁷⁵ RA, SF, Fdc L0002, Filmforbundet jan. 45, Møteinnkalling 22.1.1945.

anledningen kallet på visjonære ideer om den *framtidige* ordning av filmbransjen. Walter Fyrst forteller i sin memoarbok en festlig anekdote som belyser denne hangen til å skue bakover, eller snarere *oppover*, som Fyrst ved det tilfellet gjennomskuet. Etter NS' første og mislykte stortingsvalg høsten 1933 forteller Fyrst at Quislings nærmeste medarbeidere, blant dem Fyrst selv, som hadde hatt ansvar for valgkampanjen, i spenning ventet på det første «offentlige livstegn» fra sin fører. Det var forventet at Quisling skulle erklære at NS «med friske krefter gikk inn for det kommende kommunevalg». Stor var derfor Fyrsts overraskelse da Quisling ved årsskiftet 1933/34 kom med en stor artikkel over to numre i *Tidens Tegn* med tittelen «Er der liv på stjernene?».¹⁰⁷⁶ Hvorvidt Fyrst undret seg over noe av den samme diskrepansen mellom hva situasjonen krevde, og hva man fikk, der han satt og lyttet til Sindings filmhistoriske foredrag i Stortingsgata denne januarkvelden i 1945, får vi vel aldri vite.

VI. Konklusjon

Jeg vil peke på fem delkonklusjoner. For det første: Interne konflikter på norsk side hindret reorganisering av film og kino. Med utgangspunkt i de norske makthavernes skjulte samtale om film- og kinopolitikken er det ikke mulig å spore noe norsk-tysk fellesprosjekt som stakk særlig dypt. Til det var særinteressene for mange og for dominerende. Det var ingen enhetlig norsk blokk på NS-hold som sto klar til å ta opp kampen med, eventuelt samarbeide med, tyske aktører med interesser på film- og kinofeltet. Det fantes en myriade av norske aktører med delvis overlappende myndighetsområder som alle hadde interesser i film- og kinopolitikken. Sinding-perioden i direktoratet (1941–1942) var kjennetegnet av en sterk, upopulær leder og samtidig en uavklart politisk situasjon. Fra 1943 hadde direktoratet svakere og mer anonyme ledere, og de arbeidet mer i motbakke samtidig som den politiske situasjonen var mer avklart.

Tyskerne var, for det andre, ikke det største problemet, i hvert fall ikke slik norske film- og kinomyndigheter så det. Den relative satsingen på kino som propaganda i Norge var alltid beskjeden. Er det noe som slår en i møte med materialet etter Statens filmdirektorat, er det hvor mange ressurser som gikk til spille på uvesentligheter som hadde lite eller ingenting med film og kino å gjøre i utgangspunktet, og som i sum utgjorde en kolossal hindring for å utvikle

¹⁰⁷⁶ Fyrst 1981: 50.

kinosystemet og norsk filmproduksjon i en bestemt retning. Filmdirektoratets største konkurrent var ikke Innenriksdepartementets kommunalavdeling, men alle andre stemmer som ikke ville finne seg i at film og kino ble gitt forrang i kampen om knappe ressurser. Ideer alene var ikke nok til å «nyordne» filmen i Norge. Det trengtes en materiell basis som ikke fantes. At penger ble tildelt over statsbudsjettet, hjalp lite når det etter hvert ikke var mulig å oppdrive råfilm til produksjon, rensmiddel til laboratorieutstyr, fløyelsbånd til kinoapparatene, mat til produksjonsstaben når det skulle lages film *on location*, og så videre. KFD var ingen sterk støttespiller for SF i kino- og filmspørsmål, spesielt ikke i Fuglesangs tid. En rekke forslag fra direktoratets side ble avfeid, trenert eller sendt videre til andre norske og tyske instanser.

Et tredje funn er at SF-lederne ideologisk var på linje med tyske og norske nasjonalsosialister. Ikke desto mindre er det vanskelig å få øye på områder der tyske og norske filmmyndigheter samarbeidet systematisk og fortrolig. Rikskommisariatets filmpresident Müller-Scheld forble en nokså fjern autoritet og blandet seg ytterst sjelden inn i Filmdirektoratets disposisjoner. Og det fins få spor av at den norske filmdirektøren utfordret tyskernes overherredømme. Norske filmmyndigheter var tilhengere av å skape et europeisk filmmarked under tysk ledelse, og engasjerte seg i internasjonalt kultursamarbeid i den tro at det var i norsk films interesser.

For det fjerde: SF-lederne forsvarte også, og med vekslende hell, norske interesser. Filmdirektoratet var ingen buffer mot tysk inngripen i *kinodriften*. Når det derimot gjaldt *filmproduksjonen*, spilte direktoratet en avgjørende rolle både med hensyn til å sikre fortsatt norsk filmproduksjon overhodet, og norsk ledelse av denne. Bare på filmrevyens område mistet norske myndigheter kontrollen.

Endelig var SF-lederne, på enkelte områder, tyskkritiske. Dette gjaldt måten Wehrmacht turet fram på og forsynte seg av kinolokaler til å dekke soldatenes behov for underholdning, og det gjaldt den stadig sterkere posisjonen til Ufa-kontoret i Oslo. På disse områdene ble SFs protester imidlertid ikke hørt. Om sin egen rolle som filmpolitiker under okkupasjonen forklarte Sinding etter krigen: «Jeg forsøkte etter evne å holde politikk borte fra norsk film.»¹⁰⁷⁷ Selv om retten fant dette å være en bortforklaring, må vi gi Sinding rett inntil et visst punkt. Det er heller ingen grunn til å tvile på at det stemte, som Sinding senere forklarte seg, at han hadde rekruttert Rygh

¹⁰⁷⁷ Brev fra L. Sinding til riksadvokat S. Arntzen 11.5.1945. Sitert etter Smogeli 2015: 67.

Hallan til direktoratet som byråsjef i januar 1941 fordi han søkte lojale NS-medlemmer som samtidig kunne stå imot tysk press.¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁸ L. Sindings vitneforklaring 15.1.1946. Sitert etter Smogeli 2015: 67.

5 Hva var den tyske planen med film og kino i Norge?

I. Innledning

Utstillingen «Da diktaturet fortrenget demokratiet», laget av Stortinget til frigjøringsjubileet våren 2015, presenterte et bilde fra stortingsalen tatt i forbindelse med Goebbels' Oslo-besøk i november 1940.¹⁰⁷⁹ Fotografiet er et interessant utgangspunkt for å diskutere den tyske kulturpropagandaen i Norge. Midt på bildet sitter Goebbels på stortingspresidentens plass. Ved sin venstre side har han G.W. Müller, propagandasjefen i Norge, og til høyre politigeneral Wilhelm Rediess, sjef for SS og alt politi i Norge. En første observasjon er at enda i november 1940 hang Oscar A. Wergelands monumentale historiemaleri «Eidsvoll 1814» på sin faste plass til åpent skue. Først senere ble bildet tildekket med gardiner og hakekors. Et annet inntrykk er at fotografiet virker improvisert og hastig utført, som om det er knipset i et stjålet øyeblikk – i sjelden kontrast til den selvbevisste iscenesettelse som nesten alltid preger fotografier av Det tredje rikets ledende menn på offisielt besøk ved symbolsk og historisk betydningsfulle steder i okkuperte områder. Offiseren lengst til venstre på bildet gjesper tilsynelatende, holder en sigarett i venstre hånd – og ser ut til å ha på seg solbriller. Goebbels ser ikke rett framfor seg, men lytter oppmerksomt til sidemannen Müller. På tilhørernes ansikter er det tydelig at Müller kommer med en eller annen morsomhet. Når dette fotografiet fascinerer, har det å gjøre med det inntrykk av *vilkårlighet* det framkaller. Hvor bevisste var de tyske kulturpropagandistene på hva det var de ville med aktiviteten i Norge, og hvilken dynamikk fantes mellom Berlin og Oslo?¹⁰⁸⁰

¹⁰⁷⁹ Stortinget, *Da diktaturet fortrenget demokratiet*, utstillingshefte: 23. Av bildekrediteringen framgår at bildet er hentet fra magasinet *Bilder* 1/1946, via Nasjonalbiblioteket.

¹⁰⁸⁰ Goebbels' besøk varte fra 28. november til 1. desember. Den første kvelden fant det sted en større mottakelse der Goebbels møtte norske kulturpersonligheter. «Aber nichts Rares dabei» («men ikke noe spesielt»), noterte han i dagboka si. Lørdag kveld, 30. november, besøkte han det tyske teatret i Stortingsgata 18, der stykket *Wiener Blut* ble framført av Nollendorff-teatret på turné. Samme kveld møtte han Quisling, som ikke gjorde et godt inntrykk; derimot skrev han positivt om «presseminister» Lunde: «Energisk og intelligent. Den beste hesten i stallen.» E. Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Sämtliche Fragmente. Teil I: Aufzeichnungen 1924–1941*, bd. 4 (1.1.1940–8.7.1941), München 1987: 413–414. Mine oversettelser til norsk.



Rediess, Goebbels og G.W. Müller i Stortingssalen i november 1940. (Nasjonalbiblioteket)

I dette kapitlet vil jeg undersøke om okkupantene hadde en plan for film og kino i det okkuperte Norge, hva den i så fall gikk ut på, og hvilke aktører på tysk side som hadde interesser i å påvirke, utforme og gjennomføre kulturpropagandatiltak for å sette denne planen ut i livet. Med hensyn til begrepet «propaganda» støtter jeg meg på definisjonen som gis av Garth S. Jowett og Victoria O'Donnell i boka *Propaganda and persuasion*.¹⁰⁸¹ Forfatterne ser propaganda som en spesiell type kommunikasjon som inneholder elementer av både informasjon og overtalelse. Mens propaganda er et middel for propagandisten til å oppnå fordeler, forsøkes gjennom overtalelsen å tilfredsstille behovene til alle parter i kommunikasjonen.¹⁰⁸² Med «kulturpropaganda» menes her politisk kommunikasjon ved hjelp av kulturelle virkemidler.

Argumentet jeg vil føre fram her, basert på gransking av mitt materiale, er at det ikke fantes noen enhetlig tysk plan for film og kino i det okkuperte Norge. For å beskrive og underbygge dette vil jeg presentere tre forklaringer. Den første forklaringen handler om hvordan film- og kinopolitikken falt fra hverandre i særinteresser. Den neste dreier seg om at infrastruktur og profitt veide tyngre enn rent propagandamessige hensyn. Den tredje går ut på at SDs kartlegging av den norske «gjennomsnittsmaken» ikke ble konvertert til faktisk film- og kinopolitikk.

II. Kilder og forskning

1. Kildesituasjonen

For å besvare spørsmålet om hva som var den tyske planen med film og kino i Norge, har jeg studert kildemateriale fra i hovedsak tre institusjoner: Hovedavdelingen for

¹⁰⁸¹ G.S. Jowett og V. O'Donnell, *Propaganda and persuasion*, 4. utg., Thousand Oaks, CA, London & New Delhi 2006.

¹⁰⁸² *Ibid.*: 1.

folkeopplysning og propaganda ved RK i Oslo (HAVP), propagandaministeriet i Berlin (RMVP) og Sicherheitsdienst (SD). HAVP har etterlatt seg et omfattende arkivmateriale, som fins på Riksarkivet i Oslo. Arkivet er ikke ordnet systematisk og er heller ikke fullt ut katalogisert. Jeg har gått gjennom rundt 20 arkivbokser som er relatert til kulturavdelingen, som film og kino sorterte under.¹⁰⁸³ Dette materialet gir et innblikk i oppbyggingen av HAVP og dets avdelinger, personale, retningslinjer og korrespondanse med norske og tyske med- og motspillere.

I Bundesarchiv, avd. Berlin-Lichterfelde, ligger hovedarkivet etter det tyske propagandaministeriet. Gjennom to arkivbesøk har jeg samlet materiale som kaster lys over relasjonen mellom RMVP og kulturavdelingen ved HAVP i Oslo.¹⁰⁸⁴ Av særlig interesse er korrespondansen mellom lederen for kulturavdelingen i RK, Wilhelm Müller-Scheld, og Goebbels fra slutten av 1920-årene. Goebbels' dagbøker er en velkjent og velbrukt kilde i forskning om propaganda. Jeg kommer ikke til å gjennomgå disse systematisk, men vil i noen grad trekke inn Goebbels' beskrivelser av norske kulturelle forhold og tyske og norske propagandaaktører i Norge. En grunn til dette er at Goebbels helt fram til krigens slutt beholdt tett kontakt med propagandasjefen i Norge, G.W. Müller, som han hadde kjent siden 1936.¹⁰⁸⁵

Meldungen aus Norwegen (MaN), tyske etterretningsmeldinger fra SD i Norge til Reichssicherheitshauptamt (RSHA) i Berlin, har også vist seg å være en interessant og rik kilde til norske film- og kinoforhold. Meldingene ble publisert i en kommentert kildeutgave i 2008 av blant andre den norske statsviteren Stein Ugelvik Larsen.¹⁰⁸⁶ En annen enkeltstående kilde av vesentlig betydning er en ti siders rapport basert på avhør av G.W. Müller etter krigen.¹⁰⁸⁷ Her forteller han om Rikskommissariats befatning med kultur og propaganda, om arbeidsmetoder og ansvarsforhold, mentalitet og selvforståelse. Rapporten må anses som en svært interessant kilde også

¹⁰⁸³ Følgende materiale er gjennomgått: RA, RK, HAVP, pakkene 12, 37–40, 45, 58 og 87–101.

¹⁰⁸⁴ Følgende materiale er gjennomgått: BA, R 55 Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, pakkene (mikrofilm) 216, 387, 481, 608, 656, 793, 1011, 20372, 20741, 20930, 21252–21254.

¹⁰⁸⁵ R. Bohn, *Reichskommissariat Norwegen: «Nationalsozialistische Neuordnung» und Kriegswirtschaft*, München 2000: 63.

¹⁰⁸⁶ MaN 2008.

¹⁰⁸⁷ Avhøret ble foretatt av den britiske avdelingen Prisoner of War Crimes Interrogation Squad (PWIS) 25.4.1946. Både avhørsrapporten og et spørreskjema utfylt 7.12.1945 fins i Hjemmefrontmuseets arkiv så vel som i arkivet etter Sikkerhetsstaben under Forsvares overkommando (FO) på Riksarkivet. NHM, PWIS (Norway)/ 106, Report on the interrogation of Min.-Dirigent and SS Oberführer (honorary) G.W. Müller; RA, FO II, Sikkerhetskontoret, CI Questionnaires, Tyske okkupasjonsstyrker i Norge. Heretter vil denne kilden bli referert til slik: NHM, PWIS, Avhør av G.W. Müller 25.4.1946.

til den skjulte, interne tyske samtalen om kino og propaganda. Müller var beryktet for sin «ubehagelige» lederstil¹⁰⁸⁸; dette må man ta i betraktning når man leser hans egen framstilling av hvordan forholdene i RK var.

2. Tidligere forskning

Den fremste forskningen på tysk kulturpropaganda i Norge har den østerrikske historikeren Martin Moll stått for. I doktoravhandlingen fra 1986 om den nasjonalsosialistiske *Auslandspropaganda* i Europa 1939–1945 vies ett kapittel til Norge.¹⁰⁸⁹ Samme forskningstema har blitt fulgt opp i to senere arbeider, henholdsvis en komparativ studie av tysk propaganda i de «germanske» landene Danmark, Nederland og Norge¹⁰⁹⁰, og en artikkel fra 1998 som analyserer den tyske kulturpropagandaen i Norge 1940–1945¹⁰⁹¹. Moll har vært særlig opptatt av spørsmålet om hvordan okkupasjonsmakten var organisatorisk innrettet med tanke på kulturpropaganda. Moll viser at målet for den tyske kulturpropagandaen i Norge var å overvinne befolkningens motstand mot tysk styre og nazismen gjennom «kunstneriske foranstaltninger», men at dette prosjektet slo feil. Forklaringen søker han dels i «institusjonell pluralisme»¹⁰⁹² på tysk side, dels i rammebetingelser på norsk side. Den vedvarende motstanden mot det upopulære tysk-norske okkupasjonsstyret, og det forhold at den undertrykte befolkningen rådde over midler til å spre sin motpropaganda, levnet de tyske kulturpropagandistene begrensede muligheter til å lykkes.

Moll behandler ikke film og kino i sin studie av kulturpropagandaen i Norge. Valget begrunnes ikke nærmere¹⁰⁹³, men har sannsynligvis sammenheng med at han er mindre opptatt av importen og distribusjonen av tyske kulturprodukter til/i Norge, enn av de tyske institusjonene som virket aktivt i Norge.¹⁰⁹⁴

¹⁰⁸⁸ Martin Moll, som selv intervjuet G.W. Müller under arbeidet med sin doktoravhandling, viser til at generaloberst Falkenhorst etter krigen skal ha uttalt at Müller vel var «den mest ubehagelige mann i hele Rikskommissariat». Se Moll 1998: 194. Falkenhorsts vitneforklaring: NHM, F/II, boks 20.

¹⁰⁸⁹ M. Moll, «*Das neue Europa*»: *Studien zur nationalsozialistischen Auslandspropaganda in Europa, 1939–1945; Die Geschichte eines Fehlschlages*, 2 bd., utrykt dr.avh., Graz 1986.

¹⁰⁹⁰ M. Moll, *Die deutsche Propaganda in den besetzten «germanischen» Staaten Norwegen, Dänemark und Niederlande 1940–1945: Institutionen – Themen – Forschungsprobleme*, i R. Bohn (red.), *Die deutsche Herrschaft in den «germanischen» Ländern 1940–1945*, Stuttgart 1997: 209–246.

¹⁰⁹¹ Moll 1998: 189–223.

¹⁰⁹² Moll 1998: 196.

¹⁰⁹³ Moll 1998: 222. Riktignok henviser han her til Moll 1986, der film behandles på s. 506 ff.

¹⁰⁹⁴ I Molls omfattende doktorgradsarbeid om den tyske *Auslandspropaganda* fra 1986 behandles film på s. 506–510.

Den tyske historikeren Robert Bohns *Reichskommissariat Norwegen: «Nationalsozialistische Neuordnung» und Kriegswirtschaft* fra 2000 er uten sammenligning standardverket om Rikskommissariatets historie.¹⁰⁹⁵ Den bredt anlagte studien, som bygger på forfatterens doktoravhandling fra 1994, inneholder også beskrivelser av de organisatoriske innretningene som ble skapt for å drive propagandavirksomhet.¹⁰⁹⁶

Roel Vande Winkel, Mats Jönsson, Lars-Martin Sørensen og Bjørn Sørensen (heretter Vande Winkel mfl.) har i en komparativ artikkel fra 2012 studert den tyske filmeksporten til Skandinavia under andre verdenskrig.¹⁰⁹⁷ Artikkelen er basert på gjennomgang av hittil uutnyttet tysk kildemateriale¹⁰⁹⁸, og viser hvordan tyske aktører forsøkte å strømlinjeforme det skandinaviske filmmarkedet for best mulig avkastning på tyske filmer. En hovedkonklusjon er at filmeksporten var mest vellykket i Norge, minst i Sverige.¹⁰⁹⁹ I dette kapitlet vil jeg i stor grad bygge på og diskutere med funnene i denne artikkelen.

Norske arbeider om film og andre verdenskrig har i liten grad tatt opp spørsmål knyttet til tysk kulturpropaganda og tyske aktører på filmfeltet.¹¹⁰⁰ I den grad dette har vært tematisert, har det blitt sett fra norsk synsvinkel og belyst gjennom norsk kildemateriale.¹¹⁰¹

3. Nærmere om *Meldungen aus Norwegen* som historisk kilde

Forbildet for MaN var SD-rapporter om stemningen i Det tredje riket, *Meldungen aus dem Reich*. Disse rapportene ble stanset en uke etter attentatet mot Hitler 20. juli 1944, fordi det lyktes rikskansellisefjen Martin Bormann å overbevise Reichsführer SS Heinrich Himmler om at meldingene bare var uttrykk for stemningen i subversive kretser i partiet.¹¹⁰² Allerede før dette var det velkjent at Goebbels, som i 1940–1942 hadde vært begeistret for de usminkede SD-rapportene, hadde begynt å se på meldingene fra så vel riket som fra Norge som et voksende problem, som defaultisme,

¹⁰⁹⁵ Bohn 2000.

¹⁰⁹⁶ Bohn 2000. Se særlig s. 57–69, men også s. 36–56. Avhandlingen fra 1994 ble trykt året etter i serien *Kieler historische Studien* 39.

¹⁰⁹⁷ Vande Winkel mfl. 2012.

¹⁰⁹⁸ Det tyske kildematerialet som er gransket for å belyse tysk-norske relasjoner i artikkelen, er BA R 109. På norsk side har artikkelforfatterne studert deler av arkivet etter Statens filmdirektorat (eskene 17–18, 22 og 45) samt landssviksaken mot Leif Sinding. Jf. Vande Winkel mfl. 2012: 264, note 1.

¹⁰⁹⁹ Vande Winkel mfl. 2012: 275 f.

¹¹⁰⁰ Ett unntak er Olsen 2015.

¹¹⁰¹ Ansatser fins hos Disen 1997.

¹¹⁰² T. Dyrhaug, *Norge okkupert! Tysk etterretning om Norge og nordmenn 1942–1945*, Oslo 1985: 16.

etter nederlaget ved Stalingrad. Allikevel fortsatte meldingene fra Norge å bli skrevet helt fram til april 1945.

Formålet med MaN var å gi politiske ledere i Norge og Tyskland et usminket bilde av stemningen blant sivilbefolkningen i Norge som grunnlag for okkupasjonspolitikken.¹¹⁰³ Det er usikkert hvor mange eksemplarer rapportene ble utferdiget i, og hvor mange som leste dem.¹¹⁰⁴ Sikkert er det at mottakerne i første rekke var tyske instanser som arbeidet med indre sikkerhet i Norge, det vil si RK i Oslo og de viktigste Sipo/SD-tjenestestedene. Foruten intern sirkulering «på huset» i Victoria terrasse ble rapportene sendt til kommandørene i Stavanger, Bergen, Trondheim og Tromsø, og til de fire største tjenestestedene på nivået under (Kristiansand, Larvik, Lillehammer og Fredrikstad). Wehrmachtsbefehlshaber sto også på fordelingslista. Rapportene ble også sendt til RSHA i Berlin. Samtlige avdelingssjefer her mottok meldingene fra Norge personlig. I tillegg ble meldingene sendt til Sipo-sjefene i København, Haag, Brüssel og Paris.

Goebbels' propagandaministerium var ikke adressat for meldingene, og heller ikke utenriksministeriet. At Goebbels likevel kjente til meldingene, og interesserte seg sterkt for dem, framgår av hans dagbøker. Hitler skal derimot ha ignorert meldingene fra Norge fullstendig; han interesserte seg ikke engang for Meldungen aus dem Reich.¹¹⁰⁵

Friedrich W. Volberg var mannen som sto for innsamlingen av kulturstoffet i Norge.¹¹⁰⁶ Volberg hadde embetseksamen i norsk og var bosatt i Norge fra 1936. Han var verken medlem av NSDAP eller SS. I september 1940 ble han hentet til RK fra stillingen som presseattaché ved den tyske legasjon. I RK ble han referent i avdelingen for utdanning og vitenskap med Alfred Huhnhäuser som sjef.¹¹⁰⁷ Hovedansvaret for å redigere den endelige versjonen av Meldungen aus Norwegen på bakgrunn av lokale rapporter fra hele landet hadde Georg Wolff. I tillegg til Volberg og Wolff spilte Herbert Noot en sentral rolle i arbeidet med rapportene, som sjef for SD i Norge fra juni 1941 til mai 1945.

¹¹⁰³ Einleitung, i MaN 2008: XXIII.

¹¹⁰⁴ Einleitung, i MaN 2008: XXVI. MaN-redaktør Georg Wolff mente i 1991 å huske at antallet lå på mellom 80 og 90, mens SD-sjefen Herbert Noot i 1984 antydte et sted mellom 30 og 40.

¹¹⁰⁵ Einleitung, i MaN 2008: XXVI.

¹¹⁰⁶ Dyrhaug 1985.

¹¹⁰⁷ NHM 8/F-8c – 0008, MP 43, Vitneavhør av F. W. («Fritz») Volberg 1.9.1945.

Om lag 35 personer i Oslo, og et mindre antall medarbeidere i øvrige byer, medvirket til å samle og viderebringe etterretninger om politiske og sosiale forhold i det okkuperte Norge.¹¹⁰⁸ Disse SD-tjenestemennene oppsøkte aktivt ulike miljøer for å fange opp stemningen blant nordmenn. De deltok på NS-møter, idrettsstevner, travløp og kulturarrangementer, gikk i kirken og pleiet omgang med ledende personer innen NS og statsadministrasjonen og med tyske funksjonærer i RK. Og de gikk på kino. Kildeutgivelsen *Meldungen aus Norwegen* fra 2008 inneholder flere hundre meldinger om film- og kinoforhold. Materialet er derfor, i tillegg til å være hovedkilden til hvordan situasjonen i Norge ble bedømt av tyske tjenestefolk i SD fra 1940 til 1945, også en kilde til kunnskap om lokale kinoforhold.

En grundig vurdering av MaN som historisk kilde fins i innledningen til 2008-utgivelsen, forfattet av redaktørene Stein Ugelvik Larsen, Beatrice Sandberg og Volker Dahm.¹¹⁰⁹ Robert Bohn har advart mot å se SD-rapportene som usensurerte. Det motsatte var tilfellet, hevder han; de var sterkt bearbeidet i formen og hadde en klar retning.¹¹¹⁰ Andre har påpekt at MaN, sammenlignet med for eksempel Wehrmachts egne rapporter, var fulle av overdrivelser, og at de langt fra var nøkterne.¹¹¹¹ Filmhistoriker David Welch har på sin side sett *Meldungen aus dem Reich* som en utmerket kilde til opinionen i Det tredje riket.¹¹¹² Jeg vil ikke gå så langt, og bruker ikke *Meldungen aus Norwegen* til å si noe om hva befolkningen tenkte om det de så på kino. Det er kjent at det tyske sikkerhetspolitiet og SD i Norge hadde en annen agenda enn Terboven, og at det foregikk en konstant rivalisering og kamp om innflytelse og ressurser. Det kan ha hatt den effekten at SD heller rapporterte for mye enn for lite om norsk motstand, fordi dette indirekte kunne ses som en kritikk av RK, i tillegg til at en tydelig understreking av omfanget av motstand kunne bidra til å styrke egen posisjon. Denne reservasjonen gjelder først og fremst mulighetene for å utnytte *Meldungen aus Norwegen* som kilde til hva SD faktisk observerte og tenkte om omfanget av norsk motstand; når det gjelder vurderingen av

¹¹⁰⁸ Einleitung, i MaN 2008: XXIX.

¹¹⁰⁹ Einleitung, i MaN 2008: XXXVII–LVIII (delkapitlet «Zur inhaltlichen Analyse der 'Meldungen' und Polizeiberichte»).

¹¹¹⁰ Bohn 2000: 186 f. Imidlertid er Bohns vurdering først og fremst knyttet til rapporter på det økonomiske området, ikke det kulturelle.

¹¹¹¹ Einleitung, i MaN 2008: XXXVII. Her henvises til en sammenlignende analyse av Håkon Østholm om henholdsvis Wehrmachts og Sipo/SDs vurdering av omfang og virkninger av norsk sabotasje og motstand. Østholm viser at *Meldungen aus Norwegen* var langt mer detaljerte og omfangsrike enn krigs dagbøkene til Oberkommando der Wehrmacht (OKW).

¹¹¹² Se diskusjonen i Welch 2001: 2.

propagandamåloppnåelsen, har etterretningsmeldingene kanskje aller størst verdi. Det er nettopp i vurderingen av tyske virkemidler i utenlandspropagandaen at meldingene framstår som informerte, frodige og meddelsomme.

Trolig ga rapportene et mer forskjønnende bilde av Quislings parti og regjering enn hva det var grunnlag for, fordi redaktøren visste at sentrale NS-medlemmer kjente til, og leste, meldingene. I ettertid har så vel MaN-redaktøren Georg Wolff som SD-sjefen Herbert Noot framstilt egen virksomhet i best mulig lys, ved å framheve den uavhengige og kritiske stillingen SD hadde i Norge. Ifølge Noot skal Terboven og Befehlshaber der Sipo und des SD Heinrich Fehlis ha fryktet etterretningsmeldingene.¹¹¹³

SDs hemmelige etterretningsrapporter var ment å skulle gjøre tyske okkupasjonsmyndigheter bedre i stand til å utforme okkupasjonspolitikken når de visste hva folk var opptatt av, og hva de snakket fortrolig om. Hensikten kan således sies å ha vært å penetrere de undertryktes skjulte samtale. Norske kinoer kan ses som en sosial arena der de undertryktes skjulte samtale ble opprettholdt. Det er også et poeng at Meldungen aus Norwegen kan ses som en sosial arena – «a social site» i Scotts terminologi – der de tyske makthaverne i Norge pleiet en samtale som var skjult for så vel befolkningen i Norge som for de norske makthaverne.

Det er kjent at den norske kulturminister Fuglesang visste om Meldungen aus Norwegen. I en samtale med SS-Sturmbannführer Leib i 1943 ga Fuglesang til kjenne at han var klar over hva SD mente om ham.¹¹¹⁴ For SD var det helt avgjørende at meldingene forble hemmelige for utenforstående, og en var derfor nøye med å begrense antallet mottakere. De foretok også undersøkelser for å kartlegge den nøyaktige spredningen av meldingene. Dette er ett eksempel på hvordan skjulte samtaler forholdt seg til hverandre. Meldungen aus Norwegen er ingen kilde til forholdet mellom Sipo og SD på den ene siden og RK og HAVP på den andre. Müller-Scheld og G.W. Müller er for eksempel bare nevnt henholdsvis én og to ganger, og ikke i forbindelse med film eller kino.¹¹¹⁵

¹¹¹³ Ibid.

¹¹¹⁴ Einleitung, i MaN 2008: XXVII.

¹¹¹⁵ I en melding er det nevnt at G.W. Müller sto for den offisielle åpningen av den antibolsjevikiske utstillingen «Das Sowjet-Paradies» i Oslo 5. september 1942. I en annen melding er det nevnt at Müller-Scheld, som Müllers stedfortreder, deltok i den offisielle innsettelsen av Fuglesang i stillingen som kulturminister 27. november 1942. MaN 2008: 827, 919. Tilsvarende har jeg i arkivet etter HAVP ikke funnet en eneste kildereferanse til SD og de hemmelige tyske etterretningsmeldingene. Det hadde ikke vært utenkelig at noe

4. Film og kino i Meldungen aus Norwegen

Måten rapportene ble satt sammen på, og hvor hyppig de ble sendt, endret seg ganske mye i perioden. Siden dette også påvirket innholdet, hva som faktisk ble skrevet om film og kino, skal jeg kort gjøre rede for rapportenes struktur og de ulike variantene som forekom fra sommeren 1940 til våren 1945. Den aller første etterretningsmeldingen fra Befehlshaber der Sicherheitspolizei und des SD (BdS) i Oslo ble sendt til Berlin i juli 1940. Navnet var *Tätigkeitsbericht* («virksomhetsrapport»). Denne typen rapporter ble sendt 1–2 ganger i uka, til sammen 24 rapporter fra juli til desember 1940. I en periode ble det ved siden av virksomhetsrapportene også laget en *Tagesbericht* («dagsrapport»).

De egentlige Meldungen aus Norwegen (heretter MaN) oppsto først i mars 1942. I motsetning til dags- og virksomhetsrapportene ble MaN sendt sjeldnere, bare 1–2 ganger i måneden. Følgelig ble rapportene lengre. Den mer gjennomarbeidede formen gjorde meldingene mindre umiddelbare og ferske, og mer analytiske og vurderende. Oppbygningen er slik: Først kommer en del om den allmenne situasjonen i Norge (A), sortert i underkategoriene a) stemning og b) innenrikspolitisk utvikling. Så følger en del om motstanden (B), med følgende underkategorier: a) generelt motstandsbilde, b) kommunisme, marxisme og sabotasje, og c) kirken. Del C har navnet «Lebensgebiete» og dekker emnene: a) NS, b) folkehelse (*Volksgesundheit*), c) kultur, d) forvaltning og rett, og e) næringsliv. Under punktet om kultur finner vi ofte en egen artikkel om film, i tillegg til artikler om litteratur, teater, billedkunst, musikk, radio, presse og propaganda, vitenskap, og skole og utdanning.

Etterretningsmeldingene som var relatert til film og kino i 1940 og 1941, var i regelen korte nyhetsmeldinger i telegramstil. Samme rapport kunne inneholde flere meldinger om film og kino, men de sto ikke alltid samlet på ett sted under en felles overskrift. De var så å si del av en jevn nyhetsstrøm. Fra 1942, derimot, fikk rapportene ofte et eget underkapittel bare om film og kino. De lengste filmartiklene er på 4–5 sider (2–3000 ord). Sommeren 1943 ble rapporten igjen omarbeidet. Etter dette fins det mindre stoff om det meste, også kultur. Det er derfor i perioden mars 1942–juli 1943 at vi finner det aller meste stoffet, kvantitativt sett, om film og kino.

fantes for eksempel i interne notater eller i korrespondanse mellom HAVP og RMVP. Meldingene ble for øvrig arkivert av RMVP i Berlin. Dette arkivet har vært en av kildene til den komplette kildeutgivelsen i 2008.

I min analyse av materialet har jeg sortert film- og kinomeldingene i sju kategorier, ut fra hva de handler om:

- A. Oppfordringer til kinoavholdenhet gjennom illegale skrifter (aviser, oppslag, flyveblad og løpesedler)
- B. Negative responser hos publikum på det de så på kino («demonstrasjoner»)
- C. Konflikter mellom norske og tyske kinogåere
- D. Lokale streik-, boikott- og sabotasjeaksjoner
- E. Tyske og/eller norske inngrep i kinodriften
- F. Filmkritikk, filmers popularitet og filmforsyningen
- G. Omorganisering av film og kino i Norge

Jeg har identifisert 138 unike meldinger om film og kino. Omtalen av hvert enkelt forhold kan, som jeg allerede har vært inne på, variere fra bare et par linjer til flere sider. Følgende oversikt gir likevel et bilde av hva slags saker SD fant det verdt å rapportere om, forholdet mellom dem og endringer over tid:

Tabell 8. Antall meldinger om film og kino i Meldungen aus Norwegen 1940–45¹¹¹⁶

		1940	1941	1942	1943	1944	1945
A	Oppfordringer til kinoavholdenhet	1	15	3	3	1	
B	Publikumsresponser	5	15	10	5		
C	Tysk-norske relasjoner		2	1	1		
D	Lokale aksjoner		3	2	8	3	
E	Tyske/norske inngrep	1	6	8	6		
F	Filmkritikk, resepsjon og forsyning			10	9		
G	Omorganisering			8	8		
H	Annet	2	1	1			
	I alt	9	42	43	40	4	0

Vi ser med én gang at vi har et stabilt, rikt materiale i årene 1941, 1942 og 1943. De relativt få meldingene i 1940 kan forklares med at rapporteringen kom sent i gang. En styrke ved MaN som kilde til lokale forhold er den store geografiske spredningen i omtalte saker. For visse typer kildemateriale fra okkupasjonstida er det slik at forholdene i Oslo trer tydeligst fram. Dette gjelder i høy grad de illegale avisene, som i det store og hele – spissformulert – var et Oslofjord-fenomen.¹¹¹⁷ Slik var det ikke når det gjelder etterretningsmeldingene. Det RK og BdS i Oslo og RSHA i Berlin virkelig

¹¹¹⁶ Meldinger om demonstrasjoner (B) vil bli diskutert i kap. 7.IV.1.

¹¹¹⁷ H. Luihn, *De illegale avisene i Norge 1940–45: En digital dokumentasjon*, Nasjonalbiblioteket, Oslo 1999: 623 ff. [Luihn 1999b].

ville vite, var hva som foregikk utenfor Oslo. Av de 35 meldingene om demonstrasjoner under visning av film, dreide åtte seg om Oslo. Av 23 meldinger om oppfordringer til kinostreik, var ti relatert til Oslo, og bare to av 16 når det gjaldt meldingene om lokale aksjoner. Følgende steder ble omtalt én eller flere ganger i film- og kinomeldingene: Kirkenes, Honningsvåg, Alta, Tromsø, Harstad, Narvik, Svolvær, Bodø, Fauske, Sandnessjøen, Mosjøen, Namsos, Trondheim, Molde, Ålesund, Høyanger, Odda, Fana, Bergen, Stavanger, Flekkefjord, Lillesand, Arendal, Notodden, Skien, Tønsberg, Drammen, Oslo, Gjøvik, Lillehammer, Hamar, Flisa, Kongsvinger, Lillestrøm, Askim, Moss, Halden.

Hvis vi sammenfatter temaene i tabellen ovenfor, kunne vi si at film- og kinostoff i *Meldungen aus Norwegen* dreide seg om enten *Gleichschaltung* av film og kino (dekker kategoriene E og G), nordmenns kulturelle preferanser og politiske affinitet (kategoriene C og F) eller sivil motstand mot forsøket på å nazifisere film og kino (kategoriene A, B og D).

Måten rapportene omtalte norske forhold på, var i regelen nøktern og tilsynelatende objektiv. Konflikter mellom ulike norske aktører ble gjerne framstilt på en upolitisk måte, uten at sympatien klart lå hos den ene eller den andre.¹¹¹⁸ Det mønsteret vi ser med hensyn til rapporteringen om film- og kinoforhold, er for det første kjennetegnet av en undring over den sterke norske anti-kommunale innretningen av kinopolitikken, fordi en slik variant var helt fremmed for tysk tankegang, som tvert om hadde bestrebet seg på å få den tidligere sterke private tyske film- og kinobransjen under statlig kontroll.¹¹¹⁹ Videre ser vi at SD, i den grad de selv tok stilling til det de rapporterte om, sto for en nokså myk propagandistisk linje. Respekten for det norsk-nasjonale er en tredje faktor, som peker i retning av at SD la til grunn at kulturpolitikken i Norge skulle styres ut fra ønsket om kulturell brobygging mellom de to land. Halvhjertetheten som gjorde seg sterkt gjeldende i rapporteringen fra 1943 sammenlignet med 1940–1942, er også karakteristisk og slående.

¹¹¹⁸ Ett eksempel på dette finner vi i MaN nr. 42, der SD omtaler ulike posisjoner innen NS-staten i synet på utviklingen av norsk film. Filmdirektør Leif Sinding blir sett på som tilhenger av en moderat nasjonal linje, mens regissør Walter Fyrst ses som representant for en mer kompromissløs nasjonalistisk kulturpropaganda. Sinding framstilles som filmindustriens mann, Fyrst som NS-partiets mann. Kulturminister Gulbrand Lunde plasseres i en slags tredje posisjon; han skal ha ivret mest for kulturfilmer og norske filmrevyer. MaN nr. 42, 15.7.42, i MaN 2008: 739 ff.

¹¹¹⁹ Ettersom kommunene jo nettopp var blitt «nazifisert» («nach nationalsozialistischen Grundsätzen geführt»), resonerte SD, hadde ikke «marxisme-argumentet» lenger noen gyldighet.

III. «Gewinnt mir die Norweger!»

Rikskommissær Terboven og propagandasjef G.W. Müller skal ha fått følgende ord fra Hitler med seg på reisen til Oslo i april 1940: «Gewinnt mir die Norweger!»¹¹²⁰ Den tyske film- og kinopolitikken kan plasseres inn i ulike kontekster. Den inngikk dels i en militær-økonomisk begrunnet modernisering av norsk infrastruktur, dels kan den knyttes til innsatsen for å spre positive ideer om Tyskland og nasjonalsosialismen i okkuperte områder gjennom kulturelle tiltak. Selve den organisatoriske innretningen for å drive kulturpropaganda i Norge hadde stor betydning for utformingen av en tysk film- og kinopolitikk. Jeg vil her argumentere for at de organisatoriske rammene tilsa at en selvstendig tysk film- og kinopolitikk hadde skrinne vilkår. Dette vil jeg knytte til «institusjonell pluralisme» og forhold ved organiseringen av Hovedavdelingen for folkeopplysning og propaganda (HAVP) i RK som resulterte i at den tyske kulturpolitikken falt fra hverandre i særinteresser.

1. Institusjonell pluralisme

Okkupasjonsmakten hvilte på tre søyler: Rikskommissariat, Wehrmachtsbefehlshaber og Höherer SS- und Polizeiführer (HSSPF). For Terboven og hans menn gjaldt at det ikke fantes ett område av det norske samfunnet som skulle unngå å merke nazismens «politiske og propagandistiske nærvær», som Hans-Dietrich Looock har formulert det.¹¹²¹ Denne tredelingen innebar ikke noe maktfordelingsprinsipp: Terboven var Hitlers mann i Norge, og ubestridt den øverste representant for Det tredje riket.¹¹²² Generaloberst Falkenhorst var fram til desember 1944 øverste militære representant for Wehrmacht, og var underlagt Oberkommando der Wehrmacht (OKW). Wilhelm Rediess var på samme måte underlagt Reichsführer SS Heinrich Himmler; hans oppgave i Norge var å sørge for indre sikkerhet og bekjempelse av motstand. Alle

¹¹²⁰ I sitt arbeid med doktoravhandlingen om Det tredje rikets Auslandspropaganda intervjuet Martin Moll den tidligere propagandasjefen i Norge i 1986. Müller var da 77 år gammel. Se Moll 1998: 199. Carlo Otte er kilden til et lignende sitat brukt av Robert Bohn som kapitteloverskrift i hans bok fra 2000: «Arbeiten Sie so, dass Sie die Norweger für mich gewinnen». Se Bohn 2000: 57. Bohns kildehenvisning: RA, Landssvikarkivet, Oslo pk. B 3061, Rapport Carlo Otte, oktober 1945. Jf. Müllers vitneforklaring 13.6.1945, der det heter at Hitlers ordre ifølge vitnet «var noe slikt som at Terboven skulle 'vinne Norge og nordmennene for Tyskland'». NHM 8/F-8c-0005, MP 9.

¹¹²¹ Sitert etter Moll 1998: 190. Moll refererer til H.-D. Looock, *Quisling, Rosenberg und Terboven: Zur Vorgeschichte und Geschichte der nationalsozialistischen Revolution in Norwegen*, Stuttgart 1970: 456.

¹¹²² I løpet av kort tid kvittet han seg med en rekke potensielle rivaler, og satte en stopper for det tyske utenriksministeriets innflytelse i Norge, ved å sørge for at propagandamedarbeiderne ved den tyske ambassaden i Oslo ble sendt tilbake til Tyskland. Se P. Longerich, *Propagandisten im Krieg: Die Presseabteilung des Auswärtigen Amts unter Ribbentrop*, München 1987: 213 f.

disse tre maktinstitusjonene rådde over ressurser og instrumenter til å drive propaganda.

Figuren nedenfor gir en oversikt over de viktigste tyske og norske aktørene på kulturfeltet som i ulik grad øvet press på og søkte kontroll med *Gleichschaltung* av film og kino i Norge.

Figur 9. Propagandaaktører og interessesfærer med hensyn til film og kino i Norge¹¹²³

JOSEF TERBOVEN Reichskommissar					
a)	RMVP Reichsminister Joseph Goebbels	WEHRMACHT Wehrmachtsbefehlshaber Nikolaus von Falkenhorst	HAVP Ministerialdirigent G.W. Müller	KULTUR- OG FOLKEOPPLYSNINGSDEP. Minister Gulbrand Lunde (1940–1942) Minister Rolf Fuglesang (1942–1945)	NS
b)	Abt. Film Abt. Ausland	W.Pr.O.	Abt. Kultur Wilhelm Müller- Schedl	Statens filmdirektorat Leif Sinding (1941–1942) Birger Rygh Hallan (1943–1944) Arne Stig (1944–1945)	Rikspropagandaledelsen ¹¹²⁴
c)	Gleichschaltung	Militære interesser	Auslandspropaganda	Omorganisering av film- og kinobransjen	NS-propaganda
d)	Det internasjonale filmkammer (IFK)	Propagandakompanier (PK) Ortskommandanter	RK- Aussendienststellen	Ass. kinonemnder	Regionale og lokale partiavdelinger og tillitsmenn
e)	Distribusjon Eksport Sensur	Krigspropaganda Soldatvelferd Tysk filmrevy	Kulturpolitikk Kulturpropaganda Sensur	Produksjon (kulturfilm, spillefilm) Distribusjon Eksport/import Ensretting av kinodrift	Produksjon (partifilm, skolefilm, filmrevy, reklame) Distribusjon

a) = institusjon, b) = ansvar, c) = mål, d) = utførende ledd, e) = primære interesser

Det er særlig i perioden fra september 1940 til begynnelsen av 1941 at særinteressene knyttet til ulike tyske og norske aktører ble institusjonalisert. Opprettelsen av først et norsk kultur- og folkeopplysningsdepartement og deretter et statlig filmdirektorat, innebar at det ble skapt kraftige norske verktøy i film- og kinopolitikken. Dette var ikke ledd i en nøye opptrukket tysk plan. Planen ble til underveis.¹¹²⁵ SD er ikke plassert inn i figuren. At SD hadde en interesse av at film- og kinoforholdene utviklet seg i bestemte retninger, framgår av Meldungen aus Norwegen.¹¹²⁶ Det ville likevel være misvisende å framstille det som om SDs aktivitet primært var en propagandavirksomhet. Da har det mer for seg å se SD som en

¹¹²³ Min figur er inspirert av en oversikt over strukturen i tysk filmindustri under Goebbels presentert i Petley 1979: 83.

¹¹²⁴ Rikspropagandaavdelingen var en avdeling ved NS' hovedkontor som framstilte og distribuerte propagandamateriell. Et eget underkontor, Billed- og Filmkontoret, drev utleie av film til partiets møter og tilstelninger. *Propagandahåndboken*, 1942: 3.

¹¹²⁵ Jf. ovenfor, kap. 4.II.1.

¹¹²⁶ Se nedenfor, kap. 5.V.1.

overvåker av hele feltet av ulike aktører som drev kulturpropaganda. De norske aktørene er ikke del av den videre analysen i dette kapitlet, men hører hjemme i oversikten over ulike propagandaaktører som hadde interesse av å påvirke film- og kinopolitikken i Norge.

Martin Moll var den første som foretok en grundig analyse av den tyske kulturpropagandaen i Norge. Hans konklusjon er at det karakteristiske var en «institusjonell pluralisme», en situasjon der mange ulike aktører og institusjoner holdt hverandre i sjakk og hindret at noen av dem fikk et avgjørende overtak.¹¹²⁷ Hos Robert Bohn fins en ganske annerledes beskrivelse. Bohn ser HAVP som lite annet enn en filial av RMVP.¹¹²⁸ Vande Winkel mfl. har lansert en tredje teori, som vektlegger at det foregikk en maktkamp mellom RMVP og RK – og at RK satt med det reelle overtaket.¹¹²⁹ Alle disse tre tolkningene peker mot viktige aspekter ved det som kan kalles den interne tyske propagandakrigen. Bohn har utvilsomt rett i å se HAVP som en avdeling utgått av RMVP. I august 1940 talte staben 48 personer.¹¹³⁰ Blant dem var ti nordmenn, seks var hentet fra RPA og 16 fra RMVP. Med andre ord var hver tredje propagandist i RK personlig underlagt propagandaministeriet i Berlin. Denne primærtilknytningen ble i organisasjonskartene for HAVP benevnt som «Heimatbehörde».

Vande Winkel mfl. foreslår å se relasjonen mellom Oslo og Berlin som kjennetegnet av rivalisering. I motsetning til Bohn hevder de at HAVP satt med overtaket, ikke RMVP, og at dette skyldtes Terbovens massive innflytelse over norske forhold. Denne synsmåten har absolutt noe for seg med hensyn til saker som filmproduksjon og kinopolitikk. I spørsmål som angikk filmimport og distribusjon, derimot, spilte RK alltid annenfiolin. Molls tilnærming er heller ikke kompatibel med Bohns framstilling på dette punktet. Moll understreker at kommandolinjene forble fundamentalt uavklarte, og at konflikter som oppsto som følge av dette, aldri fant sin løsning.

Nedenfor vil jeg argumentere for at det i mitt kildemateriale ikke fins spor av noen egentlig spenning mellom Oslo og Berlin når det gjaldt kulturpropagandaens *innhold*. Relasjonen mellom propagandister på den ene siden og teknokrater som

¹¹²⁷ Moll 1998: 196.

¹¹²⁸ Bohn 2000: 63.

¹¹²⁹ Vande Winkel mfl. 2012: 269 ff.

¹¹³⁰ BA, R 55, 216 HAVP 1940–1944, Personalstand 1.8.1940.

agerte på vegne av tysk filmindustri på den andre, dreiet seg i hovedsak om økonomisk og strukturell strømlinjeforming av film- og kinosystemet.¹¹³¹ Den institusjonelle pluralismen som Moll beskrev, var en sentral rammebetingelse for RKs utøvelse av sitt oppdrag. I figuren ovenfor har jeg angitt hva som kan ses som hver enkelt institusjons overordnede mål på film- og kinoområdet. Mens *Gleichschaltung* var det avgjørende for RMVP og det RMVP-kontrollerte IFK, var militær-strategiske interesser og kulturell kapital gjennom *Auslandspropaganda* det overordnede målet for henholdsvis Wehrmacht og HAVP med kulturavdelingen.

Ovenfor definerte jeg kulturpropaganda som en spesiell type politisk kommunikasjon ved hjelp av kulturelle virkemidler. Ut over denne definisjonen kan det være hensiktsmessig å sondre mellom tre former for kulturpropagandavirksomhet. For det første har vi den tyske kulturpropagandaen som ble eksportert til utlandet uten særlige tilpasninger. Dette omfattet alle mulige slags kulturelle produkter, men også tenkemåter, praksiser og språk som ble spredt til Norge og andre «germanske» stater gjennom filmer, bøker, tidsskrifter og aviser, utstillinger og så videre. I denne sammenheng var RMVP den sentrale aktøren. For det andre har vi den tyske kulturpropagandaen som ble utviklet av institusjoner som ble bygd opp i okkuperte områder. For Norges del var kulturavdelingen i RK her den viktigste aktøren. Sist, men ikke minst, fremmet NS sin egen kulturelle propaganda. Martin Moll bruker begrepet «Auslandspropaganda» om begge de to formene for tysk kulturpropagandavirksomhet, den som ble eksportert og den som oppsto utenfor riket i okkuperte områder.¹¹³² Denne forskjellen mellom sentralisert og desentralisert kulturpolitikk er viktig for å forstå dynamikken mellom de ulike tyske aktørene som hadde interesser i film- og kinopolitikken i Norge. Den sentraliserte kulturpolitikken var styrt fra Berlin, mens den desentraliserte var styrt av tyske institusjoner utenfor Det tredje riket.

2. RKs kulturavdeling

For å forklare hvordan andre aktører enn propagandistene i RK kunne slippe til i utformingen av den tyske film- og kinopolitikken, er det nødvendig å se nærmere på hvordan HAVP var oppbygd. RKs organisasjon var på mange måter en porøs

¹¹³¹ Se kap. 5.IV.

¹¹³² Moll adresserer den samme utfordringen i sin artikkel om den tyske propagandaen i utlandet, hvorfra jeg også har hentet begrepet «Auslandspropaganda», som Moll første gang brukte i sin doktoravhandling i 1986. Moll 1997: 224.

konstruksjon. Jeg vil knytte dette til en spenning mellom ulike typer propagandister, mangelen på en selvstendig filmavdeling og fraværet av filmentusiaster blant de tyske kulturpropagandistene i Norge.

Rikskommissariatet ble bygd opp fra april til september 1940 som den øverste sivile myndighet i det okkuperte Norge. I løpet av krigen ble det bare foretatt mindre organisatoriske endringer. RK besto av tre hovedavdelinger for henholdsvis forvaltning, økonomi og næringsliv, og folkeopplysning og propaganda.¹¹³³ Hovedavdelingen for folkeopplysning og propaganda (HAVP) besto igjen av fem avdelinger for henholdsvis propaganda, presse, radio, kultur og utdanning.

Figur 10. Det tyske rikskommissariatet

<i>Der Reichskommissar für die besetzten norwegischen Gebiete</i>				
Josef Terboven				
<i>Hauptabteilung Verwaltung</i>		<i>Hauptabteilung Volksaufklärung und Propaganda</i>		<i>Hauptabteilung Volkswirtschaft</i>
Hovedavd. forvaltning (4–5 avdelinger)		Hovedavd. folkeopplysning og propaganda		Hovedavd. næringslivet (10–11 avdelinger)
		G.W. Müller		
<i>Propaganda</i>	<i>Presse</i>	<i>Rundfunk</i>	<i>Kultur</i> W. Müller-Scheld	<i>Schul- und Bildungswesen</i>

Organiseringen av HAVP var nærmest en tro kopi av forbildet, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP), Goebbels' propagandaministerium i Berlin.¹¹³⁴ I 1941 utgjorde staben i hele RK 364 personer, hvorav 130 i HAVP.¹¹³⁵ Georg-Wilhelm Müller var sjef for HAVP fra april 1940 til mai 1945, bare avbrutt av et kort opphold ved Murmanskfronten i 1941, hvor han ble såret.¹¹³⁶ Fra 1943 hadde han tittel av ministerialdirigent. Selv om han tjenestegjorde i RK i Norge under Terboven, ble han betraktet som det tyske propagandaministeriets mann i Oslo.¹¹³⁷ Robert Bohn understreker betydningen av at Goebbels sendte «ingen ringere enn sin personlige sekretær» til Oslo som propagandasjef.¹¹³⁸ Müller kom således til å bygge

¹¹³³ I tillegg kom en *Einsatzstab* som arbeidet med forholdet til Nasjonal Samling, og en hovedavdeling for teknikk som ble etablert i august 1942. Bohn 2000: 59.

¹¹³⁴ Se dog nedenfor under kap. 5.IV.3. Det fantes én avgjørende forskjell i måten HAVP ble organisert på i forhold til RMVP: I Oslo ble det ikke etablert en egen filmavdeling.

¹¹³⁵ Bohn 2000: 60.

¹¹³⁶ Bohn 2000: 64.

¹¹³⁷ Klee 2007: 379.

¹¹³⁸ Bohn 2000: 63.

opp hovedavdelingen i Oslo som en filial av RMVP, noe som med Bohns ord ga denne hovedavdelingen en «egenartet hybridstilling» sammenlignet med de to øvrige hovedavdelingene.¹¹³⁹ G.W. Müller var sentral i sluttfasen av riksrådsforhandlingene, og overtok ledelsen på tysk side fra Hans Dellbrügge rett før sammenbruddet i forhandlingene. Etter dette fungerte han som Terbovens stedfortreder.¹¹⁴⁰ Kulturavdelingen i Oslo besto av mellom tre og elleve medarbeidere.¹¹⁴¹ De to kontinuitetsbærerne var Wilhelm Müller-Scheld og Eduard Gudenrath, med førstnevnte som leder. Da Müller-Scheld ble utskrevet til Wehrmacht i oktober 1944, ble han etterfulgt av intendant Curt Nuernberger.¹¹⁴² Gudenrath ankom HAVP fra det tyske filmakademiet i november 1940 og ble i Oslo til mai 1945.¹¹⁴³

Den tyske kulturpolitikken i det okkuperte Norge ble utformet og styrt av G.W. Müller og Müller-Scheld. Ved siden av propagandaavdelingen ved RK i Oslo rådde de over sivilt personell og propagandaoffiserer ved lokale RK-avdelinger i Kirkenes, Tromsø, Narvik, Trondheim, Bergen, Stavanger og Kristiansand. Mellom Müller og Müller-Scheld fantes en generasjonsforskjell, og de hadde umake idealer og personlige ambisjoner. Dette gjorde dem til to ganske forskjellige typer propagandister. Dette har først og fremst betydning fordi den mest betydningsfulle og handlekraftige av de to, G.W. Müller, fikk så lite å si for sakene som sorterte under Müller-Scheld.¹¹⁴⁴

Michael Wildt har i sin bok *Generation des Unbedingten* beskrevet hvordan den såkalte *Kriegsjugendgeneration*, født i årene 1900–1912, kom til å innta nøkkelposisjoner i førersjiktet i den senere nasjonalsosialistiske staten.¹¹⁴⁵ De hadde

¹¹³⁹ Bohn 2000: 63.

¹¹⁴⁰ D.A. Seip, *Hjemme og i fiendeland*, Oslo 1946: 112; jf. 230.

¹¹⁴¹ RA, RK, HAVP, boks 91.

¹¹⁴² Moll 1998: 192.

¹¹⁴³ BA, R 55, 1011 Mitarbeiter der HAVP 1940–1943.

¹¹⁴⁴ Takk til min gode kollega Tobias Hochscherf ved Universitetet i Kiel for å ha gjort meg oppmerksom på poenget med de ombyttede rollene. Kunnskapen som ligger til grunn for framstillingen av Müller og Müller-Scheld som to ulike typer propagandafigurer er utviklet i samarbeid med Hochscherf, og vil bli bearbeidet og utdypet i en felles artikkel på et senere tidspunkt. Når det gjelder Müller-Schelds skjebne etter krigen, fikk han en svært mild straff. Som del av de alliertes denazifiseringsprosess ble han klassifisert i gruppe II (belastet), ble dømt til to års tvangsarbeid og måtte betale en bot på 2000 tyske mark. Han ble også fradømt retten til å bekle offentlige stillinger. Han levde en heller anonym tilværelse etter dette, men fortsatte å virke som skribent og forfatter resten av livet; kunstnerdrømmen slapp aldri taket. Se B. Schültke, *Theater oder Propaganda? Die Städtischen Bühnen Frankfurt am Main 1933–1945*, Studien zur Frankfurter Geschichte 40, Frankfurt a.M. 1997: 131.

¹¹⁴⁵ M. Wildt, *Generation des Unbedingten: Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes*, Hamburg 2003

erfart første verdenskrig som barn, men hadde ikke vært gamle nok til å tjenestegjøre som soldater. Denne tapte muligheten førte til at hele generasjonen ble radikalisert under Weimarrepublikken. De brøt med fortida og rettet blikket mot mulighetene i framtida. Wildt forklarer at mange i denne generasjonen hadde en sterk affinitet til rasepolitikken og eliteforestillingene innen SS. Denne innstillingen førte også til dype motsetninger og mistro mot den eldre garde, som de mente hadde hatt ansvaret for det forsmadelige tyske krigsnederlaget i 1918. G.W. Müller og Müller-Scheld passer godt inn i dette bildet, som representanter for hver sin generasjon; de var henholdsvis fem og 19 år gamle i 1914.

Wilhelm Müller-Scheld (1895–1970) vokste opp i Grebenroth i Hessen. Han deltok i første verdenskrig og ble såret. For dette ble han tildelt jernkorset av første og annen klasse.¹¹⁴⁶ Han skal, etter eget utsagn, ha deltatt i over 50 slag. I et brev til Goebbels i desember 1933 forteller han om hvordan dette forandret livet hans. Som soldat opplevde han det tyske nederlaget som skjellsettende, ikke på grunn av tapet i seg selv, men på grunn av den tyske passiviteten. Etter dette kom han til å forakte «passive naturer».¹¹⁴⁷ Da han så og hørte Wagners opera *Parsifal* for første gang i 1919, fant han en slags konstruktiv forbindelse til disse følelsene. Hans store lidenskap for kultur ble således flettet inn i hans livshistorie. Framfor alt ønsket han å vie sitt liv til å utrette store ting for det tyske folk.¹¹⁴⁸

Han studerte litteratur og teater før han satset på en karriere som dramatiker og skribent.¹¹⁴⁹ Han gikk tidlig inn i NSDAP (medlemsnummer 583 476) og Sturmabteilung (SA). I 1929 vakte han oppsikt og, i visse kretser, begeistring med en pamflett om Erich Maria Remarques antikrigsroman *Intet nytt fra Vestfronten*, som han avviste som et borgerlig «bedrag».¹¹⁵⁰ I 1932 ble han gaupropagandaleder¹¹⁵¹ i Hessen-Nassau og leder av Reichspropagandaamt (RPA), og fra 1935 Præsialrat i Riksteaterkammeret.¹¹⁵²

¹¹⁴⁶ *Deutsche Filmakademie mit dem Arbeitsinstitut für Kulturfilmschaffen*, Babelsberg-Ufastadt 1938; Schültke 1997: 37–42.

¹¹⁴⁷ BA, R 55, 21253 Präsident der Deutschen Filmakademie, W. Müller-Scheld til J. Goebbels 16.12.1933; i tysk original: «Passive Naturen sind mir seit diesen Jahren ein Greuel.»

¹¹⁴⁸ For øvrig er det liten tvil om at Müller-Scheld ved denne anledningen aktet å gjøre sine hoser grønne overfor Goebbels med tanke på framtidige muligheter for en politisk karriere.

¹¹⁴⁹ Schültke 1997: 37.

¹¹⁵⁰ W. Müller-Scheld, *Im Westen nichts Neues: Eine Täuschung*, 1929.

¹¹⁵¹ Jeg har valgt å skrive denne tittelen på norsk. Et gau var den viktigste administrative enheten i NSDAPs særegne territorielle inndeling av det tyske riket i perioden 1925–1945. I spissen for gauet sto en *Gauleiter*.

¹¹⁵² Klee 2007: 382.

En av oppgavene hans som partiets propagandaleder i Hessen-Nassau var å rapportere til Berlin om kulturlivet i Frankfurt. Den tyske dramatiker og teaterviter Bettina Schültke har vist at Müller-Scheld var sentral i forfølgelsen og utrenskningen av jøder i kulturlivet, samtidig som han brukte sin politiske status til å hevde sin egen «dilettantiske» kunst.¹¹⁵³

Goebbels anså Müller-Scheld for å være for teoretisk og intellektuelt anlagt.¹¹⁵⁴ Likevel utnevnte han sin mangeårige kamerat til president for det nye tyske filmakademiet i Potsdam-Babelsberg, som åpnet i mars 1938. Ved akademiet skulle det ikke gis «tørr, teoretisk undervisning», men derimot «substansformidling» som skulle gi oversikt over «tysk historie, vesen og streben».¹¹⁵⁵ Dette kan ses som et typisk utslag av nazismens iboende antiintellektualisme. Akademiet skulle utdanne og forme en ny generasjon filmskapere i nazismens bilde. Det eneste kravet til opptak var begavelse; kandidatene måtte rett og slett «vise spor av et geni».¹¹⁵⁶

Ifølge Goebbels' dagboknedtegnelser ble han raskt skuffet over måten Müller-Scheld løste sin oppgave som filmakademiets leder. I november 1938 ble Müller-Scheld kritisert for at rekrutteringen hadde slått feil.¹¹⁵⁷ Den 23. februar 1940 noterte Goebbels i sin dagbok at Müller-Scheld hadde mislyktes fullstendig. Akademiet hadde for få studenter og kostet for mye. Konklusjonen var: «Vil bli lukket. Müller-Scheld har åpenbart ikke forstått sin oppgave.»¹¹⁵⁸

Hva Goebbels skrev i sin dagbok, må tolkes med varsomhet. Han skrev ned sine innerste tanker der og da, mest uten filter, og hans meninger forandret seg hele tida.¹¹⁵⁹ Selv med dette forbehold er det vanskelig å se overføringen av Müller-Scheld til Norge som noe annet enn en de facto degradering.

I motsetning til den yngre G.W. Müller – slik må Goebbels ha sett det – manglet Müller-Scheld organisasjonstalent og et naturlig politisk instinkt. Georg-

¹¹⁵³ Schültke 1997: 440. Før 1933 hadde han skrevet flere teaterstykker som aldri ble oppført, men etter nazistenes maktovertakelse ble fire av stykkene hans satt opp i rask rekkefølge i Frankfurt. Ibid.: 346–351, 392–399. Det er Schültke som hevder at Müller-Schelds dramatik var dilettantisk.

¹¹⁵⁴ I sin dagbok 16. september 1937 skrev Goebbels: «Müller-Scheld leverte sin Ufa-rapport. Den er helt utilstrekkelig. Han bare babler («quatscht») om kunst, og på en veldig barnslig måte. Ingen peiling på organisasjonen. Oppdrag ikke fullført. En taper!» Fröhlich (red.) 1987, bd. 3: 268.

¹¹⁵⁵ På tysk «Geschichte, Wesen und Wollen». *Der deutsche Film* 2/1938: 34. *Der deutsche Film* var Riksfilmkammerets offisielle organ.

¹¹⁵⁶ *Der deutsche Film* 5/1938: 117. I tysk original: «die Spuren eines Genies zeigen».

¹¹⁵⁷ Fröhlich (red.) 1987, bd. 3: 535. Dagbokinnførsel for 15.11.1938.

¹¹⁵⁸ Fröhlich (red.) 1987, bd. 4: 51.

¹¹⁵⁹ Welch 2001: 267.

Wilhelm Müller (1909–1989) vokste opp i Königshütte i Schlesien i dagens Polen.¹¹⁶⁰ Han meldte seg inn i NSDAP i 1926 (medlemsnummer 74 380) og gikk inn i SS i 1930. Han ble kjent som rabiater leder av den nazistiske studentforeningen (NSDStB). «Sikker og energisk, som en ubetinget autoritet», erindrer en tidligere jødisk student, ledet justudenten Müller an i utrenskningen av jødiske studenter og ansatte ved det hittil ganske liberale universitetet i Frankfurt.¹¹⁶¹ På denne tida ble Müller oppdaget av Müller-Scheld, som raskt engasjerte Müller i presseavdelingen. I januar 1934 etterfulgte Müller sin mentor som gaupropagandaleder i Hessen-Nassau. To år senere hentet Goebbels ham til Berlin.¹¹⁶² Müller fikk i oppgave å utarbeide en oversikt over oppbyggingen av RMVP.¹¹⁶³ Som Goebbels' adjutant og senere referent ble han fra tid til annen gitt oppgaven med å sensurere filmmanuskripter, bøker og teaterstykker. Han deltok også i planleggingen av det tyske filmakademiet.¹¹⁶⁴

I 1940 skjedde det at de to kameratene fra Frankfurt i begynnelsen av 1930-årene, den eldre Müller-Scheld og den yngre Müller, begge ble sendt til Oslo for å innta sentrale posisjoner i RK, men nå med Müller som Müller-Schelds sjef og som Goebbels' fortrolige mann i Norge. Goebbels begrunnet dette valget i sin dagbok slik:

Terboven har nettopp blitt utnevnt til politisk kommissær for Norge. Med store fullmakter og mye kampvilje. Jeg gir ham Müller som *min representant*. Han er veldig tilfreds med dette. Vil bli gitt detaljerte instruksjoner: ingen løgner ... Gjennomgripende, ingen kompromisser.¹¹⁶⁵

Müller ble sett på som en «fanatisk nazist» og var alltid å se i sin SS-uniform.¹¹⁶⁶ En gang, i mars 1941, forsøkte han å erstatte Müller-Scheld som leder av kulturavdelingen, uten å lykkes.¹¹⁶⁷ Den østerrikske generalkonsul i Oslo og

¹¹⁶⁰ G.W. Müllers politiske oppstigning og rolle i nazifiseringen av Hessen er tidligere beskrevet av Mathias Friedel og Petra Bonavita. M. Friedel, Goebbels' Propagandisten in Hessen: Das Reichspropagandaamt Hessen-Nassau und seine Mitarbeiter, i B. Heidenreich og S. Neitzel (red.), *Medien im Nationalsozialismus*, Paderborn 2010: 53–82; P. Bonavita, «Nichtarier werden gebeten, den Hörsaal zu verlassen»: Georg-Wilhelm Müller und der Nationalsozialistische Deutsche Studentenbund erobern die Frankfurter Universität, *Forschung Frankfurt* 2/2004: 441–460.

¹¹⁶¹ Bonavita 2004: 51.

¹¹⁶² Bonavita 2004: 55.

¹¹⁶³ J. Goebbels og G.W. Müller (red.), *Wetterleuchten: Aufsätze aus der Kampfzeit*, 2 bd., München 1939; G.W. Müller, *Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, Schriften zum Staatsaufbau 43, Berlin 1940.

¹¹⁶⁴ NHM, PWIS, Avhør av G.W. Müller 25.4.1946.

¹¹⁶⁵ Fröhlich (red.) 1987, bd. 4: 121. Dagbokinnførsel for 21.4.1940 (min uth.).

¹¹⁶⁶ Moll 1998: 194.

¹¹⁶⁷ BA, R 55, 216 HAVP 1940–1944, Fiche 3/5. Müllers førstevalg var tydeligvis Conrad, som på dette tidspunktet var avdelingsleder for kultur ved gaupropagandaledelsen i Hessen-Nassau.

visiformann i Norsk-Tysk Selskap, forretningsmannen Ellef Ringnes, er en interessant kilde til forholdet mellom Müller og Müller-Scheld. Ringnes oppfattet Müller som noe av en jyping, men som han skrev etter krigen: «Müller var en meget ungdommelig utseende herre. Jeg anslo ham til å være knapt 30 år, men alderen spilte ingen rolle i Tyskland når det gjaldt de store stillinger, og Müller ble med tiden Terbovens stedfortreder.» Ringnes var av den oppfatning at visning av obligatorisk tysk filmrevy før hovedfilm hadde vært Müller-Schelds kjepphest. Selv om Müller så at ideen spilte seg uheldig ut på norske kinoer, ønsket han ikke å «desavuere» sin tidligere overordnede ved å omgjøre bestemmelsen.¹¹⁶⁸

En annen kilde til forholdet mellom Müller og Müller-Scheld og forskjellen i deres væremåter er et referat fra et møte mellom koordinasjonskomiteen for kunstnerforbundene (K3) og RK 27. mai 1940, ført i pennen av Haakon Stenstadvold.¹¹⁶⁹ I dette møtet ble K3 presentert for «flere tilbud om hjelp til norske kunstnere i deres vanskelige situasjon». Den norske delegasjonen av slo høflig samtlige tilbud. I den interne møteprotokollen noterte Stenstadvold:

Ministerialrath Müller mistet totalt fatningen, sprang rundt på golvet og ropte at det var uhørt – krigens utfall var avgjort, krigen var slutt i løpet av juni månte. Vi av slo nesevist en framrakt hånd etc. etc. Nå begynte også Müller-Scheld: «Meine Herren, meine Herren – , also –» og fikk ministerialrathen til å gå med på at det forefaldne skulle forbigåes, og forhandlingene begynne på nytt.¹¹⁷⁰

G.W. Müller og Müller-Scheld hadde ulikt politisk, kulturelt og sosialt gemytt. Men hadde de også grunnleggende ulike syn på hva som var målene for den tyske kulturpropagandaen i Norge? Martin Moll har beskrevet den tyske kulturpropagandaen som et janusansikt med to «oscillerende kulturkonsepter», basert på forestillingene om henholdsvis *Germanentum* og *Deuschtum*. Førstnevnte knytter han til ønsket om å bygge bro mellom tysk og annen germansk – herunder

¹¹⁶⁸ Basert på E. Ringnes' nedtegnelser etter krigen, Bak okkupasjonstidens kulisser. Utdrag fins i kopi her: NHM, 8/F-8c – 0005, MP 9. Ringnes hadde glimrende tyske kontakter innenfor så vel tysk filmindustri som RMVP allerede før krigsutbruddet, noe som gjorde at han var i posisjon til å sikre sitt eget filmselskap lukrative kontrakter og muligheter i okkupasjonens tidlige fase. Samtidig var han en mann mange anså som potensiell NS-utenriksminister. Selv om Ringnes mistet politisk kapital etter Terbovens nyordning i september 1940, forble han en person med tillit i RK. Hans innflytelse over Statens filmdirektorat var likevel minimal. Dahl mfl. (red.) 1995: 356.

¹¹⁶⁹ Bastiansen 2000: 7.

¹¹⁷⁰ Ibid. Bastiansens kilde til Stenstadvolds referat er F. Parelius, *K3 – Kunstnernes Krise Komite*, Oslo 1946: 22–23.

norsk – kultur, mens sistnevnte koples til tysk hegemonipolitikk.¹¹⁷¹ Det er rimelig å hevde at G.W. Müller representerte det hegemoniske konseptet med sin vekt på tysk kulturs overlegenhet. Både Stenstadvolds beskrivelse og Müllers egne vitneforklaringer etter krigen peker i den retning. Müller-Scheld var på sin side langt mer positivt innstilt til norsk nasjonalisme og brobyggingskonseptet som vektla europeisk samhold og især båndene mellom det nordiske og det germanske. Både Müller og Müller-Scheld var tilhengere av Norsk-Tysk Selskap, fordi de ønsket norske talsmenn for tysk kulturpropaganda som ikke var NS-politikere. I april 1944 skrev Müller til Terboven at foreningen burde understøttes på sterkest mulig måte.¹¹⁷² Da Müller-Scheld sonderste det norske filmmiljøet i 1940, gjorde han seg kjent med den norske filmarven og skal ha blitt begeistret ikke minst for et par av Leif Sindings filmer. Müller-Schelds oppriktige fascinasjon for det norske framgikk også av avskjedstalen han holdt for sine norske kolleger i Kultur- og folkeopplysningsdepartementet høsten 1944 før han forlot landet:

Mine venner, dere har en nasjonalsang med en gripende melodi og en tekst som rører hjertet. Denne sang begynner med ordene: 'Ja, vi elsker dette landet.' La meg nå ta avskjed med dere med en liten endring av denne setning: 'Også jeg elsker dette landet!'¹¹⁷³

Molls bruk av janusansiktet som metafor på den tyske kulturpropagandaen er meget treffende, idet den får fram det vesentlige i at det ikke var tale om to gjensidig utelukkende strategier, men skiftende konsepter som på avgjørende måter samvirket også når det kunne dreie seg om faktisk innbyrdes konkurranse. Tysk hegemonipolitikk var retningsgivende for HAVPs virksomhet, men på området film og kino ses knapt selvstendige tyske kulturpropagandistiske ambisjoner. Dette skyldes nok for en stor del at det ikke fantes noen «cineaster» – filmeskere – i RK. Müller-Scheld dyrket teatret, og Müller kan heller ikke ha sett på kinoene som en spesielt viktig arena.

3. Oslo versus Berlin

Av særlig interesse med hensyn til RKs muligheter for å drive en aktiv film- og kinopolitikk var relasjonen til propagandaministeriet i Berlin. Dette forholdet er illustrert i figuren ovenfor, der jeg hevdet at RMVPs overordnede mål på film- og

¹¹⁷¹ Moll 1998: 202 ff.

¹¹⁷² Moll 1998: 207.

¹¹⁷³ O. Melsom, *Fra kirke- og kulturkampen under okkupasjonen*, bd. 3 i *Supplement til okkupasjonshistorien*, Oslo 1980: 207–208.

kinoområdet var *Gleichschaltung* av bransjen. Det sentrale var standardisering, som muliggjorde ekspansjon av et europeisk filmmarked under tysk ledelse.

Standardiseringen innebar to prinsipper: ny ordning og hierarki.

Fra første stund tok RMVP skritt for å motvirke utviklingen av særinteresser ved Hovedavdelingen for folkeopplysning og propaganda i Oslo. Müller hadde inngående kjennskap til hvordan RMVP var organisert. Tilsynelatende kan oppbygningen av HAVP framstå som en kloning i miniatyr av forbildet, men det fantes en helt avgjørende forskjell, idet HAVP ikke hadde en egen filmavdeling. Allerede dette kan ha medført at film og kino fikk mindre å si for den samlede propagandainnsatsen. Det forklarer også langt på vei hvorfor kulturavdelingen ble supplert med teknokrater fra Berlin i HAVPs formative fase, fordi det ellers ikke fantes noen ved RK som hadde dette som sitt primære kompetanse- og myndighetsområde. Ett av få filmtiltak som med sikkerhet kan knyttes til Müller-Schelds personlige initiativ og interesse, var ordningen med obligatorisk visning av tysk filmrevy foran tysk hovedfilm.¹¹⁷⁴

Forsøket på å motvirke utviklingen av særinteresser ved HAVP handlet i særlig grad om tildeling og kontroll med ressursbruken i Oslo. RMVP så det som sin naturlige oppgave å holde overoppsyn med HAVP. Lederen for radioavdelingen i Berlin, Eugen Hadamowsky, klaget for eksempel over at det var *to* avdelingsledere for radio i Oslo. Dette var helt uhensiktsmessig, mente han, og krevde derfor at den ene ble tilbakekalt til Berlin.¹¹⁷⁵

Kompetansestrid og kamp om økonomiske og menneskelige ressurser definerte forholdet mellom HAVP og RMVP, og er kanskje det tema som er bredest dekket i arkivmaterialet jeg har studert etter de to institusjonene. I juni 1940 tok lederne for henholdsvis personal- og propagandaavdelingene i RMVP, Ministerialrat Rudolf Flügel and Ministerialreferent Heinz Zippe, initiativ til å besøke Oslo i juni 1940. G.W. Müller reagerte voldsomt på dette fordi han så på det som kontrolliver. Gjennom flere brev forsøkte han å hindre at Flügel og Zippe reiste fra Berlin.¹¹⁷⁶ Samtidig er det grunn til å understreke viljen til samarbeid og gjensidig støtte. I en rapport fra 24. august 1940 gikk RMVP inn for å styrke kulturavdelingen i Oslo. Det

¹¹⁷⁴ Ringnes, Bak okkupasjonstidens kulisser.

¹¹⁷⁵ BA, R 55, 216 HAVP 1940–1944, Fiche 1/5, E. Hadamowsky til R. Flügel 26.4.1940.

¹¹⁷⁶ BA, R 55, 216 HAVP 1940–1944, Fiche 1/5, R. Flügel til G.W. Müller juni 1940; G.W. Müller til R. Flügel 29.6.1940.

ble lagt til grunn at Terboven var meget fornøyd med arbeidet til Müller-Scheld og hans menn. Rapporten viser ingen fiendtlighet eller tegn på mistenksomhet i forholdet mellom RMVP og RK.¹¹⁷⁷

RMVP hadde ingen intensjoner om å detaljstyre film- og kinopolitikken i Norge, det vil si fra det tidspunkt strakstiltakene hadde blitt gjennomført høsten 1940 for å strømlinje Wehrmachts kommunikasjonslinjer og for å sikre friksjonsfri avsetning av tyske filmer i Norge. G.W. Müller forklarte det slik etter krigen:

No special instructions with regard to propaganda in occupied Norway were issued by the Propaganda ministry in Berlin.¹¹⁷⁸

Müllers utsagn virker rimelig tatt i betraktning at arkivet etter HAVP ikke inneholder eksempler på det motsatte. Den antibolsjevikiske kampanjen som ble iverksatt i Norge etter instruks fra RMVP sommeren 1941, gjaldt generelt for okkuperte områder, ikke for Norge spesielt. Goebbels' initiativ i 1944 for å få sendt flere Lída Baarová-filmer til Norge i 1944 var ikke noe propagandaframstøt, men mer en henstilling av privat karakter.¹¹⁷⁹ Dette står i kontrast til løftet Goebbels ga seg selv i sin dagbok i april 1940, da han skrev at Müller som *hans* representant i Oslo ville bli gitt «detaljerte instruks». Det kan ikke ses bort fra at det kan foreligge slike bestemmelser i skriftlig form som ikke ligger i eller har blitt funnet i kildematerialet jeg har studert. På den andre siden er det ingen aktører som i ettertid har henvist til eksistensen av slike.¹¹⁸⁰

Staben i HAVP besto av både tyskere og nordmenn, menn og kvinner, militært og sivilt personell. Det tyske nøkkelpersonellet var i all hovedsak rekruttert fra to baser: propagandaministeriet og Reichspropagandaamt (RPA). Gjennom hele okkupasjonen bestemte RMVP seg for å erstatte eller å fjerne stillinger i Oslo. G.W. Müller kunne overhodet ikke gjøre som han ville i personalsaker, men måtte hele tida

¹¹⁷⁷ BA, R 55, 216 HAVP 1940–1944, Fiche 2/5, Bericht über die Besichtigung der Abteilung Volksaufklärung und Propaganda, 24.8.1940 (10 sider).

¹¹⁷⁸ NHM, PWIS, Avhør av G.W. Müller 25.4.1946.

¹¹⁷⁹ RA, RK, HAVP, boks 94, G.W. Müller til W. Müller-Scheld 24.1.1944. Baarová var en tsjekkisk skuespiller som innledet et heftig kjærlighetsforhold til Goebbels i midten av 1930-årene. Goebbels skal ha blitt så forelsket at han ønsket å skille seg fra sin kone Magda for å gifte seg med Baarová. Hitler satte foten ned for dette i 1938. K. Kreimeier, *The Ufa story: A history of Germany's greatest film company 1918–1945*, New York 1996: 245–246.

¹¹⁸⁰ I en av mappene i arkivet etter kulturavdelingen ligger et følgebrev uten vedlegg, med følgende påskrift: «Gøbbels til Terboven om GWMs stilling», datert 14.5.1940. RA, RK, HAVP, boks 96. Det har ikke lyktes meg å finne dette dokumentet.

søke godkjenning fra RMVP når det gjaldt ansettelse av nøkkelstillinger. Imidlertid greide han i september 1940 å hente flere talentfulle propagandister til Oslo som han selv hadde foreslått, for eksempel Friedrich Grebe fra RPA i Frankfurt.¹¹⁸¹ Som leder for propagandaavdelingen i Oslo ble Grebe, ved siden av Johann Moser i presseavdelingen og Alfred Huhnhäuser i avdelingen for utdanning og vitenskap, den lengstsittende avdelingslederen i HAVP.¹¹⁸²

Gjennom hele krigen beholdt Müller og Goebbels tett kontakt. Terboven kjente til dette, og godtok det. Han svarte med å knytte Müller tett til seg, og ga ham flere oppgaver som ikke hadde særlig mye med propaganda å gjøre. Müllers inntreden i riksrådsforhandlingene sommeren 1940 er et eksempel på dette.¹¹⁸³ I HAVP kom det aldri til åpen konflikt. Dette hadde høyst sannsynlig sammenheng med at Terboven interesserte seg minimalt for propaganda.¹¹⁸⁴ Begge disse forhold peker i samme retning: HAVP kunne ikke opptre politisk uavhengig av RMVP.

Lenge før Stalingrad markerte et avgjørende vendepunkt i krigen, opplevde HAVP at kulturpropagandaprojektet i Norge stagnerte på grunn av ressursmangel. Allerede i februar 1941 hadde G.W. Müller klaget til Berlin over at for mange av hans beste menn ble tilbakekalt til Berlin: «Kvaliteten på medarbeiderne blir ikke akkurat bedre.»¹¹⁸⁵ Fra 1943 minket stadig tilgjengelige ressurser for tysk propagandainnsats i Norge. Motstanden ble ikke eliminert, men vokste, og etter Stalingrad gjorde den militære situasjonen sitt til at det ble vanskelig å opprettholde påtrykket i kulturpropagandaen. I årene 1943–1944 ble den tyske filmindustrien, i økende omfang og tempo, desimert på grunn av krigsmobiliseringen for den totale krig. Dette skjedde ikke på samme måte i Norge, men var klart medvirkende til at HAVP ble svekket mot slutten av krigen.

Fra våren 1943 måtte G.W. Müller kjempe for å beholde sine mest betrodde propagandister i Norge. RMVPs holdning var at HAVP var overbesatt. I april 1943 ble det klart at RMVP ikke engang visste hvem som hadde ansvar for filmsaker ved HAVP

¹¹⁸¹ BA, R 55, 216 HAVP 1940–1944, Fiche 3/5.

¹¹⁸² Bohn 2000: 65.

¹¹⁸³ Bohn spekulerer på om grunnen til at Goebbels sendte Müller til Oslo, kan ha vært ønsket om å plassere en tung «stattholder» i Norge for å utelukke innflytelse fra Rosenberg og det tyske utenriksministeriet. Bohn 2000: 64.

¹¹⁸⁴ Her bygger jeg primært på G.W. Müllers eget vitneutsagn etter krigen. Jf. Bohn 2000: 64.

¹¹⁸⁵ BA, R 55, 216, Fiche 2/5, G.W. Müller til RMVP 6.2.1941.

i Oslo.¹¹⁸⁶ I mai 1943 tryglet Regierungs-Oberinspektor Winzer ved HAVP propagandaministeriet om å stanse utskrivningen av propagandapersonellet i Norge til krigstjeneste. Winzer ba om at nye erstatninger for framtida måtte godkjennes av Terboven selv. Dette viser to ting: at propagandistene i HAVP så på Terboven som en *potensiell støttespiller*, men også at RMVP hittil hadde skaltet og valt som de ville.¹¹⁸⁷ Det neste som skjedde, var at RMVP utskrev Winzer til Wehrmacht. G.W. Müller ble rasende over dette og kjempet med nebb og klør for å få beholde Winzer og en annen adjutant, Nestler, i Oslo. Til slutt lyktes Müller med å beholde Winzer for krigens varighet, men først etter å ha sørget for at han ble funnet medisinsk tjenesteudyktig.¹¹⁸⁸

Åtte regionale RK-tjenestesteder utenom Oslo hadde hvert sitt propagandakontor med noen få medarbeidere. Fra midten av 1944 ble disse kontorene administrert av den respektive regionale representanten for Einsatzstab Norwegen. Dette førte til at de fleste regionale propagandastillingene ble rasjonalisert bort.¹¹⁸⁹ I august 1944 måtte G.W. Müller avgi en 13 siders rapport til Terboven vedrørende «totalisering» av krigen og mulighetene for innsparinger ved HAVP.¹¹⁹⁰ Ved den tyske kapitulasjonen var kulturavdelingen i Oslo allerede oppløst.¹¹⁹¹

Under vekten av andre hensyn i den totale krigens tid gikk film og kino som kulturelt satsingsområde nærmest i oppløsning. Av alle de fem avdelingene innen Hovedavdelingen for propaganda ved RK, ble kulturavdelingen prioritert lavest. Slik oppsummerte G.W. Müller kulturavdelingens virksomhet etter krigen: «This department was in charge of liaison with the corresponding Norwegian N.S. department. It also arranged concerts and other entertainment and was responsible for the German Theatre in Oslo and for the distribution of films and news-reels.»¹¹⁹² Det var ikke film og kino, men *radio* som ble sett på som den viktigste kanalen for underholdning, nyheter og kommunikasjoner for tyske militære avdelinger i Norge. I et skriv fra HAVP til Rikskulturkammeret i januar 1944 om behov for arbeidskraft til

¹¹⁸⁶ BA, R 55, 216, Fiche 5/5, RMVP til HAVP 3.4.1943.

¹¹⁸⁷ BA, R 55, 216, Fiche 5/5, RMVP til HAVP 4.5. 1943.

¹¹⁸⁸ BA, R 55, 216, Fiche 5/5.

¹¹⁸⁹ NHM, PWIS (Norway)/80, Consolidated Report of the RK for Occupied Norway.

¹¹⁹⁰ RA, RK, HAVP, boks 91, G.W. Müller til Terboven 16.8.1944.

¹¹⁹¹ NHM, PWIS, Avhør G.W. Müller 25.4.1946: 5.

¹¹⁹² NHM, PWIS, Avhør G.W. Müller 25.4.1946.

den tyske senderen i Norge, ble det lagt til grunn at radio var den viktigste «underholdningsmuligheten» for tyske soldater.¹¹⁹³ Dette viser betydningen av å se film- og kinopolitikken som del av en bredere mediepolitikk, og ikke som et politisk mål i seg selv.

Det er karakteristisk at filmpresident Wilhelm Müller-Scheld, mannen som ble satt til å gjennomføre *Gleichschaltung* på filmområdet i Norge, ble plukket ut til fronttjeneste høsten 1944. Fra da gjaldt kun én ting for den tyske okkupasjonsmakten i Norge: å mobilisere for krigsinnsatsen.

Institusjonell oppsplintring og utfoldelse av særinteresser innenfor rammene av en total krig der Wehrmachts avdelinger etter hvert kom på defensiven, gir noe av forklaringen på hvorfor det ikke ble satset mer på en aktiv tysk film- og kinopolitikk for Norge etter 1941, verken fra sentralt eller desentralisert hold. Den viktigste forklaringen ligger likevel et annet sted. Allerede etter om lag ett års tid var to hovedmål i den tyske kulturpolitikken overfor Norge nådd.

IV. En motorvei for film

Ved siden av det å bygge opp et sivilt administrasjonsapparat for å fremme tysk kulturpropaganda i Norge, som var det ene hovedmålet, fantes et annet: å bygge en motorvei for film mellom Tyskland og det okkuperte Norge. Dette innebar å bygge ut en infrastruktur som tillot å forsyne det norske kinomarkedet med de nyeste filmene fra den tyske filmindustrien. Dels var det tale om et rent økonomisk motiv.

Utbyggingen skulle sørge for at tyske filmselskaper fikk sikker avkastning på filmene sine i Norge. For at inntekter fra visning av tyske filmer i Norge skulle bli ført tilbake til Tyskland, var det nødvendig å sikre både politisk og økonomisk samarbeid med norske myndigheter og aktører, blant annet for å påvirke og utforme lovgivning og rettighetsspørsmål på filmområdet. Dels var det tale om et infrastrukturelt motiv. Motorveien for film skulle brukes til å sikre Wehrmachts kommunikasjonslinjer og dessuten soldatvelferden.

Dette viktige arbeidet ble ikke desentralisert, og derfor var det andre enn propagandistene i RK som ledet an i utviklingen og fikk jobben gjort. Den skjulte samtalen om profitt og infrastruktur ble i en viss utstrekning reflektert i *Meldungen aus Norwegen*. Vi kommer også på sporet av den gjennom arkivmateriale som

¹¹⁹³ BA, R 55, 216 HAVP 1940–1944, Fiche 1/5, HAVP til RK 19.1.1944.

inneholder korrespondanse mellom Riksfilmkammeret og den tyske filmindustrien på den ene siden og HAVP og norske selskaper på den andre.

1. Teknokratene

Norsk samarbeid var ikke avgjørende for utformingen av de ganske hardhendte tiltakene som tyske myndigheter implementerte på området film og kino i det første halve krigsåret.¹¹⁹⁴ Selv om denne politikken ble forbundet med Müller-Schelds person som RKs kulturansvarlige, var det i realiteten andre som trakk i trådene. G.W. Müller spilte en heller ubetydelig rolle; han var langt mer opptatt av andre deler av propagandavirksomheten enn film- og kinosaker. De som derimot hadde hånden på rattet i *Gleichschaltung* av norsk film og kino i 1940, var spesialutsendinger fra Berlin som kom til Norge med et dobbelt mandat: De representerte interessene til tysk filmindustri, og de var helt og holdent underlagt Goebbels' propagandaministerium.

Utviklingen av den nye film- og kinopolitikken for det okkuperte Norge kan ses som en prosess der det foregikk en dynamikk mellom tyske propagandister i RK og fullmektiger. Propagandistene hadde langsiktige forpliktelser og mål med virksomheten i Norge siden de var stasjonert i landet for krigens varighet. Fullmektigene ble derimot sendt til Norge for å iverksette nødvendige strakstiltak. De kan ses som *teknokrater* med en spisskompetanse på spørsmål knyttet til film- og kinobransjens økonomi og infrastruktur. To nøkkelfigurer var Günther Schwarz and Gustav Schmidt.

Günther Schwarz hadde ansvaret for utenlandshandel i Riksfilmkammeret og ble i juli 1941 leder for avdelingen for distribusjon, import og eksport i IFK.¹¹⁹⁵ IFK hevdet å arbeide for en styrking av europeisk film på bekostning av amerikansk film, men var i virkeligheten et redskap i hendene på Goebbels og Reichsbeauftragter for den tyske filmindustrien, Max Winkler¹¹⁹⁶ for å promotere tysk film og tysk kulturpåvirkning. Schwarz skal i 1940 ha fått i oppdrag av Goebbels å «restrukturere filmrelasjonene i Europa» ved å innføre forbud mot britisk og amerikansk film samt sjalte ut fransk film. Schwarz gikk også i gang med å etablere tyske utleiebyråer i

¹¹⁹⁴ Jf. kap. 1.V.

¹¹⁹⁵ Vande Winkel mfl. 2012: 265.

¹¹⁹⁶ Winklers holdingselskap Cautio Treuhand GmbH spilte en nøkkelrolle i nasjonaliseringen av tysk filmindustri, sekundært av Goebbels fra 1933. Klee 2007: 602–603.

okkuperte områder. I juni kom han til Norge og Danmark. Kort etter foreslo Schwarz å hente Gustav Schmidt fra Berlin for å bistå i arbeidet i Oslo.¹¹⁹⁷

Schmidt var sjef for eksportavdelingen i filmselskapet Terra. Også han kom til å bli en sentral organisator av filmen i Norge i en tidlig fase av okkupasjonen. I den illegale pressen ble han referert til som «Dr. Smith» [sic!] og titulert som tysk «filmbefullmektig».¹¹⁹⁸ Hans oppgave var å berede grunnen for total tysk filmdominans på det norske filmmarkedet. Schmidt hadde ikke sin base i Oslo, men besøkte Norge ved flere anledninger høsten 1940.

Vande Winkel mfl. har kastet lys over den tyske omstruktureringen av filmmarkedene i Norge, Sverige og Danmark fra 1940 til 1942, basert på hittil uutnyttet tysk kildemateriale.¹¹⁹⁹ Artikkelen er det første empirisk-vitenskapelige arbeidet om temaet. Jeg vil derfor gi en presentasjon av de viktigste forskningsresultatene deres, før jeg diskuterer hvordan disse står i forhold til mine forskningsspørsmål og mitt kildemateriale.

For det første viser artikkelforfatterne at den tyske filmindustrien helt fra okkupasjonens begynnelse bestemte hvilke norske selskaper som skulle få representere hvilke tyske filmselskaper, og hvor mange spillefilmer, kulturfilmer og filmrevyer de skulle få i utleie per måned. For eksempel bestemte Günther Schwarz at det norske selskapet Synchron-Film skulle importere 3–4 tyske spillefilmer hver måned.¹²⁰⁰ Basert på rapporter fra den tyske ambassaden og norske kilder om at nordmenn var lunkne til tyske filmer generelt, foreskrev Schwarz at kun de beste tyske filmene skulle sendes til Norge.¹²⁰¹

Artikkelforfatterne viser, for det andre, at de tyske filmteknokratene var skeptiske til en ordning med mange mindre norske filmselskaper som hadde interesser i tysk film. Helst ønsket de å etablere et monopolselskap med enerett på import og distribusjon av tysk film. Max Winkler hadde allerede i august 1938 tatt til orde for å opprette et tyskeid utleiebyrå i Oslo.¹²⁰² Etter at Schmidt ble hentet til

¹¹⁹⁷ Vande Winkel mfl. 2012: 265.

¹¹⁹⁸ *Norsk Tidend* 6.11.1943.

¹¹⁹⁹ Vande Winkel mfl. 2012.

¹²⁰⁰ *Ibid.*: 268.

¹²⁰¹ *Ibid.* Ellef Ringnes var den viktigste norske informanten. Han hadde solide tyske og østerrikske handelsforbindelser, og han interesserte seg også selv for film. Allerede før krigen rapporterte han til sine tyske kontakter om norske filmpreferanser.

¹²⁰² *Ibid.*: 264.

Norge i 1940, gikk han i gang med å sette opp et helt nytt eget selskap til å håndtere all import av tysk film. I oktober ble det imidlertid bestemt at de fem store tyske filmselskapene inntil videre skulle representeres i Norge av tre eksisterende norske selskaper.¹²⁰³ I 1942 ble spørsmålet tatt opp på nytt, med Statens filmdirektorat som norsk deltaker under forhandlingene. Bakgrunnen for at spørsmålet ble tatt opp igjen, var den store reorganiseringen av det statlige gigantselskapet Ufa i januar 1942, som førte til lignende sentraliseringstiltak i andre land, som i Danmark.¹²⁰⁴ Leif Sinding skal ha foreslått å etablere et norsk-tysk selskap, men dette ble avvist av RMVP med den begrunnelse at en slik ordning ville stride mot praksisen alle andre steder. Isteden gikk Ufa og Riksfilmkammeret inn for et heleid tysk datterselskap i Norge. Den 23. september 1942 så Ufa-Film Aksjeselskap (heretter Ufa Oslo) dagens lys. Ufa Oslo overtok ikke bare distribusjonen av all tysk film i Norge; selskapet skulle også administrere wehrmacht kinoene. Leder for selskapet ble Stig Bauck, tidligere leder i Kommunenes Filmcentral AS. Etter et års tid hadde kontoret 17 ansatte og forsynte mer enn to hundre norske kinoer med tyske filmer.¹²⁰⁵

Når RMVP sendte noen av sine beste menn til Norge i 1940, til tross for at Skandinavia materielt sett var et lite marked – Norge, Sverige og Danmark sto til sammen for bare 2–3 prosent av den totale tyske filmeksporten –, så viser det etter mitt syn hvor viktig det økonomiske aspektet var ved den tyske filmsatsingen. Vande Winkel mfl. har dokumentert hvor sentrale roller filmteknokratene Günther Schwarz og Gustav Schmidt spilte i utviklingen av film- og kinopolitikken for det okkuperte Norge i årene 1940–1941. Dette peker i retning av at hensynet til profitt og utbygging av infrastruktur, ikke propaganda, var mest tungtveiende når det gjaldt implementering av tyske tiltak det første krigsåret.

Arkivmaterialet etter HAVP inneholder lite om omstruktureringen av norsk filmbransje, noe som indirekte støtter en hypotese om at RK tillot at strømlinjeformingen av det norske filmmarkedet ble overlatt til teknokratene. Dette har en annen implikasjon, som kan illustreres med den norske Ufa-filialens doble mandat: å sikre filmtilførselen til tyske soldatkinoer var vel så viktig som å forsyne de sivile norske kinoene med tyske filmer. Wehrmacht i Norge nøt også godt av «filmmotorveien» som ble anlagt mellom Det tredje riket og de okkuperte utposter i

¹²⁰³ Ibid.: 269.

¹²⁰⁴ Ibid.: 271.

¹²⁰⁵ Ibid.

Skandinavia. Den tettere sammenvevingen av kommunikasjonslinjer var ikke bare en bieffekt av *Gleichschaltung* av film og kino, men en vesentlig årsak til at den overhodet kom i stand. Dette kan vi se spor av i arkivmateriale skapt av de regionale RK-kontorene. RK-representantene i provinsen ble satt til å administrere og kvalitetssikre filmforsyningen til de tyske soldatkinoene.¹²⁰⁶

2. Profitt og velsmurt infrastruktur

Den delen av film- og kinopolitikken som fikk prioritet på tysk side i krigens første fase, var altså spørsmål knyttet til profitt og infrastruktur. Dette var et tilbakevendende tema i SDs hemmelige rapporter. Flere rapporter inneholdt oppgaver over besøkstall og billettinntekter.¹²⁰⁷ Filmforsyningen til ulike deler av landet ble kartlagt og kommentert. Særlig fant SD det verdt å rapportere om mangel på filmrevyer, noe som ifølge en rapport i august 1942 førte til at revyene som ble kjørt, kunne være opptil flere måneder gamle.¹²⁰⁸ I oktober 1942 ble det meldt om kraftig frustrasjon blant tyskere i Nord-Norge, som ikke kunne forstå hvorfor det ikke var mulig å forsyne landsdelen med ferske filmrevyer. Mens norsk filmrevy nr. 38 ble kjørt i Sør-Norge, ble stadig nr. 9–23 kjørt i Nord-Norge.¹²⁰⁹

Tyske soldaters behov for å se film var en viktig del av soldatvelferden, og var en prioritert oppgave for Wehrmacht. Den tyske interessen for å få i stand et velsmurt maskineri i Norge for distribusjon av tyske filmer hadde to sider: Dels gjaldt det militære hensyn, dels gjaldt det sivile, økonomiske hensyn. De militære hensyn var knyttet både til soldatenes behov for atspredelse og for det strategiske behovet for å sikre gode kommunikasjonskanaler for vernemakten.¹²¹⁰

De tyske kulturpropagandistene og filmteknokratene i Norge så ut til å ignorere kinopolitikken. Dette kan framstå som merkelig sett i lys av at Günther Schwarz var en sentral strateg i IFK med hensyn til forsøket på å ensrette driften av Europas kinoer.¹²¹¹ På det første arbeidsmøtet i IFK-seksjonen for distribusjon, import og eksport i Venezia i september 1941 førte Schwarz an i oppropet for en

¹²⁰⁶ Dette framgår tydelig av arkivet etter Rikskommissariats regionale tjenestesteder. Jeg har sett på materiale etter Dienststelle Kristiansand. RA, RK, Dienststelle Kristiansand, pakke 11–13.

¹²⁰⁷ Dette gjelder så godt som alle de lange filmartiklene i årene 1942–1943: MaN nr. 37–38, 40, 43, 45–51, 54–55 og 57.

¹²⁰⁸ MaN nr. 43, 4.8.42, i MaN 2008: 767.

¹²⁰⁹ MaN nr. 46, 15.10.42, i MaN 2008: 856.

¹²¹⁰ MaN nr. 46, 15.10.42, i MaN 2008: 856.

¹²¹¹ Martin 2016: 195.

gjennomgripende rasjonalisering av kinodriften i medlemslandene. Markedet kunne ikke overlates til seg selv, framholdt han; det måtte statlig regulering til, på grunnlag av politiske og kulturelle overveielser. Benjamin George Martin har fanget inn essensen i IFKs kinopolitikk med Schwarz' understreking av at det krevdes et helt nytt syn på hva film var: «no longer an item of international trade, but a national cultural good».¹²¹²

Flere forhold tilsa at de tyske filmteknokratene i Norge ikke gikk inn for å omstrukturere norsk kinobransje, for eksempel ved tysk overtakelse av sivil kinodrift og etablering av tyske prestisjekinoer på linje med det tyske teatret i Oslo. Kanskje mente Schwarz at nødvendige tilpasninger av norsk kinobransje ville komme av seg selv gjennom norsk deltakelse i det intereuropeiske kultursamarbeidet. Viktigere var det nok at det norske kinomarkedet var så lite. Igjen er det rimelig å se for seg at det var økonomiske betraktninger, ikke kulturelle eller propagandamessige, som styrte den tyske film- og kinopolitikken i bestemte retninger.

Å sørge for en velsmurt infrastruktur i Norge ble ikke prioritert fordi Norge var spesielt viktig i seg selv, men fordi det var et bidrag til å realisere et større, intereuropeisk filmmarked. Understrekingen av den intereuropeiske, nasjonalistiske ambisjonen var et særkjenne ved den åpne samtalen. I kapittel 3 så vi hvordan ideen om nasjonens interesser ble knyttet sammen med forestillingen om fellesnytte og ensartethet.¹²¹³ Dette passer svært godt på uttalelser fra for eksempel IFK-strategen Schwarz og Ufa-direktøren Pflughaupt i den åpne samtalen. I materialet som belyser de skjulte tyske samtalene, finner vi mye mindre av dette.

Mitt anliggende her er ikke å diskutere propaganda med henblikk på helhetlige konsepter. Jeg vil derfor, i tilslutning til Molls beskrivelse av de to «oscillerende» tyske propagandakonseptene, begrense meg til å foreslå at vi i kildematerialet jeg har studert, står overfor to typer kommunikative strategier, der den ene kan beskrives som *intereuropeisk* og den andre som *tyskhegemonisk*.¹²¹⁴ Den intereuropeiske kommunikasjonsstrategien vektla frivillig tilslutning, jevnbyrdige mellomstatlige forhold, «myk» propaganda, mangesidighet i kulturpolitikken og Tysklands rolle som *primus inter pares*. Den tyskhegemoniske strategien propaganderte tvungen

¹²¹² Ibid.: 196.

¹²¹³ Se særlig kap. 3.III.3.

¹²¹⁴ Jf. Moll 1998: 202 ff. De norske begrepene og beskrivelsen her er min egen.

tilslutning, hierarki, «hard» propaganda, streng ensretting i kulturpolitikken og tysk hegemonisk makt.

3. Propagandistene

Ovenfor har jeg argumentert for at motorveien for film som ble anlagt mellom Tyskland og Norge, ikke var et kulturelt tiltak. Et interessant spørsmål er hvordan propagandistene forholdt seg til muligheter og begrensninger som denne utbyggingen ga med hensyn til utforming av film- og kinopolitikk.

HAVP hadde, for det første, et meget vidt oppdrag. Robert Bohn har identifisert seks kjerneoppgaver.¹²¹⁵ HAVP skulle få den brutale okkupasjonen av landet til å framstå som «plausibel», bryte befolkningens lojalitet til kongehuset og eksilregjeringen, propagandere for Norges innlemmelse i et storgermansk rike og den nazistiske verdensanskuelse, få NS til å framstå som en garantist for et selvstendig Norge ved Tysklands side etter krigsslutt, arbeide for opprettholdelse av ro og orden samt arbeide for å sikre norsk bidrag til den tyske krigsinnsatsen. Virkemidlene som skulle tas i bruk, var presse- og radiosensur, inngrep i kunst- og kulturpolitikken og storstilt import av tyske kulturprodukter – i første rekke tyske bøker og filmer.¹²¹⁶

Ved siden av dette vide oppdraget var den formative fasen preget av at det ble skapt en distinkt operativ kultur. HAVP skulle ikke være en permanent sivil innretning, men et virkemiddel for en militær okkupasjonsmakt. I en rapport om oppbyggingen av HAVP fra denne tida ble det uttalt at det var altfor tidlig å si om avdelingen hadde funnet sin endelige form, fordi organisasjonens innretning avhang av «den videre politiske utvikling i Norge.»¹²¹⁷

Ikke bare hadde HAVP et vidt virkefelt; også kulturavdelingen hadde lenge ansvaret for en rekke saker som ikke uten videre sorterer under kultur i snever forstand. Ett eksempel er universitetssaker, som Müller-Scheld hadde ansvaret for inntil august 1940. Sommeren 1940 var Müller-Scheld aktuell som tysk departementssjef for Kirke- og undervisningsdepartementet.¹²¹⁸ Dette førte til at Müller-Scheld og hans medarbeidere hadde hendene fulle med helt andre saker enn film og kino våren og sommeren 1940.

¹²¹⁵ Bohn 2000: 65.

¹²¹⁶ I en note skriver Bohn at sistnevnte tema faller utenfor behandlingen i hans bok; han henviser til Molls – beklageligvis upubliserte – doktorgradsavhandling fra 1986 (s. 409–559). Bohn 2000: 65.

¹²¹⁷ BA, R 55, 216 HAVP 1940–1944, Fiche 2/5, Bericht über die Besichtigung der Abt. Volksaufklärung und Propaganda beim Reichskommissar für die besetzten norwegischen Gebiete sowie der Nebenstelle Drontheim, 24.8.1940.

¹²¹⁸ Seip 1946: 102 f.

Dette inntrykket bekreftes av rapporten G.W. Müller avga etter krigen, der han forklarte hva som hadde blitt prioritert som den mest verdifulle propagandaen:

[...] measures which were thought suitable for Norwegian conditions were: arranging of German theatre and opera performances, of concerts with prominent German artists, donations of German books to libraries and the exchange of German and Norwegian students. The periodical "Deutsch-Norwegische Monatsheft" (German-Norwegian Monthly) served a similar purpose.¹²¹⁹

Film ble altså ikke nevnt med et ord. HAVP var innrettet for å håndtere tysk kulturpropaganda generelt, og hadde i realiteten ingen spiss ende i film- og kinopolitikken. Den tyske satsingen på film og kino i Norge ble ikke båret fram av kulturpropagandister med en særlig forkjærlighet for film som medium. Jeg har pekt på at dette heller prosaiske poenget må ses som en hovedforklaring på at film og kino som «kulturell foranstaltning» ble så godt som oversett av den tyske kulturpropagandaen. Heinrich Georges norgesbesøk i 1941 kan ses som typisk i så måte. Den store tyske film- og teaterpersonligheten kom til Norge utelukkende som scenekunstner. Han proklamerte dikt fra scenekanten på Deutsches Theater, men ble ikke brukt til å markedsføre tysk film for eksempel ved å kaste glans over en eller annen premiereforestilling.¹²²⁰

Propagandaretningslinjene gitt fra Berlin var, for det andre, få og generelle. De var sjelden myntet på Norge spesielt, og de handlet i svært liten grad om film. Etter den tyske invasjonen av Sovjetunionen i juni 1941 lanserte RMVP en omfattende antibolsjevikisk kampanje for hele det okkuperte Europa. Som del av denne kampanjen iverksatte HAVP en rekke propagandatiltak for å appellere til nordmenn, som ifølge G.W. Müller «alltid hadde vært kjent for sin frykt for Russland».¹²²¹ Flere korte dokumentarfilmer ble sendt til Norge i begynnelsen av 1942 i denne forbindelse: «Soziales Elend», «Heimkehr», «Die rote Pest», «Bolschewistische Greuelthaten» og «Das Sowjet-Paradies».¹²²² «Das Sowjet-Paradies» var også tittelen på en propagandautstilling som ble laget av rikspropagandaledelsen i NSDAP i 1942.

¹²¹⁹ NHM, Avhør G.W. Müller 25.4.1946: 6.

¹²²⁰ Martin Moll har påpekt det bemerkelsesverdige i at de aller største tyske stjernene, som skuespillerne Gustaf Gründgens og Heinrich George, sangeren Lale Andersen og pianisten Wilhelm Backhaus, faktisk opptrådte i Oslo under krigen. De tyske gjestespillene kom i stand på RKs initiativ. Moll 1998: 214 f.

¹²²¹ NHM, PWIS, Avhør G.W. Müller 25.4.1946: 7. Min oversettelse fra engelsk.

¹²²² RA, RK, HAVP, boks 101.

Da utstillingen kom til Norge i september, sto G.W. Müller for den offisielle åpningen.¹²²³ Utstillingen skulle skape et skremmebilde av fattigdom, elendighet og nød i det sovjetiske samfunnet. Forskjellige paviljonger inneholdt film, bilder, objekter, modeller, tablåer og rekonstruksjoner av hus og boliger i angivelig autentiske by- og bygdemiljøer. Noe av det fotografiske materialet som forega å vise mennesker i deres naturlige omgivelser, viste sovjetiske konsentrasjonsleirfanger i Sachsenhausen. I *Meldungen aus Norwegen* ble det rapportert om at nordmenn avviste dokumentarfilmen «Das Sowjet-Paradies» som tysk propaganda.¹²²⁴

Dette var uansett ikke et typisk tysk propagandatiltak i Norge. Tvert om var regelen at RK var svært tilbakeholdne med å utsette nordmennene for det som ble kalt «aktiv propaganda».¹²²⁵ En rekke propagandistiske filmer fikk begrenset kinodistribusjon i Norge, og noen ble bare vist i lukkede sammenhenger. Dette var et resultat av en bevisst kulturpolitikk. Dels ventet man seg store resultater av den mykere kulturpropagandaen som nevnt ovenfor – musikk, teater, kunst og litteratur – , dels satte HAVP sin lit til at tysk militær suksess, formidlet gjennom filmrevyer og krigsdokumentarer, skulle «snakke for seg selv».¹²²⁶ Når HAVP interesserte seg for film i propagandaøyemed, var det nettopp i forbindelse med propagandafilmer med militært tilsnitt og ikke underholdningsfilm. I februar 1942 forsikret Müller-Scheld seg personlig om at krigspropagandafilmen *Sieg im Westen* ble frigitt for barn under 16 år. Intern brevveksling mellom avdelingene for henholdsvis propaganda og kultur i RK viser at tyskerne krevde at *Seieren i vest*, som ble den norske tittelen, ble tillatt vist for alle, men at de ønsket at Filmdirektoratet skulle stå for kommunikasjonen av dette.¹²²⁷ Troen på at tyske spillefilmer kunne ha en gunstig propagandaeffekt, viste seg blant annet gjennom propagandaparolen av 14.4.1942 som beordret visning av «statspolitisk verdifull film» på den tyske nasjonaldagen 2. mai.¹²²⁸ I februar 1943 fikk samtlige propagandister i HAVP tildelt gratisbilletter til *Unge viljer*. Gudenrath i kulturavdelingen ga overfor Müller uttrykk for en forhåpning om at filmen kunne bidra til å bedre synet på NS og den alminnelige stemningen, noe som ville være

¹²²³ MaN nr. 45, 19.9.1942, i MaN 2008: 827.

¹²²⁴ MaN nr. 46, 15.10.1942, i MaN 2008: 856.

¹²²⁵ NHM, PWIS, Avhør G.W. Müller 25.4.1946: 6.

¹²²⁶ NHM, PWIS, Avhør G.W. Müller 25.4.1946.

¹²²⁷ RA, RK, HAVP, boks 101.

¹²²⁸ RA, RK, HAVP, boks 103, Rundspruch No. 94.

gunstig for RK. Gudenrath rapporterte til sin sjef G.W. Müller at filmen hadde fått god mottakelse ved norske kinoer.¹²²⁹

Ut fra kildematerialet jeg har gransket, er det rimelig å se det slik at det foregikk en endring med hensyn til troen på hva filmen kunne utrette i propagandaens tjeneste i løpet av krigens varighet. Müller forklarte etter krigen at kursen hadde blitt noe justert høsten 1940, da det ble klart at en viss «godvilje for Tyskland», som hadde preget de første stadier av okkupasjonen, hadde gått tapt i og med at RK hadde gitt etter for Quislings krav om et norsk kommissarisk statsråd. Etter dette, forklarte han, skiftet propagandatilnærmingen fra «å bli venner med nordmennene» til å «promotere ideen om et Stor-Europa».¹²³⁰ Denne forandringen sprang ikke bare ut av den spesifikke norske konteksten; den var også rotfestet i ideer som var utbredt innenfor SS, og vi kjenner den igjen fra norske og tyske språklige praksiser i den åpne samtalen. Det var med direkte henvisning til denne endrede linjen fra september 1940 at Müller forklarte hvorfor HAVP ikke hadde slått hardere ned på norsk motstand på kulturfeltet. Han nevnte spesielt boikott av film og teater samt den organiserte idrettsstreiken.¹²³¹ Det er verdt å merke seg at Müllers blikk på hendelsene høsten 1940 var farget av hans dype mistro til Quisling.¹²³² Dette gjør at vektleggingen av det intereuropiske hos Müller framstår som lite annet enn en kommunikasjonsstrategi.

Etableringen og oppbyggingen av HAVP ble gitt høy prioritet, men denne innretningen ble verken skapt eller utformet med sikte på aktiv inngripen i norsk film- og kinobransje. Som vi husker, ble det ikke engang etablert en egen avdeling for film. Propagandistene som ble sendt til Norge, hadde i regelen minimal kjennskap til norsk kultur og historie. Som Goebbels selv bemerket til sin sekretær 1. august 1940, ble stillingene ved HAVP i Oslo raskt bekledd av medarbeidere som med svært få unntak verken behersket norsk eller hadde spesielle forkunnskaper om norske samfunnsforhold før 9. april 1940.¹²³³ Ikke engang Terboven visste noe om oppdraget

¹²²⁹ RA, RK, HAVP, boks 94, E. Gudenrath til G.W. Müller 12.2.1943. Gudenraths kilde kan ha vært *Meldungen aus Norwegen*. I *MaN* nr. 51 ble det rapportert at filmen hadde gjort det bedre enn fryktet. *MaN* 2008: 1005. Relasjonen mellom HAVP og Sipo/SD ble ivaretatt av SS-Hauptsturmführer Falk i Abt. III/BdS.

¹²³⁰ NHM, PWIS, Avhør G.W. Müller 25.4.1946: 7.

¹²³¹ NHM, PWIS, Avhør G.W. Müller 25.4.1946: 6.

¹²³² I vitneforklaringen 13.6.1945 ga Müller uttrykk for den oppfatning at nyordningen av 25. september 1940 ble presset fram av Hitler mot RKs vilje som resultat av at Quisling hadde gått bak Terbovens rygg og forhandlet med Berlin via Rosenberg og Raeder. NHM 8/F-8c – 0005, MP 9.

¹²³³ Moll 1998: 193.

i Norge før dagen før avreise til Oslo den 21. april 1940. Ut over at G.W. Müller og Terboven begge hadde fulgt med på krigsutviklingen i Norge på avstand, hadde de med Müllers egne ord «intet kjennskap til den politiske situasjonen i Norge». Da Müller satt på flyet underveis til Fornebu sammen med Terboven, hørte han for første gang snakk om en person ved navn Quisling.¹²³⁴ Det er mulig at Müller i ettertid hadde interesse av å framstille de tyske planer for propagandavirksomheten i Norge som usystematiske og tilfeldige. Likevel mener jeg at det kan utelukkes at det fantes en tysk plan for hvordan film og kino skulle brukes til å oppnå tyske fordeler i et okkupert Norge.

Blant annet av denne grunn har det en viss verdi å se hva slags informasjonsmaterieell som faktisk ble utviklet med tanke på propagandister på vei til tjeneste i Norge. En slik håndbok, *Über die deutsche Propaganda in Norwegen*, omhandlet den mentale basisen for propaganda, hvordan en skulle framheve gunstige elementer, samt den praktiske implementeringen.¹²³⁵ Nøkkelen til resultater i Norge var ifølge håndboka å appellere til logisk tenkning, for nordmenn var sannhetssøkende. Tysk språkbruk burde gjenspeile norsk mentalitet, og propagandaen måtte ikke gi inntrykk av tvang eller trusler. Med hensyn til den praktiske gjennomføringen ble det understreket et behov for å ta høyde for at omstendighetene raskt kunne endre seg. Strategien skulle derfor være «små doser over lang tid».¹²³⁶

På ett område lyktes RK med å stake ut en filmpolitisk kurs som avvek fra hva RMVP og teknokratene ønsket. RK sørget for å etablere Statens filmdirektorat som buffer mot direkte inngripen fra Berlin i norske forhold.¹²³⁷ Vande Winkel mfl. har dokumentert at ledende tyske filmfolk mente at etableringen av SF svekket tysk films markedsposisjon. RMVP så svært mistenksomt på at RK ivret for fortsatt norsk filmproduksjon. I mars 1941 uttrykte Schwarz dyp bekymring for tysk films utsikter i Norge, noe RK kontant avviste.¹²³⁸

Artikkelen til Vande Winkel mfl. støtter indirekte mitt argument om at kulturavdelingen ved HAVP i Oslo ikke var retningsgivende når det gjaldt utformingen

¹²³⁴ Avhør av G.W. Müller 13.6.1945 i forbindelse med landssviksaken mot Quisling. NHM 8/F-8c – 0005, MP 9.

¹²³⁵ Se Olsen 2015: 25 f. Arkivreferanse: RAFA/2174/E/Ed/L0038.

¹²³⁶ Ibid.

¹²³⁷ Vande Winkel mfl. 2012: 269 ff. Her hevdes det at Filmdirektoratet ble etablert «uten forutgående samtykke eller invovering» fra Berlin, og at RMVP fant det vanskelig å intervensere i norske forhold på grunn av Terbovens sterke stilling.

¹²³⁸ Ibid.: 270. Forfatterne antar at Müller-Scheld hadde ført brevet i pennen.

av den tyske film- og kinopolitikken i 1940. Derimot ville en selvstendig *norsk* film- og kinopolitikk under ledelse av Filmdirektoratet vært utenkelig uten RKs initiativ og støtte. Forholdet mellom RMVP og HAVP var således komplekst. HAVP kunne ikke opptre politisk uavhengig av RMVP i spørsmål om den tyske kulturpropagandaens innhold og organisatoriske innretning i Norge, men RKs stilling var sterk nok til å motstå press fra Berlin om direkte inngripen i norske film- og kinoforhold.

V. Kartlegging og manglende konvertering av kunnskap

De hemmelige tyske etterretningsmeldingene er en kilde til SDs forståelse av nordmenns kulturelle preferanser og politiske affinitet. Men meldingene er også en kilde til SDs forståelse av det kulturelle oppdraget i Norge, som film og kino var en del av. Argumentet her er at SDs innsirkling av en tysk film- og kinopolitikk for det okkuperte Norge kan gi inntrykk av at det fantes en plan med det hele, men at denne planen først og fremst hadde betydning for de tyske makthavernes skjulte samtale og bare i liten grad fikk noen praktisk betydning.

1. En kinopolitikk for den norske «gjennomsnittssmak»

Det er ikke tvil om at SD så for seg at det var mulig, og at det var en del av den tyske misjonen i Norge, å skape en særnorsk kinopolitikk med det formål å gi økonomiske og kulturelle gevinster for Det tredje riket og dessuten politiske og sosiale fordeler for den tyske okkupasjonsmakten. Norske filmer skulle fortsatt ha en plass i repertoaret på norske kinoer. Gjennomgående var SD-rapportene positivt innstilt til produksjon av norske kulturfilmer, men kritisk til kvaliteten på de norske filmrevyene. Planer for norsk spillefilmproduksjon var gjenstand for mye oppmerksomhet. Rapportene viser ingen tegn til skepsis mot en egen norsk nasjonal filmproduksjon. Det grunnleggende positive synet på norsk filmproduksjon var knyttet til to forutsetninger: teknisk kvalitet og tydeliggjøringen av det norsk-nasjonale. Dette tilsa at SD støttet *Gleichschaltung* av film og kino i Norge med hensyn til ensretting for å høyne film som kunstform og ensretting for å tjene nasjonens interesser. SD hadde ikke noe imot at det ble laget norske «propagandafilmer», men disse måtte knyttes til en «norsk linje».¹²³⁹ For eksempel var SD meget forhåpningsfulle når det gjaldt planer om å lage «storfilmer» om så forskjellige temaer som vikingene, Edvard Grieg og den bolsjevikiske faren i nord.¹²⁴⁰

¹²³⁹ MaN nr. 50, 17.1.43, i MaN 2008: 972.

¹²⁴⁰ MaN nr. 57, 12.7.43, i MaN 2008: 1194.

SD søkte å skaffe seg kunnskap om nordmenns filmpreferanser ved hjelp av to tiltak: kvalitativ registrering av publikumsrespons og kvantitativ besøksstatistikk. SD-rapportene inneholder meldinger om en rekke «demonstrasjoner» i kinosalen under visning av reklame og film. De fleste meldingene gjelder episoder der publikum reagerte med misbilligelse eller latter, alt ettersom, på innhold i de tyske filmrevyene og, om enn sjeldnere, i de tyske kulturfilmene. I dette materialet fins ingen eksempler på at publikum har demonstrert under visning av tyske spillefilmer. Av og til fulgte det med en vurdering av hendelsene, teorier om hvorfor de hadde oppstått, og hvorvidt de ble sett på som utslag av organisert motstand. Rapportene inneholdt også meldinger om uroligheter i forbindelse med visning av film andre steder enn gjennom åpne kinoforestillinger, så som skoleforestillinger.¹²⁴¹

Fra 1942 inneholdt SD-rapportene omfattende resepsjonsanalyser. Nordmenns kulturelle preferanser og politiske affinitet ble forsøkt kartlagt gjennom undersøkelse av kinovaner, filmers popularitet og besøkstall. Jeg vil i det følgende argumentere for at tematiseringen av nordmenns «gjennomsnittssmak» i Meldungen aus Norwegen var preget av tre implisitte synsmåter: essensialistisk tenkning, en bestemt sjangerforståelse og en antakelse om at det var mulig å foreskrive et spesialtilpasset filmtilbud for norske forhold.

Det ble antatt at det fantes en typisk norsk filmsmak, og at det var mulig å fange inn denne. Filmers nasjonalitet ble sett som et viktig element i den norske «gjennomsnittssmaken». Av denne grunn ble resepsjonen av tyske, svenske, franske, norske og danske filmer – qua filmer av en viss nasjonalitet – viet mye oppmerksomhet i rapportene.

I mars 1942 konkluderte SD med at nordmenn var mer skeptiske til tyske filmer enn til annen utenlandsk film, og at dette skyldtes to ting. For det første appellerte ikke «problemfilm» til nordmenns «kulturelle smak» i det hele tatt. For det andre var det et problem at nordmenn flest var av den oppfatning «at enhver tysk film inneholder nazipropaganda».¹²⁴² Den reservasjon som fantes hos nordmenn overfor tysk film, ble tolket dels som utslag av utilstrekkelig forståelse, dels som bevisst politisk-ideologisk reservasjon. Den manglende forståelsen ble sett på som et permanent trekk, den politisk-ideologiske reservasjonen som foranlediget av krigen.

¹²⁴¹ Tr. nr. 19, 22.9.1941, i MaN 2008: 431. For detaljer, se kap. 7.IV.3.

¹²⁴² MaN nr. 37, 31.3.42, i MaN 2008: 589 f.

Stort sett tenderte rapportene mot å framstille nordmenns forhold til tysk filmrevy og kulturfilm som positivt. ATW-ene ble fulgt med «sterk interesse», ifølge en rapport fra august 1942, men det ble heller ikke underslått at det mange steder fantes en «avvisende holdning» til tysk filmrevy fra «motstandsinnstilte kinobesøkere».¹²⁴³ Det interessante med etterretningsmeldingene som kilde til den skjulte tyske samtalen var at rapportene ikke bare tok opp i seg erfaringer fra observasjon av den skjulte samtalen (slik den utspilte seg i kinosalen), men at den også av og til speilet trekk fra så vel den åpne samtalen som NS' skjulte samtale. Referanser til den åpne samtalen kunne typisk vise seg ved at rapportene sammenlignet publikums preferanser med tendenser innen den åpne pressen. Ifølge en rapport fra september 1942 var publikum generelt mer positive til ATW-ene enn norske og tyske aviser.¹²⁴⁴ Våren 1943 ble det rapportert at tysk kulturfilm var populær som aldri før; det ble vist til at en *Tageskino* («dagkino») i Oslo siden november 1942 hadde spilt nonstopforestillinger hver dag bestående av ATW, Europa-Magazin og kulturfilmer.¹²⁴⁵

Gang på gang ble det slått fast at svenske filmer hadde den største tiltrekningskraften på det norske kinopublikummet.¹²⁴⁶ En viktig grunn til dette, ble det pekt på, var posisjonen til svenske filmstjerner, som Zarah Leander.¹²⁴⁷ Ved siden av svenske filmer ble fransk film framholdt som særlig populær. Fransk samtidsfilm «går alltid godt» i Norge, ble det hevdet i en rapport fra november 1942.¹²⁴⁸ Ettersom svenske filmer var så umåtelig populære, ble fransk film gjerne brukt som en mer realistisk målestokk på de tyske filmenes popularitet.¹²⁴⁹ Av og til forsøkte SD seg på å sammenligne filmpreferansene mellom ulike landsdeler. I desember 1942 mente man å kunne dokumentere at fransk film var «spesielt attraktiv» på Vestlandet, nesten like populær som svensk film.¹²⁵⁰

Ifølge Meldungen aus Norwegen hadde nordmenn et ambivalent forhold til norske filmrevyer og kulturfilmer. Dette ble omtalt dels som en følge av den ujevne

¹²⁴³ MaN nr. 43, 4.8.42, i MaN 2008: 766 f.

¹²⁴⁴ MaN nr. 45, 19.9.42, i MaN 2008: 822.

¹²⁴⁵ MaN nr. 54, 14.4.43, i MaN 2008: 1074.

¹²⁴⁶ MaN nr. 37, 31.3.42, i MaN 2008: 589; MaN nr. 43, 4.8.42, i MaN 2008: 766; MaN nr. 49, 15.12.42, i MaN 2008: 946; MaN nr. 50, 17.1.43, i MaN 2008: 972.

¹²⁴⁷ MaN nr. 50, 17.1.43, i MaN 2008: 972.

¹²⁴⁸ MaN nr. 47, 14.11.42, i MaN 2008: 891.

¹²⁴⁹ MaN nr. 49, 15.12.42, i MaN 2008: 946 f.

¹²⁵⁰ MaN nr. 49, 15.12.42, i MaN 2008: 946 f.

kvaliteten, dels som en virkning av at publikum tok avstand fra «den sterke NS-propagandaen» i enkelte filmrevyer. SD sluttet ikke å la seg overraske over det lave nivået på norske kulturfilmer. Den norske julefilmen «Kimer i klokker» var så dårlig, ifølge en rapport i januar 1943, at «det var på grensen til religiøs kitsch».¹²⁵¹ Når det gjaldt mottakelsen av Walter Fyrsts *Unge viljer* vinteren 1943, mente SD å kunne registrere at propagandaen ikke hadde virket «for påtrengende» på publikum. SD rapporterte om at man på motstandshold fryktet en positiv NS-effekt av filmen.¹²⁵² Ikke alle de nye norske komediene ble like godt mottatt av publikum, ifølge SD. Farsen *D'ække te å tru* ble angivelig «en fiasko».¹²⁵³ Dersom SD hadde en eller annen teori om hvorfor en film ikke ble den suksessen man hadde håpet på, ble denne teorien en del av etterretningsmeldingen. Utover i 1943 bemerket SD at kvaliteten på den norske filmrevyen hadde hevet seg. Dette skyldtes ikke minst utvelgelsen av aktuelt og praktisk stoff, mente SD, som viste til at for eksempel norsk filmrevy nr. 49 tok opp problemer som alle interesserte seg for, som sunnhetsomsorgen i skolen og strømforsyningen.¹²⁵⁴

Danske filmer ble i liten grad omtalt. Dette endret seg noe mot slutten av krigen, da tilgangen på svensk film ble dårligere. I en rapport fra august 1942 ble det imidlertid referert at seks danske filmer var kjøpt inn for høstsesongen, deriblant *Wienerkind* «med halvjøden Max Hansen» og *Avsporet*, «som er forbudt vist i Sverige».¹²⁵⁵ Eksemplet er tatt med for å vise at SD var orientert om film- og kinoforholdene også i Sverige og Danmark. Det viser også at de hadde en bevissthet om den rasepolitiske delen av *Gleichschaltung* av film og kino i Skandinavia. Imidlertid fins det ikke ett eksempel på at norske jøder er omtalt i etterretningsmeldinger om ensretting av film og kino. Et siste poeng er at SD ikke kom med noen slags anbefaling av at de to nevnte danske filmene ikke måtte bli vist på norske kinoer; de nøyet seg med å referere hva som var situasjonen.

Flere tyske filmer ble pekt på som norske publikumsfavoritter, som *Den gyldne stad* og *Den store kjærligheten*, mens andre filmer, som Mozart-filmen *Den gudene elsker*, ikke traff «gjennomsnittsmaken». I slike tilfeller ble mottakelsesmønsteret

¹²⁵¹ MaN nr. 50, 17.1.43, i MaN 2008: 972.

¹²⁵² MaN nr. 51, 23.2.43, i MaN 2008: 1005.

¹²⁵³ MaN nr. 50, 17.1.43, i MaN 2008: 972.

¹²⁵⁴ MaN nr. 51, 23.2.43, i MaN 2008: 1005 f.

¹²⁵⁵ MaN nr. 43, 4.8.42, i MaN 2008: 766.

forklart med sjangerforskjeller.¹²⁵⁶ La oss derfor se nærmere på hvilke typer sjangre som eksplisitt ble diskutert i *Meldungen aus Norwegen* som skjult samtale.

Det fins en mengde meldinger som vurderer tyske og norske enkeltfilmers popularitet.¹²⁵⁷ SD registrerte at norsk publikum for det meste «kun søkte underholdning på kino».¹²⁵⁸ Det som underholdt nordmenn, mente SD, var «lette» og «friske» filmer.¹²⁵⁹ Følgelig mente SD at filmer med «dybde» og tyngre tematikk passet nordmenns filmsmak dårlig.¹²⁶⁰ Flere av de største tyske filmsatsingene var nettopp filmer i sjangerne historiske filmer og såkalte «problemfilmer». En av de mest populære tyske historiske filmene i hjemlandet, var filmen om Frederik den store, *Den store kongen*. SD rapporterte at denne filmen hadde vakt debatt i Norge. Dens «storhet» var blitt anerkjent, men enkelte filmkritikere hadde påpekt at filmen var mer opptatt av å snakke til samtida enn å belyse historiske forhold. En anmeldelse i *Morgenposten* hadde demonstrert «den inderlige norske avvisningen av alt militært og soldatmessig».¹²⁶¹

Innen sjangeren problemfilm sto «legefilmen» i en særstilling. Eutanasi-filmen *Jeg anklager*, som hadde norsk premiere i påsken 1942, hadde vært en stor suksess i Oslo, ifølge SD. Den eneste avisa som ikke hadde gitt gode kritikker, var visstnok *Fritt folk*. Hvorfor denne problemfilmen hadde blitt en suksess i Norge, i motsetning til andre tyske problemfilmer, ble forklart med at nordmenn liker filmer om enkeltmenneskers skjebne bedre enn fortellinger om skjebnen til et helt folk («das Schicksal einer Gemeinschaft»). *Blod og gull* ble brukt som eksempel på film av sistnevnte type.¹²⁶² Den norske problemfilmen *Jeg drepte –!* ble av SD vurdert å være en av de beste norske filmene noensinne.¹²⁶³ De fleste av de filmene som innenfor tysk filmterminologi ble benevnt som «statspolitisk verdifulle filmer», var historiske filmer og problemfilmer.

¹²⁵⁶ MaN nr. 57, 12.7.43, i MaN 2008: 1194.

¹²⁵⁷ Følgende rapporter inneholdt vurderinger av tyske og/eller norske filmers popularitet (eksempler på noen av filmtitlene er skrevet i parentes; tyske originaltitler er beholdt): MaN nr. 38 (*Jud Süß, Ich klage an, Heimkehr*), nr. 40 (*Trysil-Knut, Feldzug im Osten*), nr. 43 (*Alkazar*), nr. 45 (*Jeg drepte, Der große König*), nr. 46 (*Rembrandt, Wiener Blut*), nr. 47, nr. 49, nr. 50 (*Quax, D'ække te å tru*), nr. 51 (*Unge viljer*), nr. 54 (*Die goldene Stadt, Achtung! Feind hört mit!*) og nr. 57 (*Wen die Götter lieben, Die große Liebe*). Se MaN 2008: 624, 694, 765, 821–822, 855–856, 891, 946–947, 972, 1005, 1073, 1194.

¹²⁵⁸ MaN nr. 46, 15.10.42, i MaN 2008: 855 f.

¹²⁵⁹ MaN nr. 49, 15.12.42, i MaN 2008: 946 f.; MaN nr. 54, 14.4.43, i MaN 2008: 1073.

¹²⁶⁰ MaN nr. 46, 15.10.42, i MaN 2008: 855 f.

¹²⁶¹ MaN nr. 45, 19.9.42, i MaN 2008: 821.

¹²⁶² MaN nr. 38, 26.4.42, i MaN 2008: 624.

¹²⁶³ MaN nr. 46, 15.10.42, i MaN 2008: 855 f.

Utvikling av en kinopolitikk som var tilpasset særnorske forhold, ble sett på som gunstig for å oppnå de mer overordnede mål med den tyske okkupasjonen av Norge. Dette fordret kunnskap, vilje til koordinering av tiltak og evne til selvinnsikt. Kunnskap om hva som foregikk i den skjulte samtalen på kino, var en viktig brikke, men også kunnskap om hva som foregikk i den åpne samtalen og i NS' skjulte samtale. I en rapport fra januar 1943 ble det referert at enkelte tyske filmrevyer ble kritisert av «tyskvennlige nordmenn» for å overdrive de militære reportasjene på bekostning av framstillinger av næringslivet og sosiale framskritt. ATW nr. 583 nevnes som eksempel på en film som «utvilsomt er for realistisk» for den norske smak i sin skildring av militære kamper.¹²⁶⁴

En annen faktor som ble sett som avgjørende for å kunne skreddersy et filmtilbud for det norske kinomarkedet, handlet om evnen til fortløpende å kunne vurdere hva som var egnet for visning ut fra lokal, nasjonal og internasjonal kontekst. SD påpekte en tendens til at den svenske *Snapphaner* og den franske *De anklagede* ble tolket som politiske allegorier med tysk brodd. I sistnevnte film blir hovedpersonen offer for justismord og uskyldig henrettet. Rapporten mente at dette ga publikum anledning til å sammenligne filmen med henrettelser av «uskyldige» nordmenn, som ved gisselaksjonen i Trondheim.¹²⁶⁵ Den tyske filmen *Forsiktig! Fienden lytter!* fikk gode anmeldelser etter Oslo-premierer i mars 1943, men ble allikevel tatt raskt av plakaten på tysk initiativ, fordi den ifølge rapporten viste seg «uegnet for visning i et okkupert land».¹²⁶⁶ I dette tilfellet var det trolig spiontematikken i seg selv som ble sett på som uheldig på dette tidspunktet, like etter det tyske nederlaget ved Stalingrad, og saken ble nok ikke bedre ved at den norske skuespilleren Kirsten Heiberg i filmen optrådte som engelsk spion.¹²⁶⁷ Andre tyske filmer ble kritisert for å være uegnet for visning så å si fra filmskaperens hånd. *Felttoget i øst* ble betegnet som «en fiasko». Det ble bemerket at den bombastiske retorikken var kontraproduktiv. Uttrykk som «restene av den røde armé» og «fullstendig tysk herredømme i luften» inneholdt påstander som «er blitt motbevist

¹²⁶⁴ MaN nr. 50, 17.1.43, i MaN 2008: 972.

¹²⁶⁵ MaN nr. 50, 17.1.43, i MaN 2008: 972. Når det gjelder *Snapphaner*, se også kap. 7.IV.3.

¹²⁶⁶ MaN nr. 54, 14.4.43, i MaN 2008: 1073.

¹²⁶⁷ Ironisk nok var det for å kunne delta i innspillingen i av nettopp denne filmen i 1940 at Heiberg hadde søkt om og fått innvilget medlemskap i Riksfilmkammeret, noe som innebar at hun deretter kunne inngå ordinære arbeidsavtaler og opptre i tysk filmbransje på linje med tyske statsborgere. Se B.-E. Hanssen, *Glamour for Goebbels: Historien om Kirsten Heiberg*, Oslo 2014: 160–161.

av kjensgjerninger». Derfor mente SD at tyske filmrevyer var mer verdifulle som propaganda enn dokumentarfilmer.¹²⁶⁸ At kortfilmen «Das Sowjet-Paradies» ble avvist av norsk publikum som tysk propaganda, hadde SD all mulig forståelse for.¹²⁶⁹

Ut fra Meldungen aus Norwegen er det tydelig at den tyske kulturpropagandaen ble oppfattet å være et middel til to ting: profitt for tysk filmindustri og dessuten å skulle kumulere *soft power* for Det tredje riket. Forestillingen om at film skulle brukes til «aktiv» ideologisk omvendelse av nordmennene, er rett og slett ikke til stede i dette materialet.

Analysene og kunnskapen som SD bearbeidet og sendte i sirkulasjon innen en fortrolig krets av tyske makthavere, fikk ingen praktisk betydning. Kunnskapen om lokale kinovaner og norske filmpreferanser inngikk ikke som del av et beslutningsgrunnlag for utforming av en film- og kinopolitikk for det okkuperte Norge. SDs hemmelige rapporter forble del av et lukket kretsløp, en skjult samtale, som gir vitnesbyrd om at det fantes en klar forestilling om at film og kino som kulturelt medium kunne – og skulle – brukes til å bane veien for et positivt forhold til nasjonalsosialismen og Det tredje riket i Norge. Tidligere MaN-redaktør Georg Wolff svarte slik i 1984 på spørsmålet om hva han mente var den politiske effekten av etterretningsmeldingene: «SD hadde like lite som andre tyske ledende organer noen virkelig plan for den tyske politikk i Norge. Ingen på tysk side, heller ikke i SD, visste hvilken rolle Norge skulle spille i Europa etter en tysk sluttseier.»¹²⁷⁰

2. Jakten på «filmens gyldige lover»

Jakten på universismer, allmenngyldige lover og endelige løsninger synes å ha vært en utbredt tenkemåte innenfor nasjonalsosialismens verdensanskuelse. Wilhelm Müller-Scheld ga uttrykk for slik tenkning på filmens område da han i 1937, i bladet til Kameradschaft der deutschen Künstler (KddK), erklærte viktigheten av å klarlegge «filmens gyldige lover».¹²⁷¹ En lignende forståelse fantes hos Goebbels, som ved flere anledninger talte om behovet for at noen én gang for alle løste problemet med å beskrive «filmens universelle lover», slik han mente den tyske opplysningsdikteren Gotthold Ephraim Lessing hadde gjort det på litteraturens område. Bildet av Lessing som frigjørere av tysk ånd ble dyrket i nazistiske filmmiljøer, og særlig etter at

¹²⁶⁸ MaN nr. 46, 15.10.42, i MaN 2008: 856.

¹²⁶⁹ MaN nr. 46, 15.10.42, i MaN 2008: 856.

¹²⁷⁰ Dyrhaug 1985: 22.

¹²⁷¹ Norsk oversettelse gjengitt etter Hanssen 2014: 128.

Goebbels holdt en tale for Riksfilmkammeret i 1937, der han hyllet Lessing for å ha skapt den såkalte «hamburgske dramaturgi», som skapte en naturlig forbindelse mellom estetiske prinsipper og det tyske folks praktiske livsverden.¹²⁷²

På et vis kan man si at SDs filmrapporter også balet med spørsmålet om hvordan filmmediet kunne utvikles til et mest mulig finstemt instrument med tanke på å tjene nasjonens interesser. Ved siden av interessen for besøkstall, billettinntekter og filmforsyning viser SDs kulturelle stemningsrapporter fra Norge en dedikert innsats for å kartlegge det norske folks filmopplevelser og dermed filmenes samfunnsmessige betydning.

Noen endelig «løsning» på filmens område ble aldri lansert. Kunnskapen om nordmenns kinovaner og filmpreferanser ble heller ikke konvertert til praktisk film- og kinopolitikk. Er det noe film- og kinostoffet i *Meldungen aus Norwegen* viser, så er det at den skjulte tyske samtalen i stadig større grad fikk innslag av noe annet enn ideologi, noe som kan knyttes til effekten av vedvarende norsk motstand mot okkupasjonen. Forestillingen om hva film kunne utrette i statens tjeneste, var i stor grad preget av erfaringene fra Tyskland, der det tyske samfunnet gradvis ble nazifisert og militarisert. Ideen om «filmens universelle lover» forutsatte en vilje til konformitet i befolkningen som tyskerne selv oppfattet at ikke var til stede i Norge. I januar 1941 hadde en rapport fra Armeeoberkommando Norwegen konkludert med at tida ennå ikke var moden for nazismens ideologiske gjennomslag i Norge. Ett år senere rapporterte Wehrmacht til RMVP at propagandaen i Norge hadde utspilt sin rolle.¹²⁷³ Heretter burde fokuset begrenses til å imøtegå motpropagandaen, ble det sagt. Etter nederlaget ved Stalingrad i starten av 1943 ble slike oppfatninger gjengs på tysk hold. Omleggingen av tysk filmproduksjon i 1943 var et uttrykk for dette. Den ideologiske linjen ble nå forlatt; isteden ønsket Goebbels å satse på filmer som tilbød flukt fra krigens harde realiteter. Andelen politiske filmer falt fra 40 prosent av den totale tyske filmproduksjonen i 1941 til 27 prosent i 1942 og 8 prosent i 1943 og 1944. Komediandelen holdt seg stabilt på rundt 50 prosent, mens de dramatiske filmene steg i takt med at de politiske filmene ble færre, fra 20 prosent i 1941 til 39 prosent i 1944.¹²⁷⁴

¹²⁷² Ann Schmiesing har i en instruktiv artikkel vist hvordan Lessings dramatiske teori ble brukt og misbrukt innenfor nazistisk filmteori. A. Schmiesing, *Lessing and The Third Reich*, i B. Fischer og T.C. Fox (red.), *A companion to the works of Gotthold Ephraim Lessing*, Rochester 2005: 268.

¹²⁷³ Se Olsen 2015: 30; RA, RK, HAVP, pakke 102, Feldeinheit 14163 til RMVP 4.1.1942.

¹²⁷⁴ Tallene er hentet fra oversikten i Welch 2001: 36.

På samme måte som den åpne samtalen var kjennetegnet av bevegelsen fra drøm om virkeliggjøring til flukt, slik vi så i kapittel 3, var den skjulte tyske samtalen kjennetegnet av samme tendens.

VI. Konklusjon

Film og kino spilte, for det første, en beskjeden rolle i den tyske okkupasjonspolitikken i Norge. Det var viktigere for tyskerne at tyske soldater i Norge fikk se tysk film på kino, enn at nordmenn ble eksponert for tysk propaganda i kinosalen. Alt avhang av den militære okkupasjonen. Soldatenes velferd og motivasjon var derfor premisset for alt annet. For det andre hadde ikke film og kino engang innenfor kulturpropagandaen i Norge en framtrædende plass. Dette hadde sammenheng med at det ikke fantes en egen filmavdeling i HAVP, og at verken Müller-Scheld eller G.W. Müller interesserte seg spesielt for filmmediet.

Goebbels og RMVP ga, for det tredje, noen få generelle propagandaretningslinjer til filialen i Norge, men ingen detaljerte instruksjoner på film- og kinofeltet. Mye tidligere litteratur og forskning om kunst- og kulturlivet i Norge under okkupasjonen hviler på et implisitt eller eksplisitt premiss om at det fantes en tysk generalplan for *Gleichschaltung* av norsk kultur, og at de tyske propagandistene i RK kom med et klart formulert oppdrag.¹²⁷⁵ Slik var det definitivt ikke. Tvert om må de tyske tiltak på film- og kinoområdet i 1940 ses som improvisasjon og situasjonsbestemt prøving og feiling – inntil situasjonen ble mer avklart etter 25. september 1940.

Spenning mellom propagandister og teknokrater gjorde, for det fjerde, seg sterkt gjeldende i den formative fasen av HAVPs virksomhet. Når det gjaldt strømlinjeforming av Norge som del av et tyskkontrollert europeisk filmmarked, ble noen av Berlins skarpeste hoder sendt til Oslo i 1940 for å berede grunnen. Da de

¹²⁷⁵ Henrik G. Bastiansen stiller spørsmålet åpent, men uten å konkludere: «De iherdige tyske initiativ overfor Kunstnerforeningen og K3 [...] i april og mai 1940, kan tyde på at tyskerne hadde planer for kulturlivet allerede før de ankom landet. Men hvilke?» Den videre framstillingen kan tyde på at Bastiansen mener at tyskerne må ha hatt konkrete planer om et norsk kulturkammer forut for 9. april 1940. Imidlertid må vi, etter min oppfatning, nøye oss med å slå fast at slike planer ble kommunisert første gang i juli 1940. Bastiansen 2000: 7 f. I sin bok om Den norske Forfatterforenings historie framstiller historiker Nils John Ringdal de «germanske kulturplaner» under okkupasjonen i et kort delkapittel. Jeg leser Ringdal slik at han mener at de tyske planer om et kulturkammer i Norge ble konsipert av RK våren 1940. Han knytter bekjentgjøringen av disse planene til en uttalelse fra G.W. Müller 21. mai 1940. N.J. Ringdal, *Ordenes pris: Den norske Forfatterforening 1893–1993*, Oslo 1993: 174–177. Blant tidligere arbeider som implisitt eller eksplisitt gir til kjenne en oppfatning om at tyskerne kom til Norge med ferdige planer for film- og kinopolitikken, kan nevnes: Evensmo 1992, Disen 1997, Sørenssen 2001, Hanche 2001, Iversen 2011, Hanssen 2014, Smogeli 2015.

hadde oppnådd det de ville, trakk de seg ut og overlot resten til kulturavdelingen i RK og det norske filmdirektoratet.

Endelig var, for det femte, utsiktene til profitt og ønsket om å skape *soft power* for Tyskland like viktig for propagandistene som å spre nasjonalsosialistiske ideer. Profitt og propaganda gikk hånd i hånd.

6 «Tomme benkerader!» Oppfordringer til kinoavholdenhet

I. Innledning

Under hele okkupasjonsperioden ble det fra ulike hold fremmet paroler som oppfordret befolkningen i Norge til *ikke* å gå på kino. Formålet med dette kapitlet er å undersøke hva slike oppfordringer var uttrykk for, hvem som sto bak, hvordan oppfordringene ble utformet og spredt, hvilket omfang det hadde og hvilken betydning dette fikk.

Makthavernes bruk av kino som politisk virkemiddel har vært gjenstand for analyse i de foregående kapitlene. I dette og i de to neste kapitlene skal jeg undersøke hvordan ulike grupper tok i bruk kino som våpen i den sivile motstanden.

Som analytiske begreper vil «oppfordringer» og «kinoavholdenhet» bli brukt om det som gjerne betegnes som «paroler» og «kinostreik». De to siste begrepene har også en plass i min analyse, først og fremst fordi de ble brukt av de historiske aktørene selv. Ved siden av «streik» vil jeg også i noen grad benytte meg av begrepene «boikott», «lockout» og «lock-in» for å beskrive ulike sider ved bruken av det vi kunne kalle kino som våpen. «Streikeoppfordringer» betegner forsøket på å etablere en front mot å gå på kino. Ambisjonene sprikte fra ønsker om landsomfattende, langvarig streik på all film til oppfordringer om begrenset streik på visse typer film eller bestemte kinoteatre. Aktørene selv brukte «streik» og «boikott» om hverandre. Riktignok ble «boikott» oftere brukt om aksjoner mot enkeltfilmer og enkeltteatre. Mitt begrep «boikottoppfordringer» betegner oppfordringer til å holde seg vekk fra en bestemt film eller forestilling. «Aksjoner» brukes om det forhold at publikum faktisk uteble fra kinoene av politiske grunner.¹²⁷⁶ Myndighetenes bekjempelse av den hverdagsmotstanden som kom til uttrykk på kinofeltet, var kreativ og variert. To typiske tiltak var stengning av kino som straff for hverdagsmotstand, og det motsatte, nemlig tvungen kino. Jeg kaller dette henholdsvis «lockout» og «lock-in». Det sistnevnte er et begrep som ikke fins i kildene, mens «lockout» forekommer av og til.

¹²⁷⁶ Dette vil bli behandlet i kapittel 8.

Streik er et ord med sterke konnotasjoner til arbeidslivet, og til arbeidsnedleggelse spesielt som et middel arbeidstakere kan ta i bruk i fellesskap eller i forståelse med hverandre for å tvinge igjennom en løsning på en konflikt mellom arbeidstakere og arbeidsgiver. I denne betydningen ble ordet brukt om hendelser i okkuperte land under andre verdenskrig. «Folkestrejken» i Danmark i juni/juli 1944 er ett eksempel.¹²⁷⁷ En generalstreik av dansk type ble også forberedt av Hjemmefrontens Ledelse (HL).¹²⁷⁸ De illegale avisene så det som sin oppgave å formidle kunnskap både om streikeparolene og om fenomenet streik til sine lesere. I denne sammenheng ble streik sett på som et tiltak av stor betydning både som direkte støtte for militære operasjoner og som virkemiddel i den organiserte sivile motstanden mot okkupasjonsmakten. Det var avgjørende at en streik i en slik forstand bare måtte settes i verk etter ordre fra norske myndigheter eller HL. Dersom streik ble proklamert, skulle ingen være i tvil om hva som var forventet: streiken skulle gjennomføres med «fasthet og verdighet» i overensstemmelse med de direktiver som ble gitt.¹²⁷⁹ Med «direktiver» mentes i denne sammenheng de konkrete anvisninger for hvordan en skulle handle. Oppfordringer til ulike former for streik florerte illegalt i det okkuperte Norge. I januar 1941 oppsto «kinostreik» som det foretrukne begrep hos alle aktører om forsøket på å få folk til å la være å gå på kino. Fravær fra kinoene ble da sett på som en strategi for å motvirke det tysk-norske okkupasjonsregimets forsøk på å gjennomføre nasjonalsosialistisk revolusjon i Norge.

Det hadde vært svært ønskelig å diskutere med forskning om tilsvarende illegale oppfordringer til kinoavholdenhet i andre land under andre verdenskrig. Beklageligvis fins ingen slik forskning.¹²⁸⁰ Sporadiske referanser til et og annet opprop mot å se tysk

¹²⁷⁷ B. Lidegaard, Samarbeidspolitikkens indre spenning, i H.F. Dahl, H. Kirchhoff, J. Lund og L.-E. Vaale (red.), *Danske tilstander, norske tilstander: Forskjeller og likheter under tysk okkupasjon 1940–45*, Oslo 2010: 127–128.

¹²⁷⁸ I tråd med Grimnes' framstilling brukes betegnelsen «Hjemmefrontens Ledelse» (HL) her om den ledergruppen som oppsto i 1944 ved at den militære ledelse for Milorg og den sivile ledelse, som utgikk fra de to tidligere sivile ledergruppene Kretsen og Koordinasjonskomiteen (KK), «gikk sammen og dannet et varig samarbeidende fellesskap». Se O.K. Grimnes, *Hjemmefrontens ledelse: Norge og den 2. verdenskrig*, Oslo 1977.

¹²⁷⁹ Jf. nedenfor under kap. 6.VI.

¹²⁸⁰ Fenomenet behandles ikke spesifikt i Stahr 2001, og heller ikke hos Marie-France Courriol i hennes arbeider om kinokultur i det fascistiske Italia. M.-F. Courriol, *Cinéma et expérience totalitaire: le laboratoire du genre du film de guerre dans l'Italie fasciste (1935–1943)*, dr.avh., Université Lille 2015 [heretter Courriol 2015a]; M.-F. Courriol, Reception of war propaganda in fascist Italy: Second World War fiction films and critical reception, *Historical Journal of Radio, Film and Television* 35, 2015 (1) [heretter Courriol 2015b].

film i okkuperte land fins her og der, men heller ikke mer.¹²⁸¹ I Frankrike ble for eksempel kinoplakaten for Ufas jubileumsfilm i farger, *Münchhausen*, tilgriset med hakekors og påført skriften: «Film boche, n'allez pas» («Tysk film, gå ikke»)¹²⁸² Ordet «boche» er en nedsettende betegnelse på tyskere, som også går igjen i den franske betegnelsen på kvinner som gikk med tyske soldater – «fille à boche».¹²⁸³

I norsk forskning er ikke situasjonen annerledes. Mange har henvist til paroler om kinostreik, men noen systematisk undersøkelse har ikke disse oppfordringene blitt underkastet tidligere.¹²⁸⁴ Det er slående at de som har skrevet om «kinostreiken», alltid har vært mest opptatt av å se oppfordringene i de illegale avisene opp mot deres mulige effekter på kinobesøket, og ikke som interessante i seg selv.¹²⁸⁵

Ett unntak er Hans J. Luihn, som i sin bok om den hemmelige frie pressen har gitt en kortfattet, men substansiell presentasjon av oppfordringer til kinostreik i de illegale avisene som pretenderer å si noe om så vel omfang og hyppighet som stil, argumentasjon og virkemidler.¹²⁸⁶

II. Illegale skrifter som kilde

Det er to hovedkilder til kunnskap om hva planene om «kinostreiken» gikk ut på: de meningsbærende illegale avisene¹²⁸⁷ og løse flyveblad, oppslag og lapper. «Illegale skrifter» vil jeg med en samlebetegnelse kalle disse to kildetyperne.

I sin bibliografi over den illegale pressen under andre verdenskrig deler Hans J. Luihn avisene inn i fire kategorier, etter framstillingsmåte.¹²⁸⁸ De håndskrevne avisene var beregnet på en engere krets og inneholdt nesten utelukkende referat fra radio eller andre større aviser. Avisene som var maskinskrevet med gjennomslag,

¹²⁸¹ Sørensen 2014: 26.

¹²⁸² B. Bowles, The attempted nazification of French cinema, 1934–44, i Vande Winkel og Welch (red.) 2011: 143.

¹²⁸³ E.D. Drolshagen, *Nicht ungeschoren davonkommen: Das Schicksal der Frauen in den besetzten Ländern, die Wehrmachtssoldaten liebten*, Hamburg 1998.

¹²⁸⁴ Evensmo 1992; Hjeltnes 1986; Sørensen 1996; Hanche 2001; Disen 1997; Helseth 2000; Helseth 2007; Iversen 2011; Dahl 1978; H.F. Dahl, *Fra Pax til paven: Minner om meninger*, Oslo 2012.

¹²⁸⁵ For en nærmere diskusjon av dette spørsmålet, se kap. 8.III.1.

¹²⁸⁶ Luihn 1999b.

¹²⁸⁷ Alle skrifter er i en viss forstand bærere av mening. Når jeg likevel velger å bruke «meningsbærende illegal avis» om en bestemt undergruppe av de illegale avisene, er det for å få fram skillet mellom aviser som på den ene siden bare kopierte stoff annetstedsfra, enten fra London radio eller fra andre illegale aviser, og aviser som selv produserte originalt innhold, deriblant paroler.

¹²⁸⁸ H. Luihn, *Den frie hemmelige pressen i Norge under okkupasjonen 1940–45: En fortellende bibliografi*, Oslo 1999: 13 f. [Luihn 1999a].

inneholdt det samme som de håndskrevne, men med noe mer kommentarstoff og lokale nyheter. Også her var distribusjonen begrenset. De virkelig meningsbærende avisene ble stensilert eller trykt. Nasjonalbiblioteket antas å ha en komplett samling av de avisene som ble trykt illegalt i vanlige boktrykkerier, mens Krigstrykksamlingen inneholder om lag 300 stensilerte aviser med navn eller kjennetegn. Til sammenligning utkom det 260 dagsaviser i Norge i 1940. 146 av dem ble enten forbudt, gikk inn frivillig eller forsvant på grunn av krigshendelser, mens 114 fortsatte å komme ut under hele krigen.¹²⁸⁹

Jeg har gjort et utvalg på rundt 40 meningsbærende aviser som er gjennomgått nummer for nummer.¹²⁹⁰ Utvalget er forsøkt gjort representativt med hensyn til framstillingsmåte, operasjonsperiode, opplag, geografisk spredning, politisk affinitet, klasse, kjønn og kulturelle preferanser.

Tabell 11. Utvalg av illegale aviser

	Navn	Sted	År
1	<i>Alt for Norge</i>	Porsgrunn	1941
2	<i>Alt for Norge</i> (NKP – landsutgave)		1944–1945
3	<i>Alt for Norge</i>	Mo i Rana	1943–1944
4	<i>Avantgarden</i>	Oslo	1941–1945
5	<i>Budstikken</i>	Kragerø	1941–1945
6	<i>Bulletinen</i>	Oslo	1940–1945
7	<i>Det kommer en dag</i>	Oslo	1941
8	<i>Enig og tro</i>	Skien	1942–1944
9	<i>Folkets røst</i>	Oslo	1941–1942
10	<i>Folkeviljen</i>	Oslo	1941
11	<i>Fram</i>	Bergen	1944–1945
12	<i>Fridom</i>	Drammen	1941
13	<i>Fri fagbevegelse</i>	Bergen	1941–1945
14	<i>Frihet</i>	Stavanger	1941–1942
15	<i>Friheten</i>	Oslo	1942–1945
16	<i>Frihet og fred</i>	Oslo	1944–1945
17	<i>Fronten</i>	Notodden	1941–1945
18	<i>Fronten</i>	Organ for Hjemmefrontens Sivilorganisasjon i Øvre Telemark	1944–1945
19	<i>Giv akt</i>	Sarpsborg	1940–1942
20	<i>Hjemmefronten</i>	Lillehammer	1941–1945
21	<i>Håndslag</i>	Stockholm	1942–1945
22	<i>Illegal Tidend</i>	Oslo	1940–1941

¹²⁸⁹ Luihn 1999a: 19. Tallene 260 og 114 er i samsvar med Guri Hjeltnes' tall i *Norge i krig*, se Hjeltnes 1986: 199; Hjeltnes bygger igjen på Eivind Thons bok *Mange bekker små: Narvesen kioskkompani 1894–1944* fra 1951.

¹²⁹⁰ I tillegg har jeg gått gjennom en rekke enkeltnumre av «radioaviser» samt alle navnløse aviser i Nasjonalbibliotekets krigstrykksamling, som er samlet i fire esker etter årstall (1941–1944).

23	<i>Jøssingposten</i>	Oslo	1941–1943
24	<i>Kommunal-nytt</i>	Oslo	1944–1945
25	<i>Kongsposten</i>	Flekkefjord	1941
26	<i>Krigens gang</i>	Oslo	1943–1945
27	<i>Kronikken</i>	Oslo	1944–1945
28	<i>Kvinnefronten</i>	Oslo	1943–1945
29	<i>London-nytt</i>	Oslo	1941–1942
30	<i>London-nytt</i>	Oslo	1942–1944
31	<i>Norge</i>	Hamar	1941
32	<i>Norges-nytt</i>	Stockholm	
33	<i>Siste nytt</i>	Oslo	1944–1945
34	<i>Sterke viljer</i>	Fredrikstad	1942–1943
35	<i>Svart på hvitt</i>	Oslo	1943–1944
36	<i>Tidens tegn</i>	Oslo	1941
37	<i>Vardevakt</i>	Bodø	1941
38	<i>Vi vil oss et land (A-utgaven)</i>	Oslo	1940–1941
39	<i>Vi vil oss et land (B-utgaven)</i>	Oslo	1940–1942
40	<i>V-posten</i>	Ålesund	1940–1942
41	<i>Vårt Land</i>	Oslo	1943–1945
42	<i>Whispering Times</i>	Oslo	1942

Den belgiske historikeren Pieter Lagrou hevder at eksistensen av illegale aviser under andre verdenskrig viser at noen fortsatt tenkte fritt.¹²⁹¹ Odd-Bjørn Fure har også pekt på at den hemmelige frie pressen var viktig for opprettholdelsen av det liberale samfunn og for å unngå total politisk underkastelse.¹²⁹² Dette er likevel bare ett perspektiv, og kanskje for romantiserende. Hvor «fritt» tenkte de, egentlig, de som holdt den illegale pressen i gang under okkupasjonen? Det er klart at det en finner i disse avisene, ikke er beskrivelser av virkeligheten slik den faktisk var, men noe annet. Dette var ikke uavhengige journalistiske produkter, de som sto bak var partiske aktører i en kamp. Parolene hadde for det meste appellativ og ekspressiv karakter, og de fleste historikere er vel i dag enige om at avisenes betydning for meningsdannelsen i okkupasjonsårene var stor, men at den heller ikke må overvurderes. Avisene var selv part i sakene de omtalte; de hadde tendens. Dette stiller høye krav til kildekritiske vurderinger. Dessuten må det tas hensyn til at hver enkelt avis hadde et begrenset virkefelt.

Det fantes en rekke andre illegale skrifter som var i omløp i Norge under okkupasjonen, og som ikke har aviskjennetegn: løpesedler og flyveblad, oppslag og

¹²⁹¹ P. Lagrou, *The legacy of Nazi occupation: Patriotic memory and national recovery in Western Europe, 1945–1965*, Cambridge 2004.

¹²⁹² O.-B. Fure, Conditions, functions, achievements and failures of civilian resistance: Norway in a Western European perspective, foredrag under seminaret «Exploring the Character of Civilian Resistance 1940–1945» på HL-senteret i Oslo, 25.2.2015.

nyhetsmeldinger. Løpesedler, flyveblad og oppslag er også en del av kildegrunnlaget i min analyse nedenfor. Nyhetsmeldingene er derimot ikke undersøkt. Med «nyhetsmeldinger» menes her illegale skrifter produsert av de såkalte nyhetssentralene. Noen av de mest aktive nyhetssentralene spredte flere tusen meldinger uten noen gang å bli oppdaget.¹²⁹³ Disse inneholder i liten grad egne «paroler». Ettersom de ikke kan anses for å være meningsbærende etter definisjonen ovenfor, er de ikke gjennomgått.

III. Analyse av oppfordringer til kinoavholdenhet

I analysen står tre forhold i fokus: tekstene i seg selv, den skjulte samtalen de inngikk i og henvendte seg til, samt endring over tid.

1. Oversikt

Jeg har kartlagt alle oppfordringer til kinostreik i meningsbærende illegale skrifter. Hovedkilden til den systematiske gjennomgangen av rundt 40 illegale aviser er Krigstrykksamlingen i Nasjonalbiblioteket i Oslo.¹²⁹⁴ I tillegg har det vært mulig å supplere materialet med enkeltnumre, andre kildesamlinger og dessuten litteratur om andre verdenskrigs kino- og filmhistorie.¹²⁹⁵ Når det gjelder flyveblad, løpesedler og oppslag, har hovedkilden vært tyske etterretningsrapporter. Også her har tidligere litteratur supplert tilfanget. Denne kategorien kilder er imidlertid vanskeligere å bruke til å kartlegge endringer over tid, fordi en rekke oppslag, flyveblader og løpesedler er udaterte. Oppfordringer til kinostreik fra illegale skrifter som det har vært umulig å tidfeste, herunder også en del aviser, er ikke tatt med i de kronologiske oversiktene nedenfor (tabell 12 og 13). For at en oppfordring til kinostreik skal telle i denne sammenhengen, er det stilt som krav at kilden må være kjent etter sin opprinnelige ordlyd, helt eller delvis. Følgelig er ikke oversiktene nedenfor noen fullstendig liste over oppfordringer til kinostreik i sedler og blad som omtales i kildene.

Hva er en «oppfordring til kinostreik»? Jeg har valgt å bruke dette begrepet som mitt analytiske redskap. Riktignok bruker jeg også i noen grad «parole», som var

¹²⁹³ I Kristiansand etablerte fem arbeidere ved Falconbridge nikkelverk en nyhetssentral som kom til å formidle om lag 1675 meldinger i perioden august 1941–mai 1945. En lignende sentral på Vigeland ved Vennesla spredte om lag 2000 meldinger. J.N. Tønnessen, *Kristiansands historie 1914–1945: I krigens århundre*, Kristiansand 1974: 454.

¹²⁹⁴ Når jeg har studert en illegal avis fra Nasjonalbibliotekets krigstrykksamling, er dette referert i noten. Der det kun er henvist til den illegale avisas navn og nummer, har jeg samlet inn eksemplaret på annen måte.

¹²⁹⁵ Stiftelsen Arkivets historiske arkiv (SAHA), boks 71. Hjeltnes 1986; Disen 1997; Helseth 2000.

aktørenes egen betegnelse. Med oppfordringer til kinostreik menes her eksplisitte forsøk på å påvirke folk til ikke å gå på kino. De illegale skriftene inneholdt noe kino- og filmrelatert stoff som ikke hadde med kinostreik å gjøre; disse faller også utenom denne kartleggingen.¹²⁹⁶

For ordens skyld: Det fins ingen kjente eksempler på at illegale skrifter oppfordret folk til å gå på kino. Denne eventualiteten har det dermed ikke vært nødvendig å ta inn i framstillingen av materialet nedenfor.¹²⁹⁷

Tabell 12. Oppfordringer til kinoavholdenhet i illegale skrifter 1940–1945

	1940	1941	1942	1943	1944	1945	I alt
Oppslag	0	4	1	0	1	0	6
Flyveblad, løpesedler	1	11	1	3	2	0	18
Illegale aviser	1	26	12	14	10	1	64
I alt	2	41	14	17	13	1	88

I alt har jeg funnet 88 oppfordringer til kinoavholdenhet i meningsbærende illegale skrifter som kan tidfestes, og som er kjent etter sin opprinnelige ordlyd.

Tabell 13. Antall oppfordringer til kinoavholdenhet i de illegale avisene 1940–1945, kronologisk ordnet

	Illegal avis	1940	1941	1942	1943	1944	1945	I alt
1	<i>Meddelelsesblad</i>	1	1					2
2	<i>Norsk Tidend</i>		8	3	6	1		18
3	<i>Alt for Norge</i>		7			1		8
4	<i>Illegal Tidend</i>		1					1
5	<i>Det kommer en dag</i>		2					2
6	<i>Vi vil oss et land</i>		4					4
7	<i>Fridom</i>		3					3
8	<i>London-nytt</i>			1				1
9	<i>Bulletinen</i>			1	3	1	1	6
10	<i>Eidsvoll</i>			1				1
11	<i>Avantgarden</i>			1				1
12	<i>Jøssingposten</i>			1				1
13	<i>Friheten</i>			1	1			2
14	<i>Fritt Norge</i>			1	1			2
15	<i>Enig og tro</i>			1				1

¹²⁹⁶ Derimot er mye av kino- og filmstoffet fra de illegale avisene som ikke har med «kinostreiken» å gjøre, en verdifull kilde i andre kapitler i avhandlingen.

¹²⁹⁷ I sin bok om Norske Kinosjefers Forbunds historie har Einar Nistad latt trykke et unikt fotografi som viser en fortauskant med følgende påmalte oppfordring i blokkbokstaver: «Se Marguerite Viby i En pike med pep». Dessverre forteller ikke bildeteksten hvor eller når bildet er tatt. Nistad tolker imidlertid bildet som et bevis på at oppfinnsomheten var stor når det gjaldt «å få folk inn i kinosalene». Den danske filmen *En pike med pep* hadde Oslo-premiere allerede 26. august 1940 (Hanche 1991: 65); det er derfor en viss mulighet for at bildet er tatt lenge før kinostreikaksjonene kom i gang fra årsskiftet 1940/1941. Se E. Nistad, *Det magiske rommet: En reise gjennom den norske film- og kinohistorien*, Oslo 2002: 97.

16	<i>Norges-Nytt</i>			1		1		2
17	(Navnløs)				1			1
18	(Navnløs)				1			1
19	<i>Vårt land</i>				1			1
20	<i>Hjemmefronten</i>					1		1
21	<i>Kronikken</i>					1		1
22	<i>Fronten</i>					1		1
23	<i>Krigens gang</i>					1		1
24	<i>Siste nytt</i>					1		1
25	<i>Fram</i>					1		1
	I alt	1	26	12	14	10	1	64

64 oppfordringer til kinoavholdenhet er funnet i 25 ulike illegale aviser fordelt på årene 1940–1945. Er det lite eller mye? Én måte å se det på er i forhold til antall illegale aviser som er studert. Da ser vi at rundt halvparten av avisene inneholder minst én oppfordring til kinostreik på et eller annet tidspunkt.

Den aller første oppfordringen til kinostreik stammer trolig fra sommeren 1940. En gruppe som kalte seg Foreningen Det frie Norge, utga et tidlig illegalt skrift som fikk navnet *Meddelelsesblad*. I utgave nr. 9 fremmes tre budskap, hvorav det ene gikk slik:

Etter all sannsynlighet vil vi i den kommende tid bli oversvømt av tyske filmer. Det er moralsk og økonomisk landssvik å besøke kinoer som viser tysk program. Vær Dem dette bevisst og hold deg vekk.¹²⁹⁸

Denne enkeltstående oppfordringen fikk nok liten betydning, men den viser at ideen om å avstå fra kinobesøk som uttrykk for en motstandsholdning, ble lansert godt og vel fem måneder før begrepet om «kinostreik» dukket opp i januar 1941. I slutten av desember 1940, eller helt i begynnelsen av januar 1941, snappet tysk etterretning opp et flyveblad i Stavanger som oppfordret til generell «boikott» av byens kinoer. Bakgrunnen ble angitt helt konkret: Under Sophus Smedsvigs nye kinoledelse hadde Hirden fått gratis adgang til byens kinoer.¹²⁹⁹ Oppfordringen i Stavanger hadde sin bakgrunn i en konflikt mellom kinostyret og NS. Kinostyret ble stilt overfor et krav om at Hirdens medlemmer skulle få gratis adgang til alle forestillinger. Da styret nektet, greide overrettssakfører og NS-presseleder i Stavanger, Sophus Smedsvig, å få kulturminister Gulbrand Lunde til å avsette bestyrer og hele styret – og innsette ham

¹²⁹⁸ Tb. nr. 3, 3.8.1940, i MaN 2008: 29.

¹²⁹⁹ Tb. nr. 25, 3.1.1941, i MaN 2008: 149–150.

selv som ny bestyrer. Avsettelsen av styret skjedde under et arrangement i kinoen i begynnelsen av desember 1940. Møtet var obligatorisk for alle byens offentlige funksjonærer.¹³⁰⁰

Ut fra forekomst og hyppighet av oppfordringer til kinostreik i de illegale skriftene, kan fire faser skilles ut: vinteren 1941, perioden mai–november 1941, perioden mars 1942–januar 1944 og en siste runde høsten 1944. I fortsettelsen vil jeg skille mellom tre typer oppfordringer: de som oppfordret til ubetinget streik, de som manet til grundig forsiktighet, og de som ga innrømmelser.

2. Januar–april 1941: Ramme tyskerne

Oppfordringen i Stavanger i januar oppfordret til *ubetinget streik*. Den gjaldt kinogåing overhodet. Dette ble lagt merke til og referert i andre medier, også fra London. Den 14. januar 1941 meldte London-regjeringens organ *Norsk Tidend* at publikum i Stavanger hadde svart med «kinostreik» da kinostyret ble satt på porten.¹³⁰¹ I løpet av få uker hadde paroler om ubetinget streik spredt seg til en rekke byer i Sør-Norge: Trondheim, Lillehammer, Gjøvik, Oslo og Tønsberg. Det første kjente flyvebladet med oppfordring til kinostreik i hovedstaden ble fanget opp 15. januar.¹³⁰² Et NS-medlem på Bryn mottok denne dagen fem flyveblader i posten. Det ene oppfordret til «kinostreik». I Trondheim ble «boikott» av kinoen første gang proklamert ved et oppslag i byen den 8. januar.¹³⁰³ En av plakatene som ble beslaglagt kort tid etter, inneholdt følgende tekst: «Neste film De bør se er lystspillet 'Quislings begravelse' – inntil da kinostreik.» Ved Trondheim politikammer fikk Gerhard Geving saken til etterforskning. Han skal ha sørget for å fjerne alle spor slik at de skyldige ikke kunne tas.¹³⁰⁴

Særlig parolen som gjaldt Tønsberg, fikk mye oppmerksomhet i den illegale avisa *Alt for Norge* våren 1941. Her hadde oppfordringen til kinostreik ifølge den illegale avisa et helt konkret mål, nemlig fjerningen av et bilde av Quisling som var hengt opp i Tønsberg kino.¹³⁰⁵ Da bildet av Quisling etter kort tid ble fjernet av

¹³⁰⁰ *Film og kino i Stavanger gjennom 50 år*, 1950.

¹³⁰¹ I de første månedene etter opprettelsen i august 1940 lå avisa under Utenriksdepartementet i London. Fra oktober 1940 var *Norsk Tidend* underlagt Regjeringens Informasjonskontor, som ble ledet av statsminister Nygaardsvold. Dahl mfl. (red.) 1995: 301 f.

¹³⁰² Tb. nr. 29, 18.1.1941, i MaN 2008: 163.

¹³⁰³ Tb. nr. 28, 16.1.1941, i MaN 2008: 157.

¹³⁰⁴ Jensen 1968: 66.

¹³⁰⁵ NBO, Krigstrykksamlingen, *Alt for Norge* 3/1941.

kinobestyreren, innfant publikum seg igjen, skal vi tro neste nummer av avisa.¹³⁰⁶
Dette var ikke til hinder for at *Alt for Norge* tre måneder senere roste publikum i Tønsberg for å ha opprettholdt kinostreiken.¹³⁰⁷

Ganske tidlig kom det i tillegg paroler i omløp som manet publikum til grundig forsiktighet når det gjaldt å benytte seg av kinotilbudet. Herunder hører de mange oppfordringene til streik på tysk film som florette i årets første måneder. Som denne, fra *Meddelelsesblad* nr. 32 fra Foreningen Det frie Norge:

Alle som etter 1. februar 1941 blir iaktatt på en kino hvor der fremvises tysk film, blir å betrakte som tilhørende N.S. og blir behandlet deretter.¹³⁰⁸

Et annet, mye sitert eksempel er denne oppfordringen fra *Illegal Tidend*:

Husk: Ved å se tysk film støtter du tysk industri og dermed den tyske krigsmaskin. Vår parole skal være: Bare tyskere, ludder og landsforrædere ser tysk film.¹³⁰⁹

Trolig er dette det første eksempel på at ordet «kinostreik» ble brukt i en illegal avis.¹³¹⁰ Parallelt med oppfordringer til streik på tyske filmer meldte flere illegale aviser at også italienske filmer måtte boikottes. Grunnen til dette var at Italia var alliert med Tyskland. Under overskriften «KINOSTREIK» brakte den illegale Oslo-avisa *Det kommer en dag* følgende sluttappell i en lengre artikkel om hvorfor det var viktig å slutte opp om kinostreiken:

TYSKE OG ITALIENSKE FILMER, TOMME LOKALER!
LA DENNE PAROLE LYDE UTOVER BYEN!¹³¹¹

Flyveblader i Oslo spredte også paroler om begrenset streik på tysk film. I starten av februar ble en rekke flyveblader lagt i private postkasser. Bladet var framstilt på skrivemaskin med gjennomslag, og hadde følgende enkle tekst: «Filmstreik på tyske

¹³⁰⁶ NBO, Krigstrykksamlingen, *Alt for Norge* 4/1941.

¹³⁰⁷ NBO, Krigstrykksamlingen, *Alt for Norge* 17/1941.

¹³⁰⁸ MaN 2008: 174.

¹³⁰⁹ NBO, Krigstrykksamlingen, *Illegal Tidend* 4/1941.

¹³¹⁰ Hans Luihn skriver i CD-versjonen av sin bok om den illegale pressen at *Det kommer en dag* 2/1941 trolig var først ute. Men dette må være en glipp, ettersom han selv tidfester denne utgivelsen til februar. Det er flere aviser som benyttet ordet i daterte utgaver fra januar. Se Luihn 1999b: 831.

¹³¹¹ NBO, Krigstrykksamlingen, *Det kommer en dag* 2/1941.

filmer». ¹³¹² I Kristiansand ble en løpeseddel om kinostreik funnet i vasketøy på Torvets vaskeri. Saken ble anmeldt. ¹³¹³

Oppfordringen om kinostreik som ble formidlet gjennom illegale aviser, flyveblader og oppslag, var ikke så mye én parole som flere. Budskapet varierte. Det var også et stort spenn i bruk av virkemidler og argumentasjon. Ovenfor så vi at man forsøkte å avskrekke folk fra å gå på kino ved å gjøre kinogåing til noe unasjonalt, noe som var forbeholdt «ludder og landsforredere [sic!]». Kjønnsperspektivet her er interessant. For en stor del var avsenderne av parolene menn. Helt typisk ser vi at kvinnelig svakhet overfor tyske soldater blir kjørt fram som en viktig sak for den nasjonale overlevelse. Også de første oppfordringene til kinostreik i Trondheim spilte på dette:

Boikott kinoen på grunn av det nye kinostyret. Kinoen er nå bare for hirdmenn og hirdjenter, tyskere og gatepiker. ¹³¹⁴

På samme måte som i Stavanger ser vi at oppfordringen i Trondheim hadde et konkret utgangspunkt: nazistisk inngripen i drift av kinoen. I Oslo ble det slått opp en plakat på restauranten Humla i februar med en klar politisk begrunnelse, men her nøyde man seg med streik på tysk og italiensk film:

Vi vil ha: Åmodt igjen, Sinding vekk, Hirden og tyskerne til å betale full pris. ¹³¹⁵

Bakgrunnen for kinostreiken gis en helt konkret forklaring: kinodirektør Aamot hadde måttet gå; «nazisten Sinding har tatt hans plass». Streiken knyttes altså direkte til opprettelsen av Statens filmdirektorat, med Leif Sinding som direktør fra 1. januar 1941. Nå var det jo ikke helt korrekt at Sinding hadde tatt Aamots plass. Selv ikke den mektige Aamot hadde hatt en slik posisjon som den filmdirektør Sinding nå fikk. På den andre siden var det jo nettopp slik at RK ønsket å innsette en tro tjener som norsk films sterke mann, til fortregning av de som var der fra før. Blant de gamle som ble sjaltet ut, var Aamot uten sammenligning den mektigste. Som styreformann i Kommunale kinematografers landsforbund (KKL), arbeidende styreleder i Norsk Film AS, styremedlem i Kommunenes Filmcentral AS og kinodirektør i Oslo hadde han i

¹³¹² Tb. nr. 33, 5.2.1941, i MaN 2008: 174.

¹³¹³ NHM, Kristiansand politikammer.

¹³¹⁴ Tb. nr. 28, 16.1.1941, i MaN 2008: 157.

¹³¹⁵ Oppslag på restauranten Humla i Oslo 19.2.1941. Gjengitt i Disen 1997: 134.

1940 innflytelse over alle ledd i filmkjeden: produksjon, distribusjon og visning. Aamot var en av arkitektene bak utformingen av det kommunale kinosystemet fra 1920-årene. Det var dette systemet, personifisert ved Kristoffer Aamot, som RK og KFD nå ville knekke. Aamot ble fjernet som kinosjef i Oslo i september 1940.¹³¹⁶ Filmdirektør Sinding kom derfor til å bli symbolet på nyordningen av film og kino i Norge. Det virket tydeligvis mobiliserende på viljen til å vise motstand mot det nye regimet.

Andre argumenter ble også brukt:

Kinoene er blitt tyskernes og nazistenes mest brukte propagandasentraler. 3. kl[asses] tyske filmer, U.F.A. og N.S. løgnpropaganda er kinoenes innhold i dag. Det gis bare et svar:

INGEN GOD NORDMANN GÅR PÅ KINO.

La tyskerne, som går for halv pris og visse andre elementer, som går gratis, få ha kinoene alene.

SLUTT OPP OM DEN NORSKE FRONTEN: NORGE FOR NORDMENN.¹³¹⁷

Her begrunnes kinostreiken med nazifiseringen av «kinoenes innhold». Men streiken koples også til misnøyen mot at tyskere i uniform fikk kjøpe billett til modererte priser. Dette var en het potet i januar 1941. Bakgrunnen var lengre tids tautrekking mellom ledelsen ved kinoene og lokale tyske kommandanter om betingelsene for de tyske soldatenes kinobesøk. I starten fant det sted selvstendige forhandlinger lokalt. Noen steder gikk det tyske kravet igjennom uten videre om og men; andre steder bød bestyrer og kinostyre til kamp. Som regel endte det med at kinoledelsen motvillig måtte gå med på den ordning tyskerne ville ha.¹³¹⁸ En sentral bestemmelse for å regulere dette forholdet kom først rundt juletider 1940. Fra og med 28. desember skulle tyskere i uniform over hele landet ha 50 prosent moderasjon.¹³¹⁹

Utover vinteren oppsto et rykte om at kinoenes overskudd skulle gå til partiet NS. Også partiets egne folk tok til å undre seg over dette.¹³²⁰ Sinding lot seg ikke forbause over at ryktene visstnok stammet fra «herr Tancred Ibsens plutokratiske

¹³¹⁶ Det er nærliggende å anta at RK ønsket å fjerne Aamot før den første premieren på en norsk film under okkupasjonen. Dette ble *Tante Pose*, som riktignok i det vesentlige var ferdigstilt før 9. april 1940.

¹³¹⁷ Gjengitt i *Norsk Tidend* 4.3.1941.

¹³¹⁸ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Tromsø 1940–44.

¹³¹⁹ NBO, KKL, SO, Svar på rundskriv av 28.6.1945 fra Glemmen kommunale kinematograf til KKL 16.8.1945. Referanser til denne pakken vil heretter benevnes slik: NBO, KKL, SO.

¹³²⁰ RA, Statens filmdirektorat, Filmdirektoratet til fylkespresselederen i Ålesund 29.3.1941.

omgangskrets».¹³²¹ Dette ryktet hadde blitt spredd gjennom ulike illegale skrifter. Tidligere samme måned hadde Sipo i Fredrikstad fanget opp et håndskrevet flyveblad som argumenterte for kinostreik nettopp ut fra påstanden om at overskuddet fra kinoinntektene «går rett i NS-kassa».¹³²²

Et typisk trekk var de illegale Oslo-avisenes forsøk på å påvirke hovedstadens kinopublikum ved å vise til at streiken var så vellykket alle andre steder, *bare ikke* i Oslo – som her:

Alle som har gått litt på kino i det siste, har nok lagt merke til at de fleste filmene vi får servert er tyske. Mange vet nok også sikkert at disse filmene med 100% effektivitet er blitt sabotert i flere av våre andre byer. Skulle ikke det la seg gjøre også her i Oslo?¹³²³

I den skjulte samtalen ble det diskutert hvorvidt poenget med kinostreik var å vise samhold i det stille eller å innta en mer aktiv protestholdning.

Vinteren og våren 1941 ble det altså tatt flere ukoordinerte initiativ til lokal kinostreik. Gradvis vokste det fram en forståelse av at det som lå bak, var en landsomfattende, folkelig aksjon der motstanden mot omorganiseringen av film og kino skulle komme til uttrykk gjennom endring i folks kinovaner. Det er likevel klart at oppfordringene vinteren og våren 1941 ikke utgikk fra noen motstandsledelse.¹³²⁴ På dette tidspunktet var ennå ikke kinoenes program så radikalt endret i forhold til førkrigstida. Dette kan være en grunn til at flere illegale aviser nøyde seg med å ta til orde for begrenset streik på enten *bare* tysk eller tysk *og* italiensk film. Fortsatt gikk det engelskspråklige filmer på kino, om enn i beskjedent grad, og kinoene var ennå ikke utsatt for det helt store presset når det gjaldt oppsetning av program og visning av spesielle filmer.

Det ser ut til at illegale aviser fra Oslo tenderte mot å oppfordre til «grundig forsiktighet», mens oppfordringer til «ubetinget streik» dominerte mange andre steder. Dette har nok blant annet å gjøre med at det i Oslo, med byens 17 kommunale kinoer i 1941 – i tillegg til tolv private i Aker –¹³²⁵, fantes et meget stort

¹³²¹ RA, Statens filmdirektorat, Fda L0001 Sak- og korrespondansearkiv, Diverse, Filmdirektoratet til fylkespresseleder R. Hagelin 29.3.1941.

¹³²² MaN 2008: 207 f.

¹³²³ NBO, Krigstrykksamlingen, *Det kommer en dag 2/1941*.

¹³²⁴ Jf. nedenfor under kap. 6.VI.

¹³²⁵ Vi regner da med disse 17 kommunale kinoene: Centrum, Colosseum, Eldorado, Frogner, Gimle, Jarlen, Kino-Palæet, Klingenberg, Nye Rosenborg, Paladsteatret, Parkteatret, Ringen, Saga, Scala, Soria Moria, Verdensteatret og Victoria. Boulevardteatret («Bulla») ble stengt for godt 11. april 1940; Casino ble rekvirert i

kinotilbud, slik at det helt enkelt var vanskeligere å organisere en kinomotstand der enn på mindre steder hvor situasjonen var mer oversiktlig, og hvor det gjerne fantes kun ett kinoteater. De illegale avisenes rolle vinteren og våren 1941 var først og fremst å resirkulere og forsterke oppfordringer som først hadde blitt proklamert lokalt, for eksempel ved oppslag på offentlige steder eller utdeling i postkasser.

Et annet typisk trekk er at oppfordringene til kinostreik fikk mange ulike begrunnelser. I første rekke skyldtes dette at det var lokale forhold som påvirket spredningen av parolene. Den utløsende årsak var nok NS' intensivering av omorganiseringen på kinofeltet fra desember 1940, med særlig styrke fra 1. januar 1941 i og med opprettelsen av Statens filmdirektorat. Oppfinnsomheten ble etter hvert stor når det gjaldt å legitimere parolene. Det var jo også så mye folk reagerte på. Den artikkelen som var mest eksplisitt i sin argumentasjon, sto i *Vi vil oss et land* i mars. «Det er mange som har spurt med noe misbilligelse», heter det innledningsvis, «'Hva pokker skal denne streiken være godt for?'»¹³²⁶ Avisa så det som sin oppgave å gi en god begrunnelse for dette. Tre argumenter ble framholdt. For det første var kinostreiken en umiddelbar, negativ reaksjon «mot alt som er tysk». Dernest skulle den ramme tyskerne «på pungen». For det tredje skulle streiken brukes til å demonstrere samholdets styrke; det var ifølge denne avisa ikke «boikotten av de enkelte filmer som er formålet, men boikotten i seg selv». Vi kan kalle disse tre argumentene for henholdsvis det politiske, det økonomiske og det moralske argument. Tyngdepunktet i den tidligste fasen lå på det politiske argumentet, med en gradvis forskyvning i retning av det økonomiske og moralske argumentet etter hvert. Et typisk eksempel fra våren 1941 er denne oppfordringen:

Vi gir honnør til Stabekks beboere som i de mnd. som kinostreiken har vært kjent, har gjennomført en helt igjennom total streik. Gjennomsnittlig 6 personer pr. forestilling besøker Stabekk kino. 15 000 kr. i underskudd taler for sig selv. Bravo, Stabekkbeboere. Vi håper at Oslo og omegn følger dette gode eksempel.¹³²⁷

Her får en inntrykk av at beboerne på Stabekk har gått til kinostreik, fordi dette har blitt gjort andre steder. Altså en symbolsk støtte til tanken om samhold i rekkene.

august 1940 og stengt i februar 1941; og Gamle Rosenborg ble nedlagt i 1941. For en oversikt over de private kinoene og foreningskinoene i Aker, se kap. 8.III.3.

¹³²⁶ NBO, Krigstrykksamlingen, *Vi vil oss et land* 5/1941. Sitert etter Luihn 1999b: 832.

¹³²⁷ NBO, Krigstrykksamlingen, *Vi vil oss et land* 6/1941.

Kinoens angivelige økonomiske tap ses vel som en lykkelig bieffekt i seg selv, men blir også «bevist» på at kinostreiken har blitt gjennomført.

De illegale avisenes rolle vinteren og våren 1941 var i første rekke å informere og støtte opp om eksisterende initiativer til kinostreik. Dette skulle komme til å forandre seg.

3. Mai–november 1941: Vise samhold

Det er ganske klart at det vi ser utover i 1941, er at de illegale avisene ikke lenger viderefremmer *andres* oppfordringer til kinostreik, men kommer med sine egne paroler og fremmer altså sitt eget syn på film- og kinopolitikken. Særlig tydelig er dette etter at den første bølgen med streikeaksjoner hadde lagt seg. Avisene kommer da til selv å vurdere fortløpende hvilket streikenivå de mente var mest hensiktsmessig til enhver tid. I mai mente *Alt for Norge* at all underholdningsfilm kunne være fri:

Streiken gjelder nå politisk agitasjonsfilm av enhver art, deriblant UFA-filmene. Det står åpent å gå å se alle slags underholdningsfilm.¹³²⁸

Denne typen oppfordringer som ga *innrømmelser* til publikum, ble det flere av fra sommeren 1941. Begrunnelsen var alltid den samme: streiken hadde gitt så gode resultater i form av redusert kinobesøk at man nå kunne lempe litt på «reglene for aksjonen».¹³²⁹ En måte å se disse innrømmelsene på er som en anerkjennelse av hvor viktig det var for folk å gå på kino under okkupasjonen. Det er likevel lite som tyder på at en slik tankegang har vært rådende ellers; i så fall skulle en forvente at oppfordringene til kinostreik generelt hadde vært mindre aggressive overfor kinogjengere som *ikke* fulgte «reglene» til enhver tid. Da har det trolig mer for seg å se disse innrømmelsene som et uttrykk for de illegale avisenes svært begrensede handlingsrom. Kanskje var enkelte illegale aviser redde for å framstå som om de var i utakt med opinionen? Det å gi innrømmelser til et kinohungrig publikum kan da ses som en strategi for å beholde legitimitet. Dette gjaldt nok i første rekke illegale aviser med et regionalt nedslagsfelt, og sjeldnere landsdekkende illegale aviser, som gjerne var selvsikre nok til å produsere meninger og fremme paroler helt på egen hånd, uten frykt for negative reaksjoner fra publikum. I noen tilfeller gjorde de det uten tilstrekkelig kjennskap til lokale forhold.

¹³²⁸ NBO, Krigstrykksamlingen, *Alt for Norge* 20/1941.

¹³²⁹ *Ibid.*

Oppfordringene som ga innrømmelser, må samtidig ha skapt en del usikkerhet rundt parolene og kanskje svekket deres potensial som direktiver for handling. Et nesten komisk eksempel på dette finner vi i *Alt for Norge* den 29. mai 1941. Allerede i det første nummeret av avisa etter at den bare seks dager i forveien hadde tatt til orde for å lempe på reglene og frigi all underholdningsfilm, så den seg nødt til å kalle innrømmelsen tilbake og heller oppfordre til ny ubetinget streik.¹³³⁰ Bakgrunnen som ble angitt, var helt konkret den siste tids hendelser ved teatrene. Det som framfor noe kom til å prege utviklingen med hensyn til de illegale avisenes oppfordringer til kinostreik resten av året, var skuespillernes konflikt med den nye NS-ledelsen ved teatrene.

Inspirert av streikeparolene fra teaterfeltet tok flere illegale aviser til orde for streik på bestemte kinoteatre. Det var ikke kinogåing i seg selv som skulle boikottes, men all tysk film og dessuten alle *kinoer* som kjørte tyske og norske propagandafilmer. «Blir det gjort forsøk på å smugle inn propagandafilm, skal publikum øyeblikkelig forlate lokalet», lød oppfordringen i den illegale Buskerud-avisa *Fridom*.¹³³¹ Denne avisa anså franske, svenske og danske underholdningsfilmer for å være frie. En kan merke seg at det ikke ble gitt eksplisitt konsesjon på norsk film. Var det da unasjonalt å se norske underholdningsfilmer? Om dette ble det ikke gitt noen klar beskjed.

De første skriviene om kinostreiken vinteren 1941 hadde tatt sikte på å *informere* om at en kinostreik var iverksatt. De illegale avisene viste til at en parole om kinostreik hadde vært under planlegging, og at den nå var satt ut i livet. Ganske snart ble denne informasjonen supplert av artikler som ga honnør til steder med effektiv kinostreik. De illegale avisene gikk da over til å *støtte* pågående aksjoner. Steder som ble trukket fram i de ledende illegale avisene i østlandsområdet, var Oslo, Stabekk, Tønsberg og Porsgrunn.¹³³² Det er nærliggende å se dette som en slags tilbakemeldinger til publikum på om streiken virket etter hensikten eller ikke. Samtidig er det mulig å se disse støtteerklæringene som uttrykk for et behov for å ha eksempler å vise til når parolene ikke fikk allment gjennomslag. Fra mars til mai fantes derfor flere eksempler på meldinger som oppmuntret kinostreikerne lokalt.

¹³³⁰ NBO, Krigstrykksamlingen, *Alt for Norge* 22/1941.

¹³³¹ NBO, Krigstrykksamlingen, *Fridom* 6/1941.

¹³³² NBO, Krigstrykksamlingen, *Vi vil oss et land* 6/1941; *Fridom* 6/1941 og 9/1941; *Alt for Norge* 3/1941 og 4/1941.

«Kinostreiken virker», lyder en overskrift i *Alt for Norge* 19. april.¹³³³ «Kinostreiken er stadig like vellykket og inntektene svikter totalt», forteller en annen artikkel i samme avis den 23. mai.¹³³⁴

Fra sommeren 1941 gikk omtalen av kinostreiken i de illegale avisene over i en ny fase, som handlet om *kontroll*. Nå gjaldt det å innskjerpe holdningen til kinostreiken:

Vi må innskjerpe at kinoene i Oslo og en rekke andre byer fremdeles er boykottet. Man kan til nød se en norsk eller svensk film, men ingen god nordmann må se en eneste tysk eller italiensk film og helst bør man la være å gå i det hele tatt. Hygg dem hjemme og gå minst mulig ut i denne tid da vårt land er i krig og gode nordmenn skytes næsten daglig. Og tenk på alle dem i fengslene.¹³³⁵

Her ser vi hvordan man forsøker å oppildne til oppslutning om kinostreiken ved å spille på følelser og folks dårlige samvittighet. Også den illegale avisa *Det kommer en dag* oppfordret til grundig forsiktighet. Det var tyske og italienske filmer som skulle «saboteres».¹³³⁶ Argumentet var at de tyske filmenes dominans på kinoene var en tysk offensiv som hadde «til mål å legge det norske åndsliv øde».

Vi vil oss et land var derimot tilhengere av ubetinget streik:

Lesere husk at kinostreiken ikke er slutt. Vi må bare ikke gi opp i første runde. Gå ikke på noe kino-stykke, det være norske, svenske, tyske eller andre stykker. Vi må FORTSETTE STREIKEN. La ikke nazistene hovre over at kinostreiken er på vei til å ebbe ut! Fortell dine venner at de vil bli betraktet som streikebrytere om de går på kino. Her er det utholdenhet og tålmodighet som må til. Derfor GÅ IKKE PÅ KINO.¹³³⁷

Her ser vi at det moralske argumentet om samhold i rekkene sto i forgrunnen, mens oppfordringene til grundig forsiktighet ovenfor kjørte fram det politiske aspektet. Det fins også eksempler på at det politiske argumentet ble brukt til å begrunne en ubetinget streik. I august måtte det tyske sikkerhetspolitiet i Trondheim rykke ut og ta ned et digert oppslag på NTH med følgende ordlyd:

¹³³³ NBO, Krigstrykksamlingen, *Alt for Norge* 17/1941.

¹³³⁴ NBO, Krigstrykksamlingen, *Alt for Norge* 20/1941.

¹³³⁵ NBO, Krigstrykksamlingen, *Alt for Norge* 55/1941.

¹³³⁶ NBO, Krigstrykksamlingen, *Det kommer en dag* 6/1941.

¹³³⁷ NBO, Krigstrykksamlingen, *Vi vil oss et land* 8/1941 (juni).

UNNTAKSTILSTAND. Vi er alle i krig, det stilles krav til oss alle. En uavvendelig fordring er: Kinostreik, så lenge tyskerne er i landet.¹³³⁸

Samme måned ble et flyveblad som oppfordret til ubetinget streik, beslaglagt i Harstad. Begrunnelsen her var at kinostyret i byen nylig var besatt av NS-medlemmer.¹³³⁹ I september kunne *Freedom* informere om at kinostreiken i Porsgrunn hadde samme begrunnelse; her var kinobestyrer Jon Bjåland blitt skiftet ut med skinnhandler og NS-medlem Haatveit fra Skien.¹³⁴⁰

Utover høsten 1941 ble det færre oppfordringer til kinostreik i de illegale skriftene. Særlig de illegale avisene inntok en tydeligere kontrollerende funksjon, ved at de minnet om den pågående kinostreiken. Det ble etablert en fortelling om at folk flest hadde vendt ryggen til nazistenes forsøk på å vinne nordmenns hjerter gjennom omorganiseringen av kino:

I over et år har vi måttet finne oss i at tyske hovedfilmer og tyske propagandafilmer dominerer kinoprogrammene. [...] Derfor opplevet man at den sanne nordmann heller ga avkall på sine kinoer. Han gikk til KINOSTREIK.¹³⁴¹

Imidlertid har vi jo sett ovenfor at det var mange ulike begrunnelser for hvorfor man oppfordret til kinostreik, i tillegg til at *hva* man oppfordret til, også varierte sterkt – fra ubetinget streik på den ene siden, via formaninger om å utvise grundig forsiktighet, til paroler som ga vesentlige innrømmelser til et kinohungrig publikum på den andre siden.

4. Mars 1942–februar 1944: Vekke folket

Det som preget denne perioden, var de mange lokale oppfordringene til kinostreik. Et typisk eksempel er oppfordringen til kinostreik på Notodden som første gang ble proklamert ved oppslag på bygdas kino i mars 1942. Begrunnelsen var at kinobestyrer Rønning var blitt avsatt og erstattet av en nazist:

Vis Rønning den rette sympati ved og føll [sic!] denne opfordring. (Vis du er 100% norsk).¹³⁴²

¹³³⁸ Tr. nr. 23, i MaN 2008: 395.

¹³³⁹ Tr. nr. 19, i MaN 2008: 389.

¹³⁴⁰ NBO, Krigstrykksamlingen, *Freedom* 9/1941.

¹³⁴¹ NBO, Krigstrykksamlingen, *Det kommer en dag* 6/1941.

¹³⁴² Gjengitt i Hjeltnes 1986.

For mange lokale initiativtakere var ikke illegale aviser en viktig kanal i iverksettingsfasen. Derimot fins det en del eksempler på at de illegale avisene ga ros til steder som greide å etablere en «kinofront». Særlig *Norsk Tidend* hadde en slik rolle. Blant de tapre stedene som ble trukket fram i meldingene fra London, var nettopp Notodden.¹³⁴³ I september 1942 ga *Fritt Norge* honnør til befolkningen på Vestfossen utenfor Drammen. Etter at «nazistene på stedet» hadde overtatt bestyrelsen av kinoen, hadde selv ikke de beste norske stykker noen gang trukket flere enn seks–sju publikummere. «Slik skal det være», skrøt avisa.¹³⁴⁴ En tolkning kan være at oppfordringene til kinostreik var et prestisjetapsprosjekt for de illegale avisene, ettersom publikum aldri *helt* sluttet å gå på kino noe sted, slik at avisene etter hvert heller gikk bak og roste lokale aksjoner.

Det nye i 1942 var at de mest toneangivende, meningsbærende illegale avisene begynte å interessere seg for kinostreiken som fenomen. I mars 1942 brakte *Bulletinen* en to siders artikkel under overskriften «Ingen nordmann på 'norsk' og tysk film».¹³⁴⁵ Denne artikkelen hører til den kategorien som hadde til hensikt å rydde opp i uklarheter angående kinostreiken, og som forsøkte å sammenfatte de viktigste punktene. Hovedbudskapet var at både norske og tyske filmer var boikottet. Hvorfor tyske filmer skulle boikottes, ble det ikke brukt så mye plass på; det ble sett på som «en selvfølge». Begrunnelsen for hvorfor også norsk film burde boikottes, er mer interessant, fordi den er den første i sitt slag. To grunner ble anført. For det første burde norsk film boikottes fordi alle ledende personer i filmbransjen var «nazister (som Sinding og kinodirektør Schibbye) eller stripete, tyskvennlige (som Tancred Ibsen)».¹³⁴⁶ For det andre pekte avisa på at norske filmer i «voksende utstrekning» tok karakter av propaganda. Det var ikke det at en populær film som *Den forsvundne pølsemaker* ble sett på som farlig i seg selv, men en fryktet at de harmløse underholdningsfilmene bare var begynnelsen, og at nazistenes bevisste strategi var å venne det norske publikum til å gå på kino, for senere å kunne omdanne norsk film til et effektivt redskap for nazistisk propaganda:

¹³⁴³ *Norsk Tidend* 9.9.1942.

¹³⁴⁴ NBO, Krigstrykksamlingen, *Fritt Norge* 10/1942.

¹³⁴⁵ NBO, Krigstrykksamlingen, *Bulletinen* 21.3.1942.

¹³⁴⁶ *Ibid.*: 7.

Først vil de lokke publikum til å gå på kinoene som før og la det bli en vane. Så vil de etter hvert liste mer og mer propaganda inn på publikum, en stadig voksende dose.¹³⁴⁷

Avantgarden henvendte seg til et intellektuelt og kulturinteressert publikum. Den ble trykt illegalt på et regulært trykkeri, noe som ga mulighet for lengre og mer tenksomme artikler enn i de stensilerte avisene. I juni 1942 ga avisa sin støtte til «effektiv blokade» av tysk film og «agitasjonsfilm», først og fremst for å vekke Oslo-publikummet:

Fra alle kanter av landet kommer det meldinger om blokade av tyske filmer. Oslo er en av få kommuner hvor blokaden ikke har vært så god som ønskelig.¹³⁴⁸

Avisa argumenterte for at det var bedre å unngå å være til stede under visning av propagandafilm enn å bli fristet til å demonstrere inne i lokalene, ettersom det nå var utplassert sivilt politi i salen ved alle forestillinger.

Også forfatter Ingeborg Refling Hagens¹³⁴⁹ *Jøssingposten* slo i en artikkel sommeren 1942 et slag for at befolkningen i hovedstaden måtte gå mer aktivt inn for kinostreiken:

Gjør det klart for alle du kjenner at det er en nordmann uverdigg å gå på en kino med tysk film eller tysk og NS film. Kinoene i Oslo er bedre besøkt enn i andre byer. Det må det bli en slutt på.¹³⁵⁰

For bedre å forstå hvordan de illegale avisene etter hvert forholdt seg til oppfordringer om kinostreik, kan det være tjenlig å se den skjulte samtalen som et diskursivt felt som rommet alle de valg og overveielser som ble gjort med hensyn til om en skulle gå på kino eller ikke så lenge okkupasjonen varte, og i så tilfelle når, hvor og på hvilke betingelser. Oppfordringer til ubetinget eller begrenset kinostreik var en del av denne samtalen. Fra 1942 var det tydelig at de illegale avisene forsøkte noe mer enn bare å regulere adgangen til å gå på kino gjennom å fremme egne eller

¹³⁴⁷ Ibid.

¹³⁴⁸ NBO, Krigstrykksamlingen, *Avantgarden* 1941–45, 22.6.1942.

¹³⁴⁹ Ingeborg Refling Hagen var aktivt med i forskjellig organisert sivilt motstandsarbeid, blant annet flyktningtransport og produksjon av illegale aviser. Hun var midtpunkt i den såkalte «Ekebergkolonien». *Jøssingposten* var en fortsettelse av den tidlige avisa *Send videre*, som ble startet opp før radioene ble inndratt sommeren 1941. I desember 1941 ble hun arrestert første gang, og havnet på Møllergata 19 og Grini. Etter seks måneder på frifot ble hun arrestert på ny i januar 1943, og satt denne gang halvannet år på Grini. Luihn 1999a: 79–81; Ottosen (red.) 2004: 574.

¹³⁵⁰ NBO, Krigstrykksamlingen, *Jøssingposten* 26/1942, 4.7.1942.

andres paroler. De fortolket også «kinostreiken» som fenomen, og førte en «konstant dialog», for å tale med James C. Scott, mest av alt med seg selv, om hvordan motstand mot okkupasjonsmakten best burde komme til uttrykk på kinofeltet.

«Atter kinostreik i Oslo», meldte *Norsk Tidend* i oktober 1942.¹³⁵¹ Det ble vist til at kinodirektør i Oslo, Einar Schibbye, etter påtrykk fra NS og tyskerne hadde måttet bestemme at det ikke var adgang til å gå inn på en kinoforestilling etter at den var begynt. Dette for å unngå at publikum med vilje kom for sent til forestillingen for å slippe å se filmrevy og andre forfilmer som var en del av det obligatoriske programmet. Ifølge avisa ønsket ikke kinoledelsen i Oslo å innføre en slik bestemmelse, av frykt for at en ny streikeaksjon ville få ødeleggende økonomiske konsekvenser. Formen er ganske avventende her, og langt fra oppildnende. En oppfordring som virkelig fylleristet Oslo-publikummet, og som tok til orde for ubetinget streik, er en parole som er kjent etter sin ordlyd, men som verken kan dateres eller knyttes til en bestemt illegal avis. Trolig er den fra slutten av 1942, ettersom den refererte til politimester i Oslo og Bærum Bernhard Askvigs «arrestordre mot enhver som måtte le eller hoste på feil sted». Denne parolen ble begrunnet politisk, økonomisk og moralsk:

Hva går det av Oslo-publikummet? Vet de ikke at kinostreiken er permanent og apsolutt [sic!] så lenge krigen varer?¹³⁵²

Interessant her er det at oppfordringen inneholder en eksplisitt kritikk av andre illegale aviser som har «begått den feil å si at man kan gå og se f.eks. svenske stykker». Denne avisas holdning var klar: Kinoene var «et våpen for tyskernes og quislingenes propaganda» og måtte derfor ikke støttes økonomisk i noen form; det var «borgerplikt å delta i streiken».

Året 1943 innebar et nytt trekk ved oppfordringene til kinostreik: boikott av bestemte, navngitte norske filmer. Det var særlig tre filmer som fikk unngjelde i de illegale avisene, og som publikum ble oppfordret til ikke å se: Walter Fyrsts *Unge viljer*, Leif Sindings *Sangen til livet* og Toralf Sandøs *Kommer du, Elsa?* Sinding, som var filmdirektør fram til 31. desember 1942, hadde hele tida motarbeidet at *Unge viljer* skulle distribueres over det vanlige kinonettet, fordi han fryktet negative

¹³⁵¹ *Norsk Tidend* 17.10.1942.

¹³⁵² Avskrift av ukjent kilde. Avisdokumentasjon: Collection of Jan Åsmund Jakobsen, via Tore Helseth.

reaksjoner fra publikum.¹³⁵³ Han mente at Fyrst hadde laget en altfor åpenlys propagandafilm. Men Fyrst hadde hatt Gulbrand Lunde på sin side. Derfor fikk filmen ordinær kinopremiere i Oslo i februar 1943. Kort tid etter ble det oppfordret til å boikotte filmen.¹³⁵⁴ Det var heller ikke merkelig at den tidligere filmdirektør Leif Sindings egen *Sangen til livet* ble møtt med oppfordringer til boikott i den illegale pressen. Filmen hadde premiere 25. oktober 1943. *Bulletinen* oppfordret til boikott av filmen om lag en måned før kinopremieren. I tida etter premieren bidro *Norsk Tidend* til å spre meldinger om mislykte visninger for tomme saler i byer som Hamar, Oslo, Skien og Porsgrunn.¹³⁵⁵ Når *Kommer du, Elsa?* også ble utsatt for oppfordringer til boikott, skyldtes det ikke filmens innhold, som i tilfellet med den nasjonalsosialistiske *Unge viljer*, eller at regissøren var den tidligere statens filmdirektør, som i tilfellet *Sangen til livet*.¹³⁵⁶ Derimot hadde filmens *produsent*, George Willoughby, ry som NS-kollaboratør. Willoughby var filmmann og journalist i Arbeiderbladet før krigen. I krigens første fase opparbeidet han seg en sterk posisjon i norsk filmbransje ved å skaffe seg innflytelse i Kommunenes Filmcentral AS, AS Fotorama og Norsk Film AS. Det ble oppfattet slik at disse mulighetene hadde åpnet seg for ham fordi han hadde nære bånd til to NS-ministre. Willoughby var stesønn av sjøfartsminister Kjeld Stub Irgens og nevø av innenriksminister Alfred Viljam Hagelin.

Fra 1941 var det årvisse forsøk i de illegale avisene på å gjøre 9. april og 17. mai til nasjonale sørgedager. I denne forbindelse ble det oppfordret til å holde seg vekk fra gatene generelt og underholdningstilbud spesielt, herunder kino. Flyveblader og oppslag som oppfordret til boikott av kino på disse dagene, ble beslaglagt i flere norske byer i årene 1941–1944.¹³⁵⁷

Okkupasjonstidas paroler var dels myntet på særlige målgrupper, dels var de generelle og hadde som mål å nå alle, enten det gjaldt hele befolkningen i et avgrenset område eller i hele landet. Så godt som alle oppfordringer til kinostreik var av den siste typen. Ett unntak er et flyveblad som sirkulerte blant ungdom i Moss og Fredrikstad i mai 1943. Parolen henvendte seg nettopp til norsk ungdom og gikk inn for en begrenset kinostreik på tyske, italienske og norske «nazifilmer». Bakmennene hadde sett seg lei på at mange unge mennesker opptrådte som «gode nordmenn» på

¹³⁵³ Sammenlign kap. 1.VII; jf. kap. 4.IV.3.

¹³⁵⁴ *Norsk Tidend* 3.3.1943, 24.3.1943 og 5.5.1943.

¹³⁵⁵ NBO, Krigstrykksamlingen, *Bulletinen* 25.9.1943; *Norsk Tidend* 6.11.1943 og 17.11.1943.

¹³⁵⁶ *Norsk Tidend* 6.11.1943.

¹³⁵⁷ MaN 2008: 235, 601, 1062, 1096, 1124, 1258.

dagtid, mens de om kvelden stilte seg i kø for å se tysk film. Denne dobbeltmoralen ble sett på som en «skamplett på hjemmefrontens ære». Et sentralt virkemiddel i det forholdsvis ordrike flyvebladet på om lag 400 ord var å spille på ungdommenes frykt for å bli utstøtt som «landsforrædere» og behandlet deretter. «Du vil bli iakttatt», lød advarselen; den som gikk på kino, måtte være forberedt på å ta konsekvensene.¹³⁵⁸

Nest etter oppfordringene til boikott av bestemte filmer gjaldt de fleste oppfordringene til kinostreik i de illegale avisene i 1943 og de første måneder av 1944 ros til mindre byer i Norge som, ifølge de illegale avisene, gjennomførte ubetinget kinostreik – av svært ulike årsaker. Kinostreik på Odda ble forsøkt spredt gjennom en hviskekampanje i april 1943, i solidaritet med at kommunister i Odda og Tyssedal hadde blitt arrestert.¹³⁵⁹ På Lillehammer ble befolkningen oppfordret til kinostreik som protest mot at kinoen hadde vært stengt tre dager på grunn av det tyske nederlaget i slaget ved Stalingrad.¹³⁶⁰ I Skien ble det oppfordret til streik fordi NS hadde kuppet en forestilling og servert publikum politisk foredrag istedenfor den annonserte filmen.¹³⁶¹ På Kongsvinger ble folk oppfordret til streik etter flere episoder med misnøye over at tyske soldater snek i kinokøen.¹³⁶² I *Bulletinen* fikk Notoddens befolkning skryt for at kinostreiken, som startet som en sympatistreik i forbindelse med avsettelsen av den tidligere kinobestyreren, hadde vært «100% effektiv» i to år.¹³⁶³

I perioden juni 1943–februar 1944 fins fire eksempler på at meningsbærende illegale aviser selv fremmet egne paroler om ubetinget eller betinget kinostreik. Det første eksemplet er fra den illegale Oslo-avisa *Friheten* i juni 1943. I en tospalters artikkel om Nationaltheateret ble det siste avsnittet viet temaet kinostreik. Aller først minnet avisa om at «all tysk film er boykottet».¹³⁶⁴ Imidlertid fant avisa at denne gjeldende regel i for liten grad ble fulgt. Dermed åpnet avisa for at en heving av streikenivået kunne bli en mulig konsekvens:

Fortsetter søkningen [til kinoene] som nå, vil det bli satt i gang streik, og de som bryter den vil bli stemplet etter fortjeneste. Foreløpig gjelder det altså bare tysk film.

¹³⁵⁸ Flyvebladet er gjengitt i sin helhet i MaN 2008: 1096. Oversettelsene tilbake til norsk er mine.

¹³⁵⁹ Meldungen aus Norwegen nr. 52, 5.3.1943, i MaN 2008: 1018.

¹³⁶⁰ Meldungen aus Norwegen nr. 52, 5.3.1943, i MaN 2008: 1018.

¹³⁶¹ NBO, Krigstrykksamlingen, *Fritt Norge* 2.7.1943.

¹³⁶² *Norsk Tidend* 14.7.1943.

¹³⁶³ NBO, Krigstrykksamlingen, *Bulletinen* 20.9.1943.

¹³⁶⁴ NBO, Krigstrykksamlingen, *Friheten* 17/1943, 4.6.1943.

Denne avisa sondret mellom *streik*, brukt i betydningen ubetinget streik, og *boikott*, brukt om streik på bare tysk film. På denne måten forsøkte avisa å knytte fenomenet kinostreik til vurderinger og avgjørelser utgått fra en motstandsledelse, som denne avisa søkte å knytte seg til og låne autoritet fra.

Det neste eksemplet er fra *Vårt land* i oktober 1943.¹³⁶⁵ Resonnementet er det samme som i eksemplet ovenfor, men konklusjonen er ulik. Den uklarhet som var oppstått om hvilke regler som gjaldt med hensyn til kinogåing, hadde allerede blitt «utnyttet av fienden», hevdet avisa; derfor tok den til orde for ny ubetinget kinostreik med det samme.

Hjemmefronten fulgte opp i januar 1944. «Men kinostreiken er ikke avblåst!» formante den illegale avisa med utspring på Lillehammer:

I enkelte byer later folk til å tro at kinostreiken er opphørt. Den er aldri blitt avblåst ved felles overenskomst, men har dabbet langsomt av.¹³⁶⁶

Det fjerde og siste eksemplet er fra *Alt for Norge*, organet for sentralkomiteen i Norges Kommunistiske Parti (NKP). «Det er blitt hull i heimefronten», meldte avisa i februar 1944. Kinostreik var blant formene for motstand mot NS og tyskerne som NKP mente var «slappet av» i utilgivelig grad.¹³⁶⁷

Disse siste fire eksemplene på oppfordringer til kinostreik viser at de illegale avisene forholdt seg til fenomenet kinostreik på en annen måte enn før. De forholdt seg til kinostreiken på en konstruksjonistisk og fortolkende måte; det ble skapt ikke ett, men flere narrativer om «kinostreikens» forhistorie, formål og forløp.

5. Høsten 1944: Rettlede kinogjengerne

Høsten 1944 dukket det opp oppfordringer til kinostreik i en rekke illegale aviser. Ser en nærmere etter, vil en se at det faktisk er nøyaktig den samme parolen som gikk igjen i de fleste kildene. Dette skiller oppfordringene høsten 1944 sterkt fra tidligere faser. Grunnen er enkel: For første gang utgikk nå en oppfordring om kinostreik fra en samlet motstandsledelse. Det begynte med *Bulletinens* artikkel den 5. september. Det kan se ut til at Sivorg i Øvre Telemark, gjennom sitt organ *Fronten*, var de første

¹³⁶⁵ NBO, Krigstrykksamlingen, *Vårt land* 9.10.1943.

¹³⁶⁶ NBO, Krigstrykksamlingen, *Hjemmefronten* 30.1.1944.

¹³⁶⁷ NBO, Krigstrykksamlingen, *Alt for Norge* (Oslo 1944–45) 3/1944. Denne avisa må ikke forveksles med avisa med samme navn som utkom i Porsgrunn i 1941.

til å bringe parolen videre, den 12. september.¹³⁶⁸ Deretter ble innholdet raskt kopiert i andre illegale aviser og spredt over hele landet, som regel, men ikke alltid, under den samme overskriften: «Teater- og filmparoler for sesongen som kommer».¹³⁶⁹ Slik var den originale ordlyden:

Alle tyske filmer er boykottet.

Alle nye norske filmer er boykottet, da all norsk filmvirksomhet nå er på NS-hender. Kjente norske skuespilleres medvirkning i disse filmer må ikke villedde publikum til å tro at filmen kan besøkes.

Ingen må søke opptagelse som elev ved teater- eller filmskolene.¹³⁷⁰

Forsøket på å lansere en bred kinostreik høsten 1944 må ses i sammenheng med krigens slutfase og hjemmefrontledelsens forberedelser til overgangen til fred. Trolig var flere modne for å ta stilling når det var åpenbart at Tyskland kom til å tape krigen. Budskapet i denne brede høstkampanjen var altså streik av typen grundig forsiktighet; den gjaldt tilsynelatende all tysk film og dessuten norske krigsproduksjoner. Ikke desto mindre fins det flere eksempler på at det som ble oppfattet som essensen i oppfordringene til kinoavholdenhet, var streik kun på tyske filmer. I slutten av oktober ble det beslaglagt et oppslag av enkleste type, håndskrevet direkte på tape, i hovedstaden, med følgende budskap:

STREIK TYSKE FILMER.¹³⁷¹

I midten av oktober brakte *Siste nytt* videre en artikkel som opprinnelig hadde stått i *Patrioten*. Under overskriften «Fortjener De verdenspressens ovasjoner?» ble leseren bedt om å analysere seg selv. «God jøssing er bare den», ble det framholdt, som kunne besvare benektende på et knippe kontrollspørsmål. Det første gikk slik: «Står De i kø for å se tyske filmer?»¹³⁷²

En grunn til at det gikk slik – at norske komedier produsert under krigen i liten grad ble rammet av kinostreik –, var nok at folk hadde et mer pragmatisk syn på kinogåing enn det som kom til uttrykk i floraen av sprikende paroler i de illegale skriftene. De fleste norske kinopublikummere var trolig innstilt på å unngå filmer som

¹³⁶⁸ NBO, Krigstrykksamlingen, *Fronten* 12.9.1944.

¹³⁶⁹ SAHA, boks 71, *Krigens gang* 19.9.1944 og *Kronikken* 23/1944; *Norsk Tidend* 20.9.1944.

¹³⁷⁰ NBO, Krigstrykksamlingen, *Bulletinen* 1940–45, bd. 4 (1944), 12.9.1944.

¹³⁷¹ Kopi av original via Tore Helseth.

¹³⁷² SAHA, boks 71, *Siste nytt* 13.10.1944.

ekspisitt propaganderte for nazismen. Samtidig hadde vel de fleste få kvaler med å se en og annen tysk upolitisk film, for ikke å snakke om de harmløse norske komediene. Så hva betød det egentlig når parolen høsten 1944 forbød nordmenn å se «tyske filmer» og «nye norske filmer»? London-regjeringens organ *Norsk Tidends* omtale av høstens kinoparole den 20. september gir et godt eksempel på en tolkning som ga konsesjon til å se norsk film. Trolig fikk denne meldingen også en viss betydning når det gjaldt å finne hjemmel for oppfordringen til begrenset kinostreik i «en parole som ledelsen for Hjemmefronten har sendt ut». Allerede i overskriften ser vi at man har prøvd seg på en tolkning av hva parolen strengt tatt sa; overskriften forteller, stikk i strid med parolens ordlyd, at det gjaldt «å blokere *nazistisk* teater og film» (min uth.). Mens parolen altså nevner alle tyske og nye norske filmer. Når ikke engang *Norsk Tidend* tolket parolen bokstavelig, er det ikke rart at de forskjellige illegale avisene hjemme utformet sine oppfordringer til kinostreik på svært ulike måter til ulike tider.

Var det da ingen som oppfordret til ubetinget kinostreik høsten 1944? Jo, den illegale avisa *Fram* i Bergen gjorde det. Typisk ser vi at kravet om total streik hadde et konkret, lokalt utspring – i dette tilfellet en variant over et kjent tema: pådytting av NS-propaganda på et intetanende, innesperret kinopublikum. Ved Koncert-Palæet i Bergen var det den 15. oktober avertert en film «som hørte til dem som ikke er boikottet». Idet hovedfilmen skulle begynne, stormet hirdmenn inn i salen og stengte alle utganger. Inn på scenen kom stabsleder i Germanske SS Norge Leif Schjøren og holdt en tale. I og for seg, mente *Fram*, var denne hendelsen bare komisk. Når det likevel måtte tas alvorlig, var det fordi nordmenn ikke burde finne seg i å bli «statister for nasi-propagandaen». Avisen mente at «Hjemmefrontens tålmodighet» snart ville være uttømt. Derfor måtte parolen bli: «Tomme benkerader på alle kinoer.»¹³⁷³ Her ser vi at avisa låner autoritet fra «Hjemmefronten», samtidig som den påberoper seg en posisjon til å heve høstens kinoparole til et høyere nivå. Denne oppfordringen er typisk for de sene parolene som illegale aviser fremmet på egen hånd. Tilsynelatende er det enkle budskapet ubetinget streik; mellom linjene ser vi likevel at avisa forholder seg til en samtale som er langt mer kompleks, og der publikum i siste instans forventes å bestemme selv. Opplysningen om at «hjemmefrontens tålmodighet» var tynnlitt, men ikke oppbrukt, ga parolen et snev av forbehold, fordi den tilkjennega at det fortsatt fantes et handlingsrom.

¹³⁷³ *Fram* 23.10.1944. Lest via Universitetsbiblioteket i Bergen.

5. Oppsummering

Oppslag, flyveblad og løpesedler var de viktigste mediene for spredning av oppfordringer til kinostreik i igangsettingsfasen tidlig i 1941. Helt fram til 1944 fortsatte de å spille en rolle. Men det er langt vanskeligere å kartlegge deres omfang og vurdere deres betydning over tid enn i tilfellet med de illegale avisene. Hovedgrunnen til dette er så enkel som at de fleste numrene av de meningsbærende avisene, i motsetning til oppslag, flyveblad og løpesedler, er bevart og kan studeres systematisk i dag. Denne oppsummeringen vil derfor først og fremst handle om de illegale avisenes lederrolle når det gjaldt å oppfordre til kinostreik.

I den første fasen, fra januar til april 1941, var den typiske oppfordringen til kinostreik et flyveblad som oppfordret til ubetinget streik. De illegale avisene så sin lederrolle i å informere om gjeldende oppfordringer. I tillegg ga de sin støtte til steder der slike oppfordringer var i sirkulasjon. Ganske snart ble oppfordringene til ubetinget streik fulgt opp av oppfordringer som manet til grundig forsiktighet, og som gjaldt dels tyske, dels tyske og italienske filmer. De fleste oppfordringene hadde en saklig begrunnende framtredelesform, men det var også innslag av humor – og sinne overfor «tyskerjenter» som gikk på kino. I en tid der det alltid var knapphet på informasjon, var kunnskap makt, enten en hadde den eller ikke. Befolkningen i Oslo ble forsøkt overbevist om at kinostreiken alle andre steder var vellykket, og at kinofronten bare hang etter i hovedstaden. Argumentasjonen gikk hovedsakelig langs en politisk og en økonomisk linje. Flere oppfordringer til kinostreik understreket viktigheten av å ramme okkupasjonsmakten økonomisk. Politisk la oppfordringene til kinostreik vekt på fire forhold: Alt tysk måtte unngås, NS måtte motarbeides, kinoene var en arena for nazistisk propaganda, og det måtte protesteres mot den innholdsmessige og organisatoriske omorganiseringen av kinoene.

I den neste fasen, fra mai til november 1941, dominerte oppfordringer av typen «Vi må fortsette streiken».¹³⁷⁴ De illegale avisene så sin lederrolle i å utøve kontroll med kinostreiken. I tillegg inneholdt oppfordringene ofte en bedømming av innsatsen til nå. Flere oppfordringer ga vesentlige innrømmelser til publikum. Perioden var preget av at oppfordringer med ulike budskap konkurrerte om oppmerksomheten side om side. Krav om ubetinget kinostreik ble gjerne knyttet til skuespillerkonflikten i Oslo, men også til betydningen av samhold. Oppfordringer som

¹³⁷⁴ Jf. *Vi vil oss et land* 8/1941, juni.

manet til forsiktighet, forbød nordmenn å se enten tyske filmer, tyske og italienske filmer eller propagandafilmer generelt. Det ble også oppfordret til å holde seg vekk fra bestemte kinoteatre. Oppfordringene i denne perioden fikk et mer ekspressivt preg enn parolene i den tidligste fasen. Flere illegale aviser forsøkte å spille på folks følelser og dårlige samvittighet overfor nordmenn som på grunn av fangenskap og andre forhold ikke hadde anledning til å hygge seg på kino. Argumentasjonen gikk hovedsakelig langs en politisk og en symbolsk-moralsk linje. Politisk ble det, som vinteren 1941, argumentert med at det var viktig å stå imot det ideologiske presset som den nye film- og kinopolitikken innebar. Mye sterkere enn før ble oppfordringer til kinostreik begrunnet ut fra behovet for å vise tyskerne og NS at nordmenn sto sammen mot *Gleichschaltung* av film og kino.

Bildet endret seg i den lange perioden fra mars 1942 til februar 1944. De illegale avisene hadde ikke oppgitt ambisjonen om å kontrollere kinostreiken, men det var de mange støtteerklæringene til «streikeeffektive» steder som dominerte. Noe nytt kom også til: de mange oppfordringene til boikott av norske enkeltfilmer. Med hensyn til det siste kan de illegale avisenes lederrolle også beskrives som iverksettende. Langt de fleste oppfordringene manet til grundig forsiktighet eller ga innrømmelser til et publikum som, til tross for flere år med paroler om kinostreik, fortsatte å gå på kino. Parallelt ble det oppfordret til ikke å se fire ulike sett av filmer: bare tyske filmer, propagandafilmer, tyske og nye norske filmer, og norske enkeltfilmer. Oppfordringer til ubetinget streik var i første rekke noe som gjaldt enkeltsteder, mens tre illegale aviser oppfordret til landsdekkende total kinostreik. Nye og mer aggressive virkemidler ble tatt i bruk. Publikum skulle skremmes fra å gå på kino. De som fortsatte å gå på kino, ble kraftig irettesatt. Her ser vi et annet bilde enn vinteren og våren 1941. Skyteskiven var ikke lenger «ludder og hjemlige nazister», men den slappe holdningen til paroler hos folk flest. En forklaring på denne utviklingen kan være at oppfordringene i 1941 var preget av at kinofronten var under etablering; man visste jo ennå ikke hvordan dette ville gå. Etter som tida gikk, ble også oppfordringene farget av erfaringer. Parolemakerne hadde erfart at folk likevel, til tross for parolene, gikk på kino. Og de som gikk på kino, hadde erfart at man ikke risikerte all verden ved dette. Argumentasjonen bak oppfordringene til kinostreik var, som i foregående fase, i all hovedsak politisk og moralsk. Økonomiske argumenter ble ikke brukt lenger.

Høsten 1944 besto de illegale avisenes lederrolle i å planlegge og iverksette kinostreik. Den typiske oppfordringen i denne fasen er den parolen som utgikk fra *Bulletinen* i begynnelsen av september, og som ble kopiert i en rekke andre aviser utover høsten. Denne høsten kan vi for første gang snakke om en hovedparole, som forbød nordmenn å se all tysk film og dessuten alle norske filmer som var laget under okkupasjonen. Argumentet var politisk: Film- og kinobransjen var på NS-hender. Likevel ble dette av andre illegale aviser tolket eller misforstått dit hen at det først og fremst var *nazistisk* film som skulle unngås. Også høsten 1944 fantes tilløp til at illegale aviser tok til orde for ubetinget streik, og da med tung moralsk argumentasjon. Resonnementet gikk omtrent slik: Når en parole om kinostreik engang var gitt, måtte den følges for at ikke NS og tyskerne skulle se hvor hullete «Hjemmefronten» egentlig var.

IV. Parolemakeri og opinionsdanning

Istedenfor å se de illegale avisenes «paroler», utgått fra en slags allestedsnærværende hjemmefrontledelse, som styrende for opinionsdanningen, vil jeg argumentere for å se de illegale avisenes språklige praksiser som del av en større samtale, som avisene henvendte seg til, bidro til å endre og framfor alt selv inngikk i. Det har verdi å spørre hvilken rolle hjemmefrontledelsen og London-regjeringen spilte i lanseringen av kinostreiken vinteren 1941, i kontroll- og vedlikeholdsfasen fra høsten 1941 til primo 1944 og i forsøket på å gjenopplive en nasjonal «kinofront» høsten 1944. Men opinionsdanningen kan aldri reduseres til et slags produkt av parolemakeriet; snarere forholdt det seg omvendt.

Iverksetterne av oppfordringer til kinoavholdenhet var, som vi har sett ovenfor, de som sto bak oppslag, flyveblad og løpesedler fra desember 1940. Dette gjelder strengt tatt også den aller første oppfordringen til kinostreik i «Meddelelse nr. 9» fra Foreningen Det frie Norge sommeren 1940, som knapt kan regnes som noen avis. Når det gjelder oppfordringer til kinostreik i disse flyktige, illegale skriftene, var de, i motsetning til paroler i illegale aviser, alltid uløselig knyttet til konkrete, lokale aksjoner. Her skal jeg konsentrere meg om de illegale avisene.

Selvstendige, meningsbærende illegale aviser var den viktigste drivkraften bak spredningen av oppfordringer til kinostreik i 1941. Den avisa som hadde desidert mest stoff om kinostreiken i 1941, var *Alt for Norge*. Avisa ble utgitt i Porsgrunn med

Carl P. Wright, stortingsmann for Høyre, som redaktør.¹³⁷⁵ I motsetning til andre hemmelige aviser, som fulgte «kinostriden» til og fra, holdt *Alt for Norge* sine lesere fortløpende orientert om situasjonen, fra januar til november 1941. *Alt for Norge* fikk et stort nedslagsfelt. Fordi den utkom så tidlig – de fleste illegale avisene ble unnfanget etter at folk måtte innlevere radioene sine sommeren 1941 –, kom den til å bli viktig i opinionsdanningen. Wrights linje i kinostriden var pragmatisk; det var tillatt å bruke skjønn. Den enkelte publikummer fikk vurdere hvilke filmer som til enhver tid var «frie», og hvilke som var «boikottet». Kinogåing ble sett på som en fleksibel måte å gi effektivt uttrykk for misnøye på, langs en skala fra ubetinget streik (svært misfornøyd) til boikott av bestemte enkeltfilmer (lavest mulig inngrepsnivå). Det ble aldri åpnet for at all film var fri. Streik på tysk film var minimumskravet. Til å begynne med hadde *Alt for Norge* hovedsakelig sitt nedslagsfelt i Grenland, men via kontakter blant katolsk ungdom i Oslo greide Wright å etablere et bredt distribusjonsnett også i hovedstaden.¹³⁷⁶

Mange av de illegale avisene som tok til orde for kinostreik i 1941, hadde Oslo-befolkningen som målgruppe. Dels fordi de hadde en viktig del av sin distribusjon der, men også fordi de skjønnte – eller mente det var slik – at nordmenn andre steder så til Oslo. Hovedstadens kinovaner var det synlige merke på om kinostreiken virket eller ikke. Etter hvert som streikeaksjonene dabbet av i Oslo fra mai 1941, rettet *Det kommer en dag*, *Folkeviljen* og *Vi vil oss et land* sine oppfordringer til kinoavholdenhet nettopp mot Oslo-folk.

Gruppen som sto bak *Det kommer en dag*, var fire elever ved Vahl skole på Tøyen i Oslo.¹³⁷⁷ Det er nok en tendens til at aviser som ble utgitt av studenter, var mer interessert i film og kino generelt enn andre aviser, noe som antakelig kan forklares ut fra at filmmediet virket særlig sterkt på unge mennesker, da som nå, og at generasjonen født omkring 1920 hadde vokst opp i en tid der kino allerede var etablert som en viktig offentlig institusjon. Navnet på avisa var valgt med omhu; det var ifølge Hans Luihn en klar referanse til nazismekritikeren Heinrich Manns tyske lesebok *Es kommt der Tag: Deutsches Lesebuch*, som ble utgitt i Sveits i 1936.¹³⁷⁸ De fire elevene, som fikk hjelp av en lektor ved skolen til å utgi avisa, kom i kontakt med

¹³⁷⁵ Luihn 1999a: 30–31.

¹³⁷⁶ Ibid.: 30.

¹³⁷⁷ Ibid.: 44.

¹³⁷⁸ Ibid.

forfatteren Arnulf Øverland, som leverte enkelte dikt.¹³⁷⁹ De hadde også forbindelse til lyrikeren Inger Hagerup.¹³⁸⁰ Dette gjorde sitt til at avisa fikk en stor leserkrets også utenfor ungdommenes rekker.

Andre studentaviser som skrev en del om kinosituasjonen, var *Illegal Tidend*, utgitt av medisinstudenter i Oslo¹³⁸¹, og *Fridom* i Drammen. *Fridom* utkom fra årsskiftet 1940/41 og helt fram til 8. mai 1945, under forskjellige navn. Den ble distribuert så langt nord som til Lillehammer. Initiativtaker var Sverre Arntzen som var student ved Norges tekniske høgskole (NTH).¹³⁸²

Den frie pressen ble langt viktigere enn før etter at radioene ble inndratt sommeren 1941. Dette er nok en viktig bakgrunn for å forstå skiftet fra informasjons- til kontrollfokus i de illegale avisenes oppfordringer til kinostreik etter dette. Illegale aviser som bidro sterkt til å spre paroler om kinostreik mot slutten av krigen, representerte oftere enn før formelle, lokale motstandsgrupper. *Fronten* ble for eksempel produsert av Sivilorganisasjonen i Øvre Telemark. *Fram* i Bergen var i krigens siste fase organ for det såkalte Vestlandsrådet og dermed Hjemmefrontens sentrale avis på Vestlandet.¹³⁸³ Det ser ikke ut til at forskjeller i politisk bakgrunn ga de store utslag i utforming av kinoparoler på noe tidspunkt: Streiken hadde appell langs hele spekteret fra kommunistiske aviser (*Folkets røst*, *Friheten*) via sosialdemokratiske aviser som representerte *the establishment* (*Avantgarden*, *Folkeviljen*, *Fri fagbevegelse*) til konservative grupper (*Alt for Norge*).

Norsk Tidend omtalte film og kino i 76 meldinger i perioden januar 1941–desember 1944. Av disse handlet 14 om kinostreik. *Norsk Tidend* var London-regjeringens offisielle meddelelsesorgan.¹³⁸⁴ Meldingene herfra var kommet til London via ulike kilder. Som oftest ble kilden referert i meldingene. Nesten alle meldingene om kino kom til London via telegram fra Stockholm. Kun i ett tilfelle ble det vist til at hjemmefrontens ledelse hadde oppfordret til kinostreik, og det skjedde,

¹³⁷⁹ Kulturradikaleren Arnulf Øverland (1889–1968) skrev i 1930-årene flere dikt og artikler som advarte mot nazismen og den politiske utviklingen i Europa. Mest kjent er diktet «Du må ikke sove» fra 1936. I 1941 ble han arrestert og satt i tysk fangenskap til frigjøringen. Kilde: https://snl.no/Arnulf_%C3%98verland (lest 1.10.2017).

¹³⁸⁰ Inger Hagerup (1905–1985) debuterte som lyriker i 1939, men var relativt ukjent da hun skrev motstandsdiktet «Aust-Vågøy. Mars 1941», som fikk stor utbredelse gjennom illegale skrifter i krigsårene. Mange trodde at diktet var skrevet av Øverland. Det ble først publisert under Hagerups navn i 1945, som del av diktsamlingen *Videre*. I. Havnevik (red.), *Den store lyrikkboken: Norske dikt gjennom tidene*, Oslo 1998: 571.

¹³⁸¹ *Ibid.*: 76–77.

¹³⁸² *Ibid.*: 61.

¹³⁸³ *Ibid.*: 53–54.

¹³⁸⁴ *Ibid.*: 116–117.

som vi så ovenfor, høsten 1944. Det skjedde aldri at *Norsk Tidend* selv formulerte paroler om kinostreik. Imidlertid levnet ikke de mange i og for seg nøytrale meldingene om byer og bygder der det pågikk streikeaksjoner, noen tvil om at London-regjeringen ga sin tilslutning til disse. Dermed var det ikke til å unngå at folk hjemme oppfattet at *Norsk Tidend* oppfordret til kinostreik.

Det tidligste eksemplet på at *Norsk Tidend* bidro til å gi inntrykk av at oppfordringer til kinostreik var del av en landsdekkende aksjon koordinert av en motstandsledelse i en eller annen form, er fra mars 1941. Her gjengis innholdet i et av de flyvebladene som sirkulerte i Oslo om kinostreiken, som avisa slo fast at var «satt i gang fra nasjonalt hold».¹³⁸⁵

Ordet «parole», i betydningen oppfordring til motstand, ble tidlig etablert i okkupasjonsårenes vokabular. Det var bare i krigens aller siste år at London radio ble en kanal for paroler i denne betydningen. I sin NRK-historie slår Hans Fredrik Dahl fast at det ikke kom noen appell til London om å formidle konkrete paroler via kringkastingen verken i 1940, 1941 eller 1942.¹³⁸⁶ London-regjeringens forsiktighet skyldtes at nesten all respons fra Norge på sendingene fra London i de første årene var negativ, hevder Dahl. Enten ble London radio kritisert for ikke å være i takt med opinionen hjemme eller for direkte å skade det illegale arbeidet.¹³⁸⁷ En typisk oppfordring til kinostreik meldt over London radio ble referert i radioavisa *London-nytt* 18. mars 1942.¹³⁸⁸ Referatet lød slik:

Tyske filmer er boikottet i dag fordi Norge ligger i krig med Tyskland. Det ville være unormalt og sørgelig dvaskt om virkelig noen nordmenn beundret eller i det hele tatt så på tyske nazifilmprodukter i dag, da nordmenn på den indre og ytre front ligger i kamp for livet mot fienden.¹³⁸⁹

Det er liten tvil om at London radio her ga sin støtte til den boikott av tysk film som det vises til. Samtidig er det klart at det ikke var London radio som var igangsetteren av parolen. Men at det kan ha blitt *oppfattet* slik av folk hjemme, er en annen sak. For øvrig kan en merke seg at formuleringen åpner for høyst ulike tolkninger av hva

¹³⁸⁵ *Norsk Tidend* 4.3.1941.

¹³⁸⁶ Dahl 1978: 260.

¹³⁸⁷ *Ibid.*: 261.

¹³⁸⁸ NBO, Krigstrykksamlingen, *London-nytt* 181/1942.

¹³⁸⁹ *Bulletinen* kopierte dette avsnittet, med nøyaktig samme ordlyd, i sin to siders artikkel om kinostreiken tre dager senere, 21.3.1942.

oppfordringen gikk ut på, og hva slags filmer den omfattet. Omfattet den for eksempel tyske underholdningsfilmer?

En rekke illegale aviser i Norge brakte videre nytt fra London, og skapte slik en forståelse av at regjeringen i London *ga* paroler. I virkeligheten speilet bare meldingene fra London noe annet. En navnløs radioavis kunne i september 1943 fortelle at det ble meldt «fra London» at kinostreiken i Oslo måtte gjøres effektiv.¹³⁹⁰ Også her var det snakk om en melding som først hadde gått *til* London, og som deretter ble referert på en nokså nøytral måte.

Fra våren 1943 lå den sivile motstandsledelsen i Norge nede, og ingen hjemmefrontledelse hadde kanaler til å bruke London radio. Paroler ble derimot gitt gjennom den illegale avisa *Bulletinen*. I 1943 ble det stadig sendt ut paroler, men til ingen nytte, ifølge Dahl.¹³⁹¹ Holdningen i London var at nordmenn hjemme best visste hvordan en burde handle i en gitt situasjon.

I begynnelsen av 1944 forandret dette seg. Den sivile motstandsledelsen gjenvant sin autoritet, nå hjulpet av London radio, som for første gang ga konkrete handlingsdirektiver til befolkningen på vegne av en motstandsledelse som på sin side fikk autoriteten styrket gjennom denne formen for offentlighet.¹³⁹²

Hjemmefrontledelsen hadde forresten nedsatt et kulturutvalg, men denne gruppen gjorde seg i svært liten grad gjeldende på filmområdet, kanskje fordi den helt manglet folk med filmbakgrunn.¹³⁹³

Til å begynne med var *Bulletinen* navnløs. «Krigsoversikt» ble av og til brukt som navn etter hvert. Fra august 1942 ble «Budstikken» brukt en tid, deretter igjen «Krigsoversikt». Fra og med 24. oktober 1944 sto «Bulletinen» på tittelplass, angivelig fordi avisa hadde fått dette navnet på folkemunne. Bak denne stensilerte avisa, som utkom under hele krigen, sto den såkalte R-gruppen, en slags forløper for den senere Hjemmefrontens Ledelse (HL).¹³⁹⁴ En del av utgiverne var yrkesjournalister. Blant medarbeiderne var pressemann og forfatter Sigurd Evensmo. Den som fikk i oppgave å organisere selve utgivelsen, var Einar Gerhardsen. *Bulletinen* kom til å bli et helt toneangivende organ i opinionsdanningen hjemme fordi den etablerte seg som en

¹³⁹⁰ NBO, Krigstrykksamlingen, Navnløs avis 21.9.1943.

¹³⁹¹ Dahl 1978: 268.

¹³⁹² Ibid.: 272.

¹³⁹³ Solhjell og Dahl 2013.

¹³⁹⁴ Luihn 1999a: 39–40.

nyhetssentral som andre aviser forsynte seg av og gjerne kopierte direkte.¹³⁹⁵ Når *Bulletinen* brakte paroler om kinostreik, må vi derfor kunne si at parolen var utgått av en motstandsledelse.

I alt trykte *Bulletinen* 16 artikler om film og kino. Fem av disse var relatert til kinostreiken: To var omtaler av effektive lokale streiker, mens tre var egentlige paroler om kinostreik. Det er interessant at *Bulletinen* ikke brakte en eneste parole i det store paroleåret 1941. Den første parolen kom i mars 1942, og budskapet lød, som vi husker: «Ingen nordmann på 'norsk' og tysk film!» Oppfordringen til streik på norsk film var ikke begrenset til filmrevy, kulturfilm eller filmer med propagandistisk innhold, men all norsk film. Dette kan virke overraskende, fordi en slik holdning ikke gjenspeiles i andre illegale aviser fra 1941 eller 1942, og heller ikke i lokale aksjoner. Ikke mindre interessant er det at Evensmo selv unnlater å nevne dette forsøket på å etablere en front mot norsk film i sin filmhistorie fra 1967.¹³⁹⁶

Bakgrunnen for parolen mot norsk film i mars 1942 må ses i lys av Filmdirektoratets virksomhet i de foregående 13 månedene. Poenget for *Bulletinen* var ikke at norske filmer var skadelige i seg selv – selv om avisas holdning til nivået på den norske filmproduksjonen under krigen var temmelig nedlatende –, men at hele filmkjeden fra produksjon via distribusjon til visning var «på NS-hender».¹³⁹⁷ Særlig bittert for *Bulletinen* var det at to så sentrale norske regissører som Helge Lunde og Tancred Ibsen samarbeidet med nazistene gjennom en forløper for Kulturtinget, Det midlertidige konsultative råd, fra høsten 1940 til 1942.¹³⁹⁸ Indignasjon over dette preget *Bulletinens* holdning til norsk film helt fram til frigjøringen. Den siste kjente meldingen om kinostreik i de illegale avisene er faktisk fra *Bulletinen*, av typen rosende omtale av lokal aksjon. Så sent som i april 1945 brakte avisa nyheten om at kinostreiken på Eidsvoll fremdeles var effektiv.¹³⁹⁹

Oppsummert kunne vi si at de som sto bak oppfordringene til kinoavholdenhet, benyttet seg av seks ulike kanaler. Lokale aksjonister spredte oppfordringer gjennom oppslag, flyveblad og løpesedler gjennom hele krigen, men flest i 1941. Deres budskap var i regelen ubetinget streik på lokalt nivå. Frittstående

¹³⁹⁵ Ibid.

¹³⁹⁶ Evensmo 1992: 235–237. Evensmo framstiller det som om oppfordringene om kinoavholdenhet bare gjaldt tysk film og «nazipropagandaen i de tyske og norske ukerevyene».

¹³⁹⁷ NBO, Krigstrykksamlingen, *Bulletinen* 1940–45, bd. 3 (1943), 21.3.1942.

¹³⁹⁸ Solhjell og Dahl 2013: 39.

¹³⁹⁹ NBO, Krigstrykksamlingen, *Bulletinen* 1940–45, bd. 5 (1945), 1.4.1945.

redaksjoner som ga ut meningsbærende illegale aviser, var oftest talspersoner for begrenset kinostreik. Deres uttalte ambisjon om nasjonal kinostreik samsvarte ikke med deres gjennomslagskraft, som alltid var sterkt begrenset. *Norsk Tidend* spilte en viktig rolle i å spre oppfordringer om begrenset kinostreik. Selv om hver enkelt melding i regelen hadde en lokal forankring, bidro nok disse meldingene i sum til å skape inntrykk av en nasjonal konsensus. Den helt sentrale illegale avisa *Bulletinen* spredte fra mars 1942 oppfordringer av typen sterke handlingsdirektiver med klar forankring hos en nasjonal motstandsledelse. Budskapet var streik av den typen som manet til grundig forsiktighet. Formelle, lokale motstandsgrupper spredte særlig mot slutten av krigen oppfordringer til ubetinget lokal kinostreik. I det siste krigsåret ble også London radio brukt til å spre hjemmefrontledelsens parole om begrenset, nasjonal kinostreik.

De illegale avisene viste ofte til noe utenfor seg selv, til initiativer forut for seg selv. Kanskje har en lett for å se for seg at de illegale avisene så å si gir en direkte tilgang til tanker som rørte seg på grunnplanet i den norske befolkning, og som kom til uttrykk i slike medier på en spontan, ufiltrert og ubearbeidet måte. Slik var det ikke. Med et bilde kunne vi derfor si at det vi egentlig ser når vi finner en oppfordring til kinostreik i en illegal avis, ikke er nesetippen på fenomenet, men haletippen.

V. «En stadig voksende dose ...»: Oppfordringer til kinoavholdenhet som hverdagsmotstand og språklige praksiser

Jeg vil nå diskutere oppfordringer til kinoavholdenhet som hverdagsmotstand med utgangspunkt i Scotts idealtypiske beskrivelse av hverdagsmotstandens fem kjennetegn: den krever lite organisering, ambisjonene er begrensede, handlinger utføres på bakgrunn av en uuttalt konsensus, autoriteten til myndighetspersoner forsøkes undergravd gjennom symbolske former for motstand, og de undertrykte oppfatter motstanden som rettferdig og legitim.¹⁴⁰⁰

La oss ta for oss hvert av disse punktene, og starte med *organiseringen*. At hverdagsmotstand krever lite organisering, er en fordel, mener Scott. Han tenker vel da først og fremst på at slik motstand kan utøves spontant og er relativt risikofri og så godt som umulig å eliminere, fordi dens basis nettopp ikke er noen form for organisasjon, men en tilslutning til en idé om å vise motstandsholdning i det stille. Av og til besto motstanden i *ikke* å foreta seg noe aktivt, for eksempel å holde seg

¹⁴⁰⁰ Scott 1990: 23.

hjemme framfor å gå på kino; for undertrykkerne er det svært vanskelig å forholde seg til slik motstand, fordi den ofte framtrer gjennom fravær av visse handlinger. En annen ting er at det å holde seg vekk fra kino, for så vidt som det var resultat av et bevisst valg, også er en type handling. Og det var jo nettopp denne erkjennelsen som lå bak NS' tankegang om å straffe folk som ikke gikk på kino.

Hverdagsmotstand har vel også den fordel at den er en fleksibel, situasjonsbetinget og skjønnsmessig form for motstand. Her gjaldt ikke et absolutt enten–eller; man kunne motstå fristelsen til å gå på kino den ene dagen, og innrømme seg selv en kinotur den neste.

Som jeg har vært inne på tidligere, har kinostreiken tradisjonelt blitt oppfattet som et mislykket frontavsnitt av kulturfronten, ettersom folk aldri helt sluttet å gå på kino. Når de ikke gjorde det, var det vel hovedsakelig av den enkle grunn at de svært gjerne *ville* se film på kino, og at de følte at de ikke gjorde galt ved det. Dermed må det ha vært vanskelig for mange å ta stilling til det noe abstrakte ideal om ikke å understøtte okkupasjonsmakten ved å tillate seg å gå på kino en gang iblant. Kinogåing var heller ikke en organisert kulturaktivitet, slik for eksempel idretten var. At deltakelse i hverdagsmotstand synes lettere enn i organiserte former for motstand, var nok en fordel med tanke på idémessig spredning av oppfordringer av ymse slag; samtidig var det en uoverkommelig oppgave å skulle forene alle kinopublikummere i en varig innsats i noen som helst retning, rett og slett fordi denne «gruppen» ikke fins. Hvem er i så fall *publikum* til forskjell fra de som ikke er det? Kanskje var det slik at de som utformet paroler i de illegale avisene, hadde et helt annet syn på kino enn andre? Det kan forklare spenninger i den skjulte samtalen om kinofronten.

Det gikk også et skille mellom dem som utformet og spredte paroler om kinostreik aktivt, og dem parolene var beregnet på, som på sin side bare skulle følge parolene ved å forholde seg passive. Allerede i januar 1941 ble oppfordringer til kinostreik eksplisitt forstått som en form for «passiv motstand».¹⁴⁰¹

Samlet sett er det nok riktig å si at *ambisjonene* med oppfordringene til kinostreik var begrensede. Målet var i liten grad å påvirke eller endre forholdene i det okkuperte Norge. Det handlet mest om to ting: på den ene siden å irritere NS og hetse de unasjonale, på den andre siden å vise samhold og slutte rekkene. Det siste

¹⁴⁰¹ NBO, Krigstrykksamlingen, *Det kommer en dag* 2/1941.

var mest myntet på de tyske okkupantene, mens det første altså handlet om å vise motstand mot norske kollaboratører. «Hold sammen» var et typisk slagord.¹⁴⁰² Som nevnt ovenfor kom dette til å bli selve hovedsaken i begrunnelsen av kinostreiken i de illegale skriftene. Deltakelse i streiken var «borgerplikt», ifølge et opprop fra 1942.¹⁴⁰³ Men selv om slike oppfordringer tok form av rene besvergelses, må vi kunne konstatere at kinostreikens mål verken ble klarere eller høynet ved dette.

Et hovedpoeng for Scott er at også tilsynelatende individuelle motstandshandlinger ofte utføres på bakgrunn av *konsensus*. Det er for å beskrive en slik felles forforståelse blant de undertrykte at han griper til begrepet «hidden transcript».¹⁴⁰⁴ Denne «skjulte samtalen» er en diskurs som unndrar seg myndighetenes kontroll. Illegale aviser kan være et sentralt medium innenfor en slik diskurs. En kan vanskelig overvurdere den betydning de illegale avisene hadde for meningsdannelsen i Norge under okkupasjonen. Her vil jeg knytte an til Hans Fredrik Dahls skille mellom parolers effekt eller praktiske virkninger på den ene siden og deres betydning på den andre. Betydningen kunne være enorm, men det er ikke dermed sagt at vi kan slutte fra de illegale avisenes budskap til den komplekse virkeligheten i det okkuperte Norge. Tvert imot kan man se de vedvarende, insisterende forsøkene på å etablere en effektiv kinostreik nærmest som et indirekte bevis på at nordmenn i stor grad må ha gått på kino, også for å se tyske filmer. Hvorfor skulle de illegale avisene ellers ha vendt tilbake til disse oppfordringene gang på gang gjennom hele okkupasjonen?¹⁴⁰⁵

Jeg tror det har mye for seg å se samtalen om kinostreiken som del av en skjult samtale om hverdagsmotstand på bred front. En god illustrasjon på dette forholdet finner vi et eksempel på i *Folkeviljen*:

Vi må alle som en være innstilt på å støtte enhver aksjon av passiv motstand. Som til [eksempel] kinostreiken i Oslo. Her kan hver nordmann med enkle og ufarlige midler være med på å vise forederne hva vi mener om dem og deres propagandametoder.¹⁴⁰⁶

¹⁴⁰² Flyveblad, Stavanger, årsskiftet 1940/41. Oversatt til tysk og gjengitt i Tb. nr. 25, 3.1.1941, i MaN 2008: 149. Oversettelsen tilbake til norsk er min.

¹⁴⁰³ Ukjent kilde, 1942. Avisdokumentasjon: Collection of Jan Åsmund Jakobsen, via Tore Helseth.

¹⁴⁰⁴ Scott 1990: 23.

¹⁴⁰⁵ Sammenlign Sørensen 2014: 26.

¹⁴⁰⁶ NBO, Krigstrykksamlingen, *Folkeviljen* 2/1941.

Den enkelte inviteres til å ta del i et «vi»-fellesskap, men måten dette skal skje på, må han eller hun selv vurdere. I materialet vi har sett på hittil, har vi sett at de som utformet parolene i de illegale avisene, ofte var utålmodige med, og ikke sjelden også nedlatende overfor, leserne. Kanskje kan vi se det slik at parolemakerne tenderte mot å se parolene som oppfordringer som skulle følges bokstavelig, og ikke som bidrag til en «konstant dialog», for å bruke Scotts uttrykk, om hvordan oppfordringer til motstand skulle forstås og etterleves.

Videre inneholder den skjulte samtalen, fortsatt ifølge Scott, mye *symbolsk motstand* som baktalelser og karakterdrap for å undergrave autoriteten til myndighetspersoner. Dette må sies å være en helt sentral komponent i de illegale avisenes språk, tenkesett og meningsinnhold. Dette kom også til uttrykk gjennom oppfordringene til kinostreik.

Norske filmfolk som var kjent for tett samarbeid med okkupasjonsmakten, ble hengt ut. Filmprodusent George Willoughby, filmagent Johannes N. Skaar og direktørene Stig Bauck og Arne Nørholm ble framstilt som ærekjære, usle og karakterløse.¹⁴⁰⁷ En trengte ikke å være medlem i NS for å bli uthengt i de illegale avisene; det var tilstrekkelig å bli sett på som tyskvennlig eller «stripete».¹⁴⁰⁸

Mer utbredt enn karakterdrap var latterliggjøring i ulike former. Dette kunne ramme både enkeltpersoner og grupper, men også undertrykkernes tenkemåte, politikk, handlinger og resultater. Korte filmer med propagandainnhold ble kjørt som forfilm før alle hovedfilmer. Flere slike filmer inneholdt opptak fra ulike NS-tilstelninger – eller som det het i den illegale pressen: «Filmkomedier fra N.S.-møtene». Det implisitte budskap skulle vel da være at det var lav deltakelse på slike møter.¹⁴⁰⁹ Ved siden av filmdirektør og regissør Leif Sinding var nok Walter Fyrst den filmpersonligheten som i størst grad ble latterliggjort i de illegale avisene.¹⁴¹⁰ En annen skyteskive var de mange personene uten kino- og filmbakgrunn som ble innsatt i sentrale posisjoner i kino- og filmbransjen – så som Sophus Smedsvig, som

¹⁴⁰⁷ *Norsk Tidend* 6.11.1943.

¹⁴⁰⁸ Tancred Ibsen ble framstilt som «stripete» i *Bulletinen* i 1942 på bakgrunn av at han hadde møtt som filmens representant i Det midlertidig konsultative råd; jf. ovenfor under kap. 6.IV. NBO, Krigstrykksamlingen, *Bulletinen* 21.3.1942.

¹⁴⁰⁹ NBO, Krigstrykksamlingen, *Vi vil oss et land* 5/1941.

¹⁴¹⁰ *Norsk Tidend* 11.2.1942.

var sterkt involvert i forspillet til den tidlige kinostreiken i Stavanger ved årsskiftet 1940/41.¹⁴¹¹

En meget utbredt måte å markere motstand mot myndighetspersoner på under okkupasjonen var bruk av anførselstegn rundt titler som refererte til stillinger folk oppfattet ikke var tildelt legitimt. Typisk: «'minister' Irgens».¹⁴¹² Denne språklige praksisen var like framtrædende i den åpne samtalen, som vi så i tilfellet med *Norsk Kinoblad* i kapittel 3, som i den skjulte samtalen som de illegale avisene var en del av.

En annen måte å latterliggjøre på var bruken av sterkt nedsettende ordbruk, som «gatepiker» og «ludder» om kvinnelige kinogåere.¹⁴¹³ NS-medlemmer og tyskvennlige som ufortrødent gikk på kino til tross for streikeparolene, ble kalt «dilettantiske, innenlandske drabanter», «karakterløse», «lakeier», «'nordmenn'» – eller rett og slett «de i gåseøyne». Noen av disse latterliggjørende, negative ordene hadde et dehumaniserende innhold, som «elementer» om folk som så tyske filmer eller «grønne veggedyr» om Stapo-betjenter som var utplassert i kinosalen for å opprettholde ro og orden.¹⁴¹⁴ Mønsteret her er at hetsen mot kvinner ble seksualisert, i motsetning til hetsen mot mannlige kinogjengere.

Motsatsen til den negative ordbruken var en rekke honnørord som ble brukt om dem som angivelig fulgte oppfordringene til kinostreik: «nordmenn», «sanne nordmenn», «norske», «100% norsk», «god nordmann», «den sanne nordmann».¹⁴¹⁵ Mens de negative ordene viste stor oppfinnsomhet og ga eksempler på metaforer hentet fra ulike områder, ser vi at de positive ordene er varianter over det samme patriotiske tema, med navnet på fedrelandet som kjerne. Unntaket som bekrefter denne regelen, er det velkjente begrepet «jøssing», som oppsto i Sverige i 1941.¹⁴¹⁶ I

¹⁴¹¹ *Norsk Tidend* 29.8.1941.

¹⁴¹² *Norsk Tidend* 6.11.1943.

¹⁴¹³ Oppslag, Trondheim 9.1.1941, sitert i Tb. nr. 28, 16.1.1941, i MaN 2008: 157; *Illegal Tidend* 4/1941; *Norsk Tidend* 14.1.1941.

¹⁴¹⁴ NBO, Krigstrykksamlingen, *Vi vil oss et land* 5/1941; flyveblad gjengitt i *Norsk Tidend* 4.3.1941; *Det kommer en dag* 2/1941 og 6/1941; *Friheten* 17/1943; *Norsk Tidend* 6.11.1943; *Hjemmefronten* 30.1.1944.

¹⁴¹⁵ Oppslag, Oslo, februar 1941; *Illegal Tidend* 4/1941; oppslag, Oslo, 19.2.1941; flyveblad gjengitt i *Norsk Tidend* 4.3.1941; navnløs avis 29.3.1941; *Det kommer en dag* 6/1941; oppslag, Notodden, mars 1942.

¹⁴¹⁶ Dahl mfl. (red.) 1995: 204–205. I artikkelen på oppslagsordet «jøssing» slutter Hans Fredrik Dahl seg til teorien om at ordets opprinnelse er å finne i et ordspill skapt av den tyskvennlige avisa *Sverige Fritt* i februar 1941, som retorisk spurte hvem som var Norges sanne venner – «jøssingene eller quislingene?» Ifølge avisa hadde Norge mistet all ære i forbindelse med den såkalte Altmark-affæren i Jøssingfjord i februar 1940. NS-avisa *Fritt folk* skal ha vært raske til å følge opp bruken av ordet «jøssing» som nedsettende betegnelse på nordmenn som motsatte seg NS og det tyske okkupasjonsstyret.

juli 1942 slo den illegale avisa *Jøssingposten* fast at en «god jøssing» ikke så tysk film eller NS-film på kino.¹⁴¹⁷

Humor og humør er i det hele tatt to viktige stikkord for den hverdagsmotstanden som trer fram i de illegale avisene som materiale. Etter at oppfordringer til kinostreik hadde vært i omløp en stund og blitt en del av okkupasjonshverdagen, brakte de illegale avisene anekdotiske fortellinger om hvordan kinostreik hadde oppstått rundt omkring i landet. Høsten 1942 brakte *Norges-nytt* en av de mest underfundige sådanne.¹⁴¹⁸ Årsaken til den pågående kinostreiken på Notodden var visstnok at den stedlige kinobestyrer hadde blitt avsatt som følge av at han under obligatorisk framvisning av bildet av den norske fører Quisling før forestillingene hadde spilt en svensk grammofonplate med følgende subversive refreng: «Allting går över.» Denne typen fortelling er svært typisk for den skjulte samtalen som språklig praksis, som vi ser spor av i de illegale avisene. Det er vanskelig å klarlegge om denne hendelsen virkelig fant sted på Notodden eller ikke; det viktigste er likevel ikke om fortellingen er sann, men at den egger til hverdagsmotstand gjennom å følge et klassisk skjema der et nazistisk påbud som oppfattes som latterlig, blir motarbeidet av en uredd hverdagshelt, til stor forlystelse for alle som var til stede, og med det resultat at påbudet slår tilbake på NS som en bumerang. En variant over samme tema finner vi i en lengre artikkel om kinostreiken i Egersund høsten 1941, med tittelen «Sagaen om kinoen i Egersund», der en lokal NS-skikkelse, distriktslegen Helge Slettebø, med økenavnet «Ladejarlen», fikk æren for å ha skapt «100 pst. norsk kinostreik» etter at han avbrøt en kinoforestilling på grunn av uroligheter.¹⁴¹⁹

Et annet tema det ble vitset om, var de ubehageligheter kinofronten førte til for NS og Hirden. For eksempel humret man over at det i februar 1941 ble iverksatt hirdpatroljering i gatene i Oslo hver morgen kl. 6 for å rive ned eventuelle plakater med oppfordringer til kinostreik som hadde blitt slått opp i løpet av natten.¹⁴²⁰ At kinostreiken førte til økonomiske bekymringer for NS, gledet man seg også over. Det

¹⁴¹⁷ NBO, Krigstrykksamlingen, *Jøssingposten* 4.7.1942.

¹⁴¹⁸ SAHA, *Norges-nytt* 16.10.1942.

¹⁴¹⁹ *Norsk Tidend* 12.11.1941.

¹⁴²⁰ *Norsk Tidend* 4.3.1941.

ble forsøkt framstilt slik at NS fortvilte over kinoenes store økonomiske tap, og at de sto maktesløse overfor kinopublikummernes «utidige sparemaner».¹⁴²¹

Her en kinostreik-vits fra Skien:

Kinobestyrer Gorboe opplyser til 'Grims eventyr' at 5000 mennesker har sett filmen 'Jeg drepte' i Skien. Er ikke det 5000 for mange?¹⁴²²

Manglende oppslutning om NS-aktiviteter var et tilbakevendende tema.

Frontkjemperdokumentaren *Vegen til livet* hadde premiere i oktober 1943. «Et stort og representativt publikum» hadde ifølge Oslo radio overvært første oppførelse, ifølge *Norsk Tidend*, som dermed konkluderte:

– Dermed er vel filmen utspilt.¹⁴²³

Et annet virkemiddel som var gjennomgående i okkupasjonstida, men som ikke hører til de strategier Scott ser som typiske for hverdagsmotstanden,¹⁴²⁴ var trusler og aggressiv retorikk overfor dem som ikke fulgte konsensusreglene for nasjonal opptreden. Ordet «landssvik» ble allerede sommeren 1940 brukt om dem som gikk på kino. Senere paroler stemplet kinogjengere som «landsforredere».¹⁴²⁵ Andre oppfordringer til kinostreik påtalte kinogåing som «streikebryteri».¹⁴²⁶ Det ble antydnet alvorlige konsekvenser for de som ikke fulgte oppfordringen: «behandlet deretter», «ingen barmhjertighet», «stemplet etter fortjeneste», «Du blir iakttatt» og så videre.¹⁴²⁷

Endelig vil jeg ta for meg den av Scotts påstander som sier at de undertrykte gjerne oppfatter hverdagsmotstanden som *legitim og rettferdig*. I en viss forstand kan vi se dette skillet som ekvivalent med den hevdvunne, norske betegnelsen «rett og rimelig», som opprinnelig kommer fra romerretten. For at noe skal anses for rett, er det nødvendig med en konstitusjonell, juridisk eller politisk forankring. Dette generelle lovaspektet er likevel ikke tilstrekkelig. I tillegg trengs en kvalitativ,

¹⁴²¹ NBO, Krigstrykksamlingen, *Alt for Norge* 17/1941.

¹⁴²² NBO, Krigstrykksamlingen, *Enig og tro* 2/1942.

¹⁴²³ *Norsk Tidend* 6.11.1943.

¹⁴²⁴ Riktignok viser Scott til at intern justis også var en sentral mekanisme i den skjulte samtalen, men han regner det ikke som et uttrykk for hverdagsmotstand som sådan. Se Scott 1990: 130 f.

¹⁴²⁵ NBO, Krigstrykksamlingen, *Meddelelsesblad* 9/1940; *Illegal Tidend* 4/1941.

¹⁴²⁶ NBO, Krigstrykksamlingen, *Vi vil oss et land* 8/1941, juni.

¹⁴²⁷ NBO, Krigstrykksamlingen, *Meddelelsesblad* 32/1941; flyveblad, Fredrikstad, 12.3.1941; flyveblad, Fredrikstad og Moss, mai 1943; *Friheten* 4.6.1943.

skjønnsmessig vurdering av det spesielle tilfellet som skal henføres under den allmenne lov, bestemmelse eller tilsvarende. Det er dette vi kunne kalle rettferdighetsaspektet. Oppfordringer om kinostreik søkte, som vi har sett flere eksempler på ovenfor, en dobbel legitimering ved at de lånte autoritet dels fra en hjemlig motstandsledelse, dels fra den politiske ledelsen i eksil. Folk hjemme oppfattet i stor grad at London kunne gi handlingsdirektiver, og kanskje at de til og med burde gjøre det, fordi mange nordmenn ønsket å bli ledet utenfra. De som utformet paroler i de illegale avisene, la stor vekt på den legitime forankringen, den ene eller den andre veien. Det var ikke nødvendig å gå veien om London. Illegale aviser som utgikk fra formelt etablerte motstandsgrupper, bidro til merkevarebygging for seg selv som kanaler for «Hjemmefronten», og spilte bevisst på dette når det gjaldt tittel på avisa og undertittel. Men også illegale aviser som ikke på samme måte representerte innflytelsesrike nettverk i utgangspunktet, benyttet seg av samme strategi. Svært mange aviser lånte tittel fra kong Haakons valgspørsmål «Alt for Norge». To av avisene med denne tittelen utkom i henholdsvis Mo i Rana fra 1943 til 1944 og i Oslo i det siste krigsåret. Førstnevnte brukte undertittelen «Organ for det kjempende Norge»; sistnevnte, som faktisk var NKPs sentralavis, brukte «Organ for det norske folk».

Legitimeringen av de illegale avisene som kanaler for en sentral motstandsledelse eller spredte motstandsnettverk ga varierende grad av autoritet. Så kom spørsmålet om hvor rimelig eller rettferdig hver og én av parolene som ble gitt, ble oppfattet å være der og da. Så langt jeg har kunnet registrere, var det aldri noen som argumenterte for at det var urettferdig overfor folk i kino- eller filmbransjen at publikum gikk til kinostreik, bortsett fra i den NS-kontrollerte pressen. I prinsippet mener jeg derfor at man kan si at selve ideen om at det var rimelig å kutte ut kinogåing i det hele eller å begrense den ut fra visse forsiktighetsregler, utgjorde en stabil kjerne i den skjulte samtalen om kino. Alt annet fløt. Omfang, varighet, begrunnelse, virkemidler og sågar hensikten med det hele – alt dette var gjenstand for konstant dialog innenfor den hemmelige samtalen om hverdagsmotstandens framtrekkesformer. En viktig spenning i denne diskursen, som også er omtalt tidligere, gjaldt dragkampen mellom parolemakernes krav om bokstavtro etterlevelse av handlingsdirektiver på den ene siden, og på den andre siden den antakelig temmelig utbredte opplevelsen folk hadde av at de selv visste hva som var best for dem. Denne oppfattede friheten til selv å ta stilling til parolene var aldri forenlig med

den form for diktat som enkelte illegale aviser tilsynelatende påberopte seg rett til. Etter min mening styrker dette Jacques Sémelins påstand om at opinion og motstand forutsetter og styrker hverandre.¹⁴²⁸

VI. Konklusjon

Jeg har studert to hovedkilder til å si noe om hva oppfordringene om ikke å gå på kino var uttrykk for: om lag 40 meningsbærende illegale aviser og dessuten bevarte flyveblad og oppslag. I alt 88 oppfordringer til kinoavholdenhet er funnet, hvorav 64 i illegale aviser. Ut fra innhold og form kan vi skille mellom fire faser. I perioden januar–april 1941 var målet å ramme tyskerne økonomisk. Oppfordringene tok sikte på *ubetinget streik*. Oppslag og flyveblad var de typiske kanalene. I fasen fra mai til november 1940 var målet å vise samhold. De illegale avisene nøyde seg ikke lenger med å videreformidle andres oppfordringer, men fremmet sine egne «paroler». I denne fasen ble det gitt vesentlige *innrømmelser* til publikum. I den tredje fasen fra mars 1942–februar 1944 var målet med oppfordringene å vekke befolkningen fra «paroletrøttheten». I 1943 dukket for første gang oppfordringer til boikott av norske enkeltfilmer opp. Høsten 1944 markerte siste runde med oppfordringer til kinoavholdenhet i de illegale avisene. Nå gjaldt det å rettlede kinogjengerne. For første gang utgikk en oppfordring om kinostreik fra en samlet motstandsledelse, via avisa *Bulletinen*.

Hva var forholdet mellom den åpne samtalen og de skjulte samtalene om kino? De illegale avisenes språklige praksiser må ses som del av en større samtale, som avisene henvendte seg til, påvirket og selv var en del av. Opinion og motstand forutsatte og styrket hverandre. I det store og hele var ambisjonene med oppfordringene til kinoavholdenhet relativt begrensede. Det var ikke regimeskifte som var målet, men å vise samhold overfor okkupanten og NS.

Illegale aviser var dårlig egnet til å *forme* opinion. De representerte en grensesamtale mellom den åpne samtalen og ulike skjulte samtaler. I stedet for å se dem som ledestjerner, bør de heller ses som reflekser i mørket.

¹⁴²⁸ Sémelin 1993: 89 ff.; jf. 106.

7 Lyden av hverdagsmotstand: «Overdreven latter» og «ironisk harking»

I. Innledning

«What does the 'darkness' of the cinema mean?
(Whenever I hear the word *cinema*, I can't help thinking *hall*, rather than *film*.)»
Roland Barthes, *Leaving the Movie Theatre*¹⁴²⁹

Den franske filosofen Roland Barthes har reflektert over det å være til stede i en kinosal som en kroppslig dobbelterfaring.¹⁴³⁰ Oppmerksomheten er ikke bare rettet mot det som skjer på lerretet, men også mot det som skjer rundt og i tilknytning til selve projiseringen av film. Denne observasjonen kan tjene som bilde på min ambisjon om å bruke kunnskap om kinoens betydning under okkupasjonen til å kaste lys over den mediale konteksten og fenomenet hverdagsmotstand.

Goebbels' siste daglige ministerkonferanse med sine medarbeidere i RMVP fant sted 17. april 1945 kl. 11. Han ga ingen direktiver denne dagen, men holdt en appell:

Mine herrer, om hundre år vil det bli vist en vakker fargefilm om disse skrekkelige dager som vi nå gjennomlever. Vil De ikke gjerne spille en rolle i denne filmen? Hold derfor ut, så ikke tilskuerne vil bue og pipe når De dukker opp på lerretet.¹⁴³¹

Dette fascinerende sitatet har vært brukt av flere forfattere av bøker om film og kino i Det tredje riket. De tyske historikerne Gerhard Stahr og Bernd Klein hans innleder hver sin bok, fra henholdsvis 2001 og 2003, med nettopp dette sitatet. Stahr bruker appellen som bilde på den vekt Goebbels la på publikum – som konsumenter av et massemedium – i siste instans, for deretter å gjøre et poeng av det bemerkelsesverdige ved at publikums rolle så lenge har blitt oversett i forskning om

¹⁴²⁹ R. Barthes, *Leaving the movie theatre*, i *The rustle of language*, Oxford 1986: 346. Denne korte teksten ble første gang utgitt på fransk i 1975. Slik lyder sitatet på originalspråket: «Que veut dire le 'noir' du cinéma (je ne puis jamais, parlant cinéma, m'empêcher de penser 'salle', plus que 'film')?» R. Barthes, *En sortant du cinéma*, *Communications* 23, 1975 (1): 104.

¹⁴³⁰ Barthes 1986: 345–349. Se også drøfting i kap. 7.VIII.

¹⁴³¹ Sitert etter Klein hans 2003: 7. Min oversettelse. I tysk original: «Meine Herren, in hundert Jahren wird man einen schönen Farbfilm über die schrecklichen Tage zeigen, die wir durchleben. Möchten Sie nicht in diesem Film eine Rolle spielen? Halten Sie jetzt durch, damit die Zuschauer nicht johlen und pfeifen, wenn Sie auf der Leinwand erscheinen.»

nasjonalsosialistisk film.¹⁴³² Kleinhans bruker sitatet mindre eksplisitt og mer for å slå an en tone. Han avrunder innledningskapitlet med å vende tilbake til sitatet, bare for å slå fast at Goebbels tok feil. Det *har* blitt laget film om de siste dager i Berlin som inneholder dokumentarisk materiale, men stilt overfor disse bildene er det ingen som *buer* eller *piper*; tvert imot virker bildene bare beklemmende og forferdende på tilskuerne.¹⁴³³ Når også jeg anvender dette sitatet, er det for å henlede oppmerksomheten på et tredje aspekt ved Goebbels' appell: Den røper hans sikre forvisning om at et publikum alltid forholder seg kroppslig aktivt til det de ser på lerretet.

Et vell av kilder forteller om at hørbare publikumsrespons var en viktig del av kinoforestillingene i Norge under andre verdenskrig. Det er lett å kategorisere denne typen aktivitet som forstyrrelser, avbrytelser, noe som hindret en friksjonsfri filmformidling. På tysk fins et eget ord, «Zwischenruf»¹⁴³⁴, som dekker denne betydningen, men som ikke har noe direkte motstykke på norsk. Dette er likevel bare én måte å se det på. En annen tilnærming er å forstå denne aktiviteten som en vesentlig side ved selve kinoopplevelsen som erfaring og praksis. I dette kapitlet vil jeg utforske lyden av publikum under norske kinoforestillinger i spenningsfeltet mellom disse to synsmåtene. Disse to tolkningene var tilgjengelige for de historiske aktørene, og de var seg dem bevisst. På ett nivå kan en si at det handlet om å sortere «naturlig lyd» fra «unaturlig lyd». Førstnevnte var i utgangspunktet akseptert av alle, sistnevnte var kilde til konflikt, fordi det ble sett på som subversivt. Denne sorteringen var et felles arbeid, selv om det inngikk i svært ulike prosjekter, avhengig av alder, kjønn, sosial status, politisk affinitet og kulturelle preferanser.

I mitt materiale gis en rekke eksempler på at publikumsresponsene var forserte, intenderte, at de hadde politisk tendens. Dette gir tilgang til tenkningen rundt hverdagsmotstand. I dette kapitlet skal det altså handle om de undertryktes samtale slik vi kommer på sporet av denne gjennom publikums kinoatferd. Det vil bli argumentert for at det å rette oppmerksomheten mot lyden av publikum åpner for en ny forståelse av så vel okkupasjonskulturen som kinoens potensiale for motstand og demokratiske betydning i et totalitært samfunn.

¹⁴³² Stahr 2001: 1.

¹⁴³³ Kleinhans 2003: 7, 12. Andrej Tarkovskijs spillefilm *Ivans barndom* fra 1962 inneholder autentiske filmopptak fra amerikanernes funn av de forkullede levningene etter Goebbels utenfor førerbunkerens.

¹⁴³⁴ Sammenlign engelsk «heckling».

II. Lyden av publikum

Hvordan *hørtes* okkupasjonen ut? Dette er et interessant spørsmål å stille, fordi det åpner for en annen tilgang til fortida enn problemstillinger basert på konvensjonelle analytiske begreper som «motstand», «samarbeid», «tilpasning». ¹⁴³⁵ Okkupasjonens lydbilde var sammensatt, geografisk betinget og endret seg gjennom krigsårene. Krigshandlingene dominerte i lydbildet i perioden fra krigsoverfallet til den norske kapituleringen. Etter denne innledende fasen ble lydbildet varig forandret ved at flere hundre tusen tyske soldater ankom Norge og ga lyd fra seg gjennom marsj, sang, troppeforflytninger, militær tungtransport, bygging av festningsanlegg og infrastruktur og bruk av tysk som kommandospråk. Flyalarmer og lyden av allierte fly var en tilbakevendende del av lydbildet mange steder i Norge. Den tyske okkupasjonsmaktens og NS-regimets formaninger og appeller ble lest opp i kringkastingen, i filmrevyer, på offentlige steder via høyttalere og så videre. Hypotesen er at kino var et sted der det oppsto en særegen «okkupasjonskultur». ¹⁴³⁶ Med dette begrepet menes her kulturelle uttrykk produsert under okkupasjon. Denne kulturen kan studeres visuelt, auditivt og romlig. Det visuelle aspektet vil særlig bli undersøkt nedenfor ¹⁴³⁷, mens det auditive og romlige aspektet vil studeres gjennomgående i kapitlet. Forhåpentlig vil denne tilnærmingen kunne gi flere gevinster: Bidra til at narrativet unngår en for sterk binding til motstand/kollaborasjon-dikotomien; åpne for å se hvordan befolkningen i et okkupert land som Norge produserte en distinkt kinokultur, og vurdere dens samfunnsmessige betydning og verdi; problematisere forestillingen om at propaganda er noe *i seg selv*, og at publikum er en kollektiv masse; frikople temaet fra det anekdotiske; og legge til rette for komparasjon med andre land ut fra en antakelse om at lyden av publikum vil reflektere okkupasjonsregimets hardhet og brutalitet. Jo hardere undertrykking, desto mindre lyd?

¹⁴³⁵ Det er ikke noe galt med disse begrepene som sådan, men det kan argumenteres med at en for ensidig og ureflektert bruk av disse som utgangsposisjoner vil lede forskningen inn i et forutsigbart og «ufarlig» terreng. Så lenge man vet hva man vil oppnå med å bruke dem, og hva man eventuelt mister, vil de fortsatt ha sin plass. Her er det nok å henvise til kap. 2, der jo nettopp disse tre begrepene brukes for å beskrive hvordan kinoansatte ved ulike kinoer valgte ulike strategier stilt overfor press fra tysk side og NS.

¹⁴³⁶ Ved University of Nottingham vil det i perioden 2016–2021 gjennomføres et stort tverrfaglig forskningsprosjekt på okkupasjonskulturer gjennom transnasjonale og komparative tilnærminger. Prosjektet er ikke orientert mot Europa, men mot Asia. COTCA («Cultures of Occupation in Twentieth Century Asia») er støttet av Det europeiske forskningsrådet (ERC). Se <https://www.nottingham.ac.uk/research/groups/cotca> (lest 1.12.2016).

¹⁴³⁷ Se kap. 6.V.

Hva slags lyder kunne oppstå på kino? Her fra en beskrivelse av «en ganske belivet barneforestilling» i Vardø, gjenfortalt etter krigen:

Det var ganske mange tyskere på kino, og de klappet og ropte hurra hver gang Hitler viste seg på 'duken'. Det gikk ikke lenge før ungene fikk nok og gikk til motangrep. Når det norske flagg ble vist på teppet, var det de som ropte hurra, men når Hitler viste seg, ble han møtt med piping og fy-rop. Det var et leven uten like.¹⁴³⁸

Her ses livligheten som begeistrede uttrykk for sunn patriotisme på begge sider. Dermed åpenbares en utfordring med kino som massemedium; det var ikke uten videre slik at alt folket ble sammensveiset til ett folkefellesskap foran kinolerretet. I sin dagbok har Goebbels beskrevet flere premiereforestillinger. Han la alltid den største vekt på publikums mottakelse. Den høyeste anerkjennelse en film kunne få, var å bli møtt med unison begeistring.¹⁴³⁹ Men publikumsbruset kom ikke av seg selv, heller ikke i Tyskland. For å sikre at filmmottakelsen i det minste foregikk i former som ikke undergravde regimet på noen som helst måte, ble kinoene nøye overvåket og kontrollert. Når folk gikk på kino, spisset regimet ørene.

III. Visningssituasjonen

Vi trenger et begrep som sier noe om den konkrete situasjonen som forelå under en kinoforestilling, både for å kunne forstå mekanismene bak enkelthendelser og for å kunne se mønstre og sammenligne hendelser over tid og på ulike steder. Det er ikke publikums *filmopplevelser* som står i fokus, men responsene som oppsto i kinosalen.¹⁴⁴⁰

Jean-Louis Baudry skrev på begynnelsen av 1970-tallet to artikler som undersøkte kinofilmens ideologiske effekter. Dette kom til å legge grunnlaget for den såkalte «apparatus theory», der begrepet «dispositif» står sentralt.¹⁴⁴¹ Baudry definerte «dispositif» som den delen av «det kinematografiske apparatet» som spesifikt handlet om projiseringen av film for et publikum. De fire nøkkelementene

¹⁴³⁸ *Vardø kommunale kino*, 1963: 6 ff.

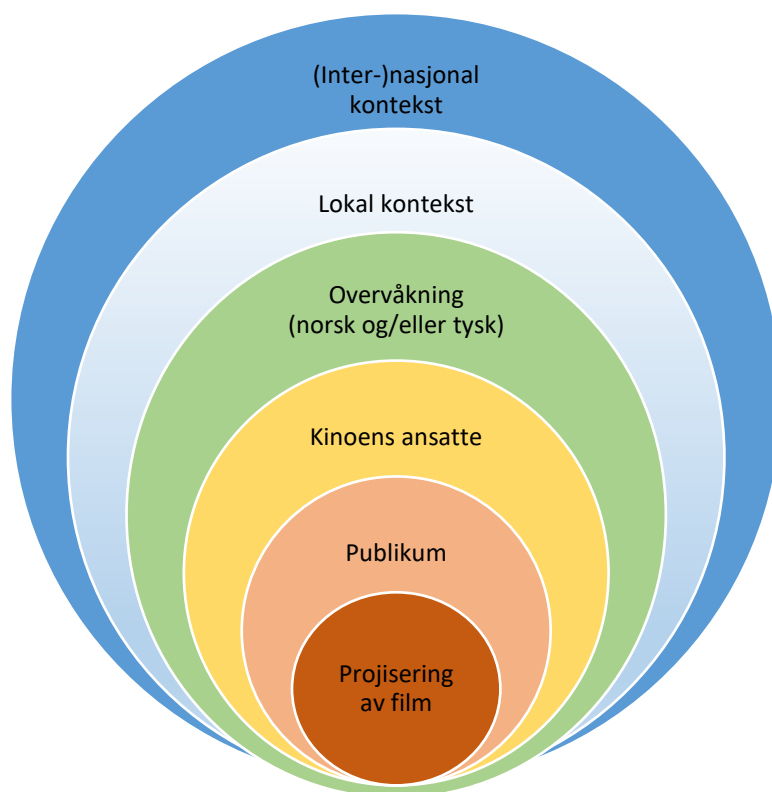
¹⁴³⁹ Jf. dagboksitatet etter premieren på *Jud Süß* i Berlin: «Salen koker. Akkurat slik jeg hadde ønsket meg det». Etter Hanssen 2014: 183.

¹⁴⁴⁰ Forsøk på å rekonstruere eller historisere filmopplevelsen betegnes gjerne som resepsjonsanalyse eller resepsjonshistorie. Dette ligger utenfor mitt interesseområde her. En klassisk bok som drøfter mulighetene for å nå kunnskap om historisk filmopplevelse, er J. Staiger, *Interpreting films: Studies in the historical reproduction of American cinema*, Princeton 1992.

¹⁴⁴¹ De to artiklene fra hhv. 1970 (engelsk oversettelse 1971) og 1975 ble senere utgitt som bok: J.-L. Baudry, *L'effet cinéma*, Paris 1978. Se F. Kessler, The cinema of attractions as dispositif, i W. Strauven (red.), *The cinema of attractions reloaded*, Amsterdam 2006.

var projiseringen, den mørke salen, lerretet og tilskueren som filmen henvendte seg til. I engelsk terminologi brukes dels «screening situation», dels «viewing situation» om den samme situasjonen. Her vil jeg bruke «visningssituasjon» i betydningen konkret framvisning av film på en bestemt kino under en bestemt forestilling for et gitt publikum. Av dette følger at to visningssituasjoner aldri vil være helt like. Selv om filmen er den samme og lokalet er identisk og store deler av publikum (i teorien) kan være det samme, vil iallfall *tida* forandre seg og dermed sørge for at enhver visningssituasjon er unik. I denne avhandlingen skal det ikke gjøres noe forsøk på å rekonstruere hver og en av disse. Totalt sett dreier det seg selvsagt om et enormt antall visninger. Dersom en regner med at det i gjennomsnitt fant sted én forestilling annenhver dag ved alle landets 300 kinoer, snakker vi om over en kvart million visninger i de fem krigsårene. Så er omfanget antydnet.¹⁴⁴²

Figur 14. Visningssituasjonens topografi



¹⁴⁴² Dette grove estimatet er basert på følgende regnestykke: 300 kinoer x 3,5 forestillinger per uke x 52 uker x 5 år = 273 000 visninger. Den ene usikre variabelen her er det gjennomsnittlige antallet forestillinger per uke. Her var variasjonen enorm. I de større byene hadde kinoene flere programmer hver eneste dag, mens mang en landsens kino bare viste film hver 14. dag eller kanskje bare av og til. Kildematerialet som er gjennomgått i arbeidet med denne avhandlingen, kan ikke brukes til å gi et nøyaktig svar på det totale antallet visninger. Men det er helt sikkert mulig å komme ganske nærme ved systematisk undersøkelse av to sett kilder: kinoannonser i lokalaviser og de kommunale kinoarkivene.

Visningssituasjonens topografi kan skisseres som i figuren ovenfor. Filmprogrammet (reklame, filmrevy, forfilmer, hovedfilm) ble vist for et publikum. Visningen avhang av de ansatte. Det som ble vist på lerretet, publikums atferd og de ansattes opptreden ble overvåket av tyske og norske propagandister, polititjenestemenn og militære eller sivile myndigheter. Videre ble visningssituasjonen påvirket av den lokale konteksten, som igjen påvirket og selv ble påvirket av en større nasjonal og internasjonal kontekst. Med «resepsjon» må her forstås noe annet og noe mer enn bare publikums mottakelse av innholdet i filmene som ble vist. Vel så mye var resepsjonen kjennetegnet av at publikum kommuniserte med hverandre. Grunnleggende innenfor kognitiv filmteori er at filmer ikke har en mening i seg selv. Film betyr alltid *noe* for *noen*. Innholdet i det som ble vist på lerretet, var en viktig faktor, men ikke alltid den viktigste og aldri den eneste.

Den danske filmhistoriker Lars-Martin Sørensen bruker i sin avhandling om sensur av japansk film under amerikansk okkupasjon 1945–1952 nettopp James C. Scotts teori om åpne og skjulte samtaler som innsteg for å forstå «den mentale ballasten» det japanske publikummet hadde med seg inn i kinosalen.¹⁴⁴³ Sørensens begrep om «den mentale ballasten» var nok ment å svare noenlunde til Scotts begrep om den skjulte samtalen. For Sørensen ville det være umulig å forstå hvordan det japanske publikum under amerikansk okkupasjon forholdt seg til det som ble vist på kino, uten å ta inn over seg at det japanske samfunnet hadde lagt bak seg en periode preget av sterk militarisering og en ensrettingsprosess av typen *Gleichschaltung*. Ballast-metaforen kan være uheldig på den måten at den sosiokulturelle disposisjonen til publikum ses som en gitt størrelse. Med begrepet «visningssituasjon» søkes det å få fram at det dreier seg om forståelsesmåter og tolkningsrammer som er i bevegelse.

I denne sammenheng skal oppmerksomheten rettes mot *aktiv publikumsrespons* som var registrerbar for andre. Hva publikum følte og tenkte i sitt stille sinn, var også en form for respons. Om den overhodet kan gripes, er et spørsmål jeg skal la ligge her. Scott er i *Weapons of the weak* fra 1985 tydelig på at han mener at en undersøkelse av hverdagsmotstand ikke utlukkende kan konsentrere seg om handlinger, men at den også må romme tenkningen om motstand.¹⁴⁴⁴ For Scott var

¹⁴⁴³ Se L.-M. Sørensen, *Censorship of Japanese films during the US occupation of Japan: The cases of Yasujiro Ozu and Akira Kurosawa*, Lewiston, NY, Queenston, ON & Lampeter 2009: 65.

¹⁴⁴⁴ Scott 1985: 37 ff.

det et viktig poeng at «the realm of consciousness» ga privilegert tilgang til retninger for handling som *kunne* bli plausible på et senere tidspunkt. En grunn til at dette var så viktig for Scott, er at denne tilnærmingen muliggjorde en dialog med marxistiske klassikere knyttet til spørsmålet om elitene (eller undertrykkerne) er i stand til å overføre sin egen oppfatning av verden ikke bare på de underordnedes atferd, men også på deres virkelighetsforståelse.¹⁴⁴⁵ I likhet med Scott tar jeg utgangspunkt i at forholdet mellom tanke og handling er komplekst, og at ingen av dem er «unmoved movers». Ved å studere nærmere publikumsresponser som hverdagsmotstand vil vi kunne komme nærmere en forståelse av den «konstante dialogen» som foregikk mellom på den ene siden hverdagslige motstandshandlinger og på den andre siden tenkningen om slike handlingers betydning.¹⁴⁴⁶

IV. «Overdreven latter» og «ironisk harking»

«The message is public but the messenger is hidden.»¹⁴⁴⁷

Jeg vil først gjøre greie for hva som er kildene til kunnskap om kinopublikums responser under andre verdenskrig. Deretter skal jeg presentere hovedtypene av responsytringer før jeg skal identifisere spesifikke sensitive aspekter ved kinoprogrammene og forklare hvordan og hvorfor dette endret seg over tid.

1. Kilder

Kildemateriale for å rekonstruere kinopublikums opplevelser fins ikke, hevder den tyske historikeren Bernd Kleinhans; enhver påstand om publikum må således støtte seg på indisier – det vil si kvantitative kilder.¹⁴⁴⁸ Om dette er det vel å si at Kleinhans er for pessimistisk. Skjønt hva er opplevelser? Vi kan komme ganske tett på noen sider ved det som må kunne kalles kinopublikums opplevelser ved å knytte an til kilder som beretter om publikums responser på det de så – og ellers opplevde – i forbindelse med kinobesøk. Igjen må det understrekes at det ikke uten videre er så enkelt å sammenligne situasjonen i Tyskland, som Kleinhans var orientert mot i sin forskning, og det okkuperte Norge. Den viktigste forskjellen har neppe å gjøre med selve kildesituasjonen. For Tysklands del fins jo et potensielt enormt materiale i politiarkivene, arkivene etter ulike propagandaavdelinger under RMVP og innen partiet, *Meldungen aus dem Reich* og så videre, som helt sikkert ville kunne kaste lys

¹⁴⁴⁵ Ibid.: 39.

¹⁴⁴⁶ Ibid.: 38.

¹⁴⁴⁷ Scott 1990: 15.

¹⁴⁴⁸ Kleinhans 2003: 78.

over kinokontroll og publikumsatferd. Et større problem er det – formodentlig – at kildesituasjonen for Norges vedkommende er mer oppløftende kvalitativt sett fordi vi har å gjøre med et okkupasjonsregime som ikke på langt nær var like ensrettende, trykkende og farlig som i Tyskland. Dette forblir en hypotese, som ikke skal testes ut i denne avhandlingen. Isteden vil jeg konsentrere meg om det som peker seg ut som lovende kilder til å si noe om hvordan publikum ved norske kinoer agerte og reagerte under andre verdenskrig.

Meldungen aus Norwegen inneholder 138 unike meldinger om film og kino. 35 av disse rapporterer om det som kalles «demonstrasjoner»: 5 i 1940, 15 i 1941, 10 i 1942 og 5 i 1943; ingen i 1944 og 1945.¹⁴⁴⁹ Den første rapporten skriver seg fra 9. august 1940 og kan fortelle at en person som klappet og pep under visning av tysk filmrevy på Ringen kino i Oslo, hadde blitt arrestert.¹⁴⁵⁰ Den siste rapporten som meldte om uroligheter, er fra juli 1943. Her ble det meldt om allmenn demonstrasjon mot en spesifikk tysk filmrevy flere steder i landet, og ikke bare blant norske, men også fra «enkelte tyske publikummere».¹⁴⁵¹ At det ikke ble rapportert om demonstrasjoner¹⁴⁵² etter dette i tyske etterretningsrapporter, skyldtes ganske sikkert den redaksjonelle omleggingen av arbeidet med SD-rapportene, og ikke at det ble slutt på denne typen publikumsreaksjoner.¹⁴⁵³ De to nevnte meldingene peker på to ting av interesse for den videre undersøkelsen. Publikumsresponsen var mest framtrødende under visning av tysk filmrevy, og tyskere var en del av publikum, noe man har lett for å glemme. Etter det tyske nederlaget ved Stalingrad i begynnelsen av 1943 mistet også tyske soldater troen på at reportasjene fra krigsskueplassene i øst var troverdige. Dette antyder at publikumsresponsen som sosial erfaring og praksis var felles for norske og tyske kinopublikummere.

¹⁴⁴⁹ Metoden som er brukt her, er å søke på emneordene «film» og «kino» i den digitale utgaven, for deretter å finlese alle rapporter som inneholder disse ordene. Med en «unik melding» menes her en sak som beskriver noe som eksplisitt har med film og kino å gjøre på et bestemt sted på et visst tidspunkt. En typisk melding vil bestå av ett avsnitt.

¹⁴⁵⁰ Tb. nr. 7, 9.8.1940, i MaN 2008: 44.

¹⁴⁵¹ MaN nr. 57, 12.7.1943, i MaN 2008: 1194 f.

¹⁴⁵² Begrepet «demonstrasjon» var i allmenn bruk under krigen om det forhold at befolkningen på ulike måter ga til kjenne et negativt syn på den tyske okkupasjonsmakten og/eller NS, for eksempel ved bruk av patriotiske symboler eller fornærmelse av myndighetspersoner. I denne betydning brukes det også i min avhandling. Begrepet er det samme på tysk, og vi finner det mye omtalt i *Meldungen aus Norwegen*. De illegale avisene spredte historier om demonstrasjoner av alle slag, også fra kinoene.

¹⁴⁵³ Jf. redegjørelsen i kap. 5.II.3.

En annen kilde til publikumsresponser på kino er arkivet etter det norske statspolitiet (Stapo). Tre deler av arkivet er undersøkt: hovedregisteret (som består av et alfabetisk ordnet kartotek etter etternavn, sted eller sak som ble ført sentralt på bakgrunn av anmeldelser fra lokale tjenestemenn), saksjournaler for de avdelingene som i perioden juni 1943 til mai 1945 hadde kinokontroll som saksfelt (avd. 7A/6A) og registerkort ordnet etter relevante emner.¹⁴⁵⁴ Sakene som dukker opp i dette materialet, er av relativt beskjedent omfang sammenlignet med de tyske etterretningsrapportene, men er samtidig meget relevante.

Politiarkiver har i liten grad vært utnyttet som kilde til filmresepsjon i historiske studier. To interessante unntak er den Lausanne-baserte statsviteren Gianni Havers forskning om filmresepsjon i den sveitsiske Vaud-regionen under andre verdenskrig og den franske litteraturviteren Marie-France Courriols forskning om filmresepsjon i det fascistiske Italia.¹⁴⁵⁵ Begge diskuterer hva slags særlige forholdsregler som må tas med hensyn til å utnytte politiarkiver fra en totalitær stat som historisk kilde. Det viktigste Courriol peker på, er at systemet med angiveri oppfordret til uærlighet for personlig vinnings skyld.¹⁴⁵⁶

En tredje kilde er KKL-rapportene.¹⁴⁵⁷ Generelle uttalelser nedskrevet etter krigen om at det hadde forekommet «demonstrasjoner» mot NS-propaganda og norsk filmrevy, har relativt liten verdi som kilde til kunnskap om konkrete hendelser, men en viss verdi som kilde til samtalen om kino under og etter krigen. Flere KKL-rapporter inneholder riktignok detaljerte opplysninger om enkelthendelser som er etterprøvbare og virker troverdige.

En fjerde kilde er illegale aviser. Her fra den toneangivende *Bulletinen* i desember 1940:

På Casinokinoen i Oslo ble det forleden foretatt flere arrestasjoner. Foranledningen var en Ufarevy som skildret Italienernes seirrike fremmarsj i Hellas. Dette fremkalte en ubehersket munterhet hos publikum. Under en forestilling ble lyset slått på og tyskerne som var plasert i salen pekte ut dem som hadde ledd.¹⁴⁵⁸

¹⁴⁵⁴ RA, Stapo – hhv. seriene Ca, Ccb og Ckd.

¹⁴⁵⁵ G. Haver, *Les Lueurs de la guerre: Écrans vaudois 1939–1945*, Lausanne 2003; Courriol 2015a; Courriol 2015b.

¹⁴⁵⁶ Courriol 2015b: 3. Jf. diskusjonen om kildekritiske utfordringer i kap. 5.II.3.

¹⁴⁵⁷ Altså rapportene om kinodriften i krigsårene som ble sendt inn til KKL i 1945–1946, i alt 100 i tallet.

¹⁴⁵⁸ NBO, Krigstrykksamlingen, *Bulletinen* 11.12.1940.

Når «demonstrasjoner» var yndet stoff i de illegale avisene allerede fra 1940, forteller det at slike handlinger ble sett som viktige for opinionsdanningen, det som i tidligere forskning og litteratur gjerne betegnes som «holdningskampen».¹⁴⁵⁹

I september 1940 skal det ifølge *Norsk Tidend* ha blitt demonstrert med «forkjølelsessymptomer» under visning av forfilm i Egersund, med det resultat at publikum ble kastet ut av kinosalen. Dette skal ha gitt støtet til lokal kinostreik.¹⁴⁶⁰ Det beskrevne hendelsesforløpet og årsakssammenhengen må, som alltid når det gjelder *Norsk Tidend*, tas med en klype salt. Det mest interessante er måten fenomenet ble begrepsfestet på, som «forkjølelsessymptomer».¹⁴⁶¹ Ved at denne omskrivningen kom i sirkulasjon, ble det skapt et felles språk for å forstå hosting, harking, snufsing og kremting som responser som tilkjennega hverdagsmotstand. Og når forkjølelse som merkelapp først var etablert, må vi anta at den hadde smittende effekt på kinoatferden. I seg selv er forkjølelse en slags eufemisme, en metafor: Den er relativt ufarlig, og den er «norsk» i den forstand at vårt klima godt legger til rette for den slags symptomer. Hvem kan tas for noe så uskyldig som å ha rensset strupen? I det følgende vil jeg analysere publikumsresponser som ulike typer ytringer, der hosting og kremting – «forkjølelsessymptomer» – kan ses som en form for ironiske ytringer.

2. Responsytringer

Det fins ingen relevant forskningslitteratur å diskutere med hva angår konkrete publikumsresponser. Verken hos de tyske historikerne Stahr og Kleinhaus eller hos Courriol studeres publikumsresponsene systematisk. På sett og vis er dette noe overraskende, ettersom særlig Courriols erklærte «symptomatiske lese måte»¹⁴⁶² skulle være kalibrert for å studere nettopp filmers konkrete historiske møter med sitt publikum. Uten å gå veien om de konkrete publikumsresponsene, anser Courriol at den alminnelige folkestemningen rettet mot italienske krigsproduksjoner var preget

¹⁴⁵⁹ Se H.F. Dahls oppslagsartikkel om «holdningskamp» i Dahl mfl. (red.) 1995. Jf. Introduksjonen, pkt. V.2.

¹⁴⁶⁰ *Norsk Tidend* 12.11.1941.

¹⁴⁶¹ Denne forståelsen av «forkjølelsessymptomer» under kinoforestillinger i Norge under andre verdenskrig er presentert i en aviskronikk: T.V.H. Hagen, Kino som demokratisk kampsport, *Agderposten* 25.11.2016 [Hagen 2016a].

¹⁴⁶² Courriol 2015b: 4; min oversettelse.

av avvisning av undertrykking, kritikk av krigføringen og «sporadiske eksplisitte politiske responser».¹⁴⁶³

Mishag

Med mishagsytringer menes her frimodige responser som åpent ga uttrykk for at man var uenig i eller negativt innstilt til det som ble presentert på lerretet. Typisk kom slike ytringer til uttrykk i form av piping og buing eller nedsettende bemerkninger. Å «pepre» en forestilling på denne måten var en dristig responsytring fordi den var så direkte. Den var ikke til å misforstå, og var ikke ment å misforstås heller.

Det er ikke alltid kildematerialet støtter en inndeling i ulike typer responsytringer. Generelt er de tyske etterretningsmeldingene mer detaljerte og presise i sine beskrivelser enn for eksempel registerkortene i Stapo-arkivet. Dette er ikke merkelig. For å skaffe best mulig oversikt over relevante saker i Stapo-arkivet har jeg brukt mest tid på å gå gjennom sentralt førte registre, og har bare i noen få enkeltsaker sporet opp de opprinnelige anmeldelsene. I de sentralt førte registrene er «demonstrasjon» brukt som fellesbetegnelse på en bred vifte av handlinger. For eksempel ble den 17 år gamle skoleeleven Leif Joar Hoel fra Moss anmeldt og bøtelagt i mars 1941 med følgende knappe begrunnelse: «Demonstrerte mot fremvisning av Quislings bilde på kino.»¹⁴⁶⁴

Bifall

Spontane bifallsytringer var i regelen tillatt ved kinoforestillinger. Som det sto i en politiinstruks for kinotjeneste i Oslo og Aker fra juni 1942:

Enhver bifallsytring er tillatt. Hvis imidlertid publikums applaus kommer på et slikt sted under filmen at politiet (kontrolløren) må forstå at dette ikke er bifallsytringer i vanlig forstand, men tilsikter en demonstrasjon mot filmen må det gripes inn som vanlig overfor demonstrasjoner.¹⁴⁶⁵

Det som ikke var tillatt, var å utvise tyskfiendtlig eller NS-fiendtlig innstilling. Derav fulgte at jubel, hurrarop eller applaus i forbindelse med visning av bilder av for eksempel allierte stridskrefter var forbudt. Sterke bifallsytringer i forbindelse med visning av det norske flagget og andre patriotiske symboler kunne også bli sett på

¹⁴⁶³ Ibid.: 9; min oversettelse. Når det blir slik, handler det om at Courriols metodologiske grep blir å forklare filmrepsjonen ut fra en teori om «the interpretive processes of a mass audience», ikke egentlig ut fra empirien.

¹⁴⁶⁴ RA, Stapo, Ckd, L0008. Ckd-serien kan brukes som inngang til Dca, som er serien der de aktuelle saksmappene med dokumenter ligger. Pr. desember 2016 har jeg ikke prioritert å gå gjennom dette materialet.

¹⁴⁶⁵ Instruks ang. politiets tjeneste i kinematografer, 26.6.1942.

som en opposisjonell handling. I tillegg til positiv forsterkning av «nasjonale» markører, kunne bifall brukes til å forsterke negative symboler. Gulbrand Lunde var ved siden av Quisling en av de hyppigst forekommende nordmenn i den norske filmrevyen, inntil han omkom i en bilulykke 26. oktober 1942. Filmopptak fra ministerens begravelse ble også vist på norske kinoer som del av filmrevyen. I Tromsø skjedde det at det oppsto spontan applaus under visningen av disse bildene. Det ble slått hardt ned på dette, med den følge at kinoen i 14 dager ble stengt for alle unntatt tyskere og NS-medlemmer.¹⁴⁶⁶ I likhet med mishagsytringer var bifall en åpen form for responsytring, der respondenten tydelig eksponerte seg selv og selve responshandlingen.

Overdrivelse

Bruk av overdrivelse som virkemiddel gjorde responsen delvis skjult og derfor vanskeligere å slå ned på. Overdrivelsen kunne ta utgangspunkt i en «naturlig» reaksjon og så bygge videre på denne slik at det ble en slags metakommentar til så vel visningssituasjonen som okkupasjonen som sådan. Hosting kunne ta form av «overdreven hosting», latter kunne anta form av «eksaltert latter»¹⁴⁶⁷ og så videre.

Ironi (hosting, kremting, vittigheter)

Det ironiske var en grunnbetingelse ved visningssituasjonen. Når de faktiske omstendigheter dementerte det som ble vist på lerretet, oppsto en ironi uten ord.¹⁴⁶⁸ Dermed kan den ironiske visningssituasjonen i en viss forstand ses som et bakteppe for alle andre former for «demonstrasjoner». Ironiske ytringsformer som hosting, kremting og vittigheter skjulte sin intensjon og var mindre risikabel enn åpne responser. «Forkjølelssymptomer» eller en tørr kommentar var kanskje ikke ment å bli oppfattet av andre enn sidemannen, men innebar samtidig en mulighet for å bli tatt på fersk gjerning. For å følge opp sykdomsmetaforen: Etter hvert som krigen varte, ble hverdagsmotstanden pandemisk. Den spredte seg raskt mellom mennesker

¹⁴⁶⁶ *Tromsø kommunale kinematograf gjennom 35 år*, 1951: 62. I kinohistorikken fra Tromsø blir episoden framstilt som en uskyldig affære, der barnas applaus (dette skjedde under en barneforestilling) ble forklart som uttrykk for forventningen om at hovedfilmen endelig skulle starte. Filmen ble vist i april 1943, altså rundt et halvt år etter at Gulbrand Lunde og hans kone omkom ved ferjeleiet i Våge i Romsdal. Idet overfarten skulle begynne, trillet bilen de satt i, ut i vannet. Hendelsesforløpet er detaljert beskrevet i J.M. Arntsen og T.G. Harestad, *Triumf og tragedie: Historien om NS-minister Gulbrand Lunde*, Sandnes 2012. Forfatterne slutter seg til konspirasjonsteorien om at Lunde ble drept i et attentat initiert av tyskerne.

¹⁴⁶⁷ Sitatene er hentet fra to SD-rapporter, henholdsvis Tb. nr. 29, 18.1.1941 og MaN nr. 57, 12.7.1943, i MaN 2008: 162; 1194–5.

¹⁴⁶⁸ Jf. A. Aarnes, *Litterært leksikon: Begreper og betegnelser; Teori – kritikk – historie*, Oslo 1967: 97.

over et omfattende geografisk område og førte ikke sjelden til akutte krisetilstander. I slutten av januar 1941 klaget kinobestyreren på Lillehammer til Filmdirektoratet over at det herjet en «influensaepidemi» hos lokalbefolkningen.¹⁴⁶⁹

Å klappe på feil sted eller å komme med *Zwischenrufe* i kinomørket tolker Gerhard Stahr som den laveste terskelen for opposisjonelle handlinger.¹⁴⁷⁰ Det kan vel hevdes at klapping var hakket dristigere enn ironisk harking fordi klapping vil være mer synlig. I en mørklagt kinosal er hender og ansikter de lyseste feltene. Klappende hender er dermed relativt iøynefallende. Kremting og hostinging kan gjennomføres nesten uten bevegelser som er synlige for andre.

Det var forresten ikke alltid «demonstrantene» fordekte seg. For noen gikk det tydeligvis sport i å bli kastet ut av kinosalen. På Klingenberg i Oslo i romjulen 1940 ble enkelte publikummere fjernet fordi de hadde forstyrret visningen gjennom «vedvarende hostinging». Enda mens de ble ledsaget ut av lokalet, fortsatte de å hoste. Ingen ble arrestert, noe befalhavende polititjenestemann fikk påpakning for av Politipresidenten.¹⁴⁷¹

Sarkasme

Sarkastiske responsytringer var åpent subversive på den måten at de kommenterte filmers innhold eller andre forhold ved visningssituasjonen uten filter. De sarkastiske ytringene kan særlig ses i sammenheng med Sémelins påpekning av at den sivile motstanden var avhengig av stadig bekræftelse. Det å *trigge* omgivelsene ved djerve handlinger eller ytringer som var ment å skake den åpne samtalen, ble dermed en strategi for å opprettholde den skjulte samtalen som var slike utløsende provokasjoners forutsetning.¹⁴⁷² Jo dristigere responsytringene var, desto viktigere var det å sikre anonymitet.

3. Sensitive aspekter ved visningssituasjonen

Hva var antenningsstoffet, hva var det som utløste publikumsreaksjonene? Her står vi overfor et sammensatt bilde som bare i beskjeden grad lar seg rekonstruere. Den lokale konteksten var alltid viktig, og de aspektene som ikke var direkte knyttet til filmens innhold, hadde stor betydning ved visningssituasjonen. Bare i noen få tilfeller fins skriftlige kilder som angir ikke-filmiske aspekter ved visningssituasjonen som

¹⁴⁶⁹ RA, SF, Fda L0004, Kommunale kinoer, Lillehammer kommunale kino til Filmdirektoratet 24.1.1941.

¹⁴⁷⁰ Stahr 2001: kap. 6.

¹⁴⁷¹ Tb. nr. 25, 3.1.1941, i MaN 2008: 150.

¹⁴⁷² Sémelin 1993: 169.

utløsende for publikumsresponser. Det kunne for eksempel være at tyske besøkendes oppførsel i kinosalen førte til mishagsytringer.¹⁴⁷³ Når det gjelder de ulike delene av filmprogrammet, er det mulig å tegne et mer fullstendig bilde av hva slags responser som typisk ble rettet mot henholdsvis NS-reklame, forfilmer, filmrevy og hovedfilm.

«Se på det tykke fele svinet»

Den obligatoriske NS-reklamen som ble vist som lysbilder, var ofte kilde til opposisjonelle responser. Da det ble vist bilde av ministerpresident Quisling under en forestilling på Eldorado i Oslo i februar 1943, uttalte 33 år gamle Lina Skaug: «Se på det tykke fele svinet.» Hun ble ilagt 300 kroner i bot for overtredelse av straffelovens § 350.¹⁴⁷⁴ Dette er den såkalte ordensparagrafen, som illegger «den som ved slagsmål, støy eller annen utilbørlig atferd forstyrrer den alminnelige fred og orden», straff med bøter eller fengsel i to måneder.¹⁴⁷⁵

Det som foregikk under visning av NS-lysbildene, var på alle måter et forutsigbart show. De som venter på å se film, er i utgangspunktet mindre interessert i å bruke tid på reklame før filmen, særlig stillestående reklame. Dette tør ha vært tilfelle like mye da som nå. At denne seansen var forutsigbar, betød at publikum på forhånd visste nøyaktig hva de ville få se, og dermed i forveien kunne forberede seg på hvor langt de eventuelt var villige til å gå for å gi uttrykk for misnøye med okkupasjonen, utløst av et eller annet i kinosalen eller på kinoduken. Et par av platene var nok nye fra gang til gang, men tema var alltid NS og bevegelsens ulike organisasjoner og aktiviteter. Og finalen var den samme hver gang: portrettet av Vidkun Quisling. Det ble laget flere førerportretter av Quisling, som blant annet ble påbudt opphengt på forskjellige offentlige steder. I forbindelse med Statsakten på Akershus 1. februar 1942 ble det laget en ny serie portretter.¹⁴⁷⁶ Et par av disse variantene ble vist på kino som lysbilder, i tillegg til at de fysisk ble hengt opp på synlige steder i kinobygningen.¹⁴⁷⁷

Responser mot NS-reklamen var stabilt forekommende gjennom hele krigen, det vil si fra september 1940. Det fins tilnærmet ingen eksempler i mitt forskningsmateriale på at tyske instanser grep inn overfor publikumsreaksjoner rettet

¹⁴⁷³ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Kabelvåg 1940–1944.

¹⁴⁷⁴ RA, Stapo, Ccb, boks 34.

¹⁴⁷⁵ Se https://lovdata.no/dokument/NLO/lov/1902-05-22-10/KAPITTEL_3-3#§350 (lest 8.12.2016).

¹⁴⁷⁶ Tom B. Jensen og H.F. Dahl, *Parti og plakater: NS 1933–1945*, Røyken 2005.

¹⁴⁷⁷ For en konkret konflikt som dreide seg om opphenging av Quisling-portrett i kinolokalet, se kap. 9.III.3.

mot NS. Dette overlot de helt og holdent til nordmennene. Redaktøren i Adresseavisen hadde ikke mye til overs for landsmenn som kom med mishagsytringer overfor NS-reklamen som ble vist på kino:

I går kveld forsøkte atter noen uansvarlige, ondsinnede elementer ved piping å foranstalte demonstrasjoner i Verdensteatret. [...] I anledning av dette erklæres følgende: *Et alvorsord til de et-øres-nasjonale og ridderne av rustne binders.* [...] Vi er den statsbærende stand i landet. Vi representerer folkets vilje til å leve videre, derfor vil vi ikke rolig se på at noen få befengt med engelsk syke går jødekapitalismens ærender og søker å velte frigjøringsverket.¹⁴⁷⁸

Bakgrunnen var «et regulært slag» i Verdensteatret i Trondheim, der folk hadde demonstrert mot NS-reklamen. Hirten ble satt inn mot publikum, med den følge at flere ble arrestert.¹⁴⁷⁹

De fleste som ga til kjenne et negativt syn på NS under visning av forhåndsreklamen, og ble anmeldt eller arrestert for det, var unge menn rundt 20 års alder, ofte studenter eller lærlinger.¹⁴⁸⁰

Ved siden av førerportrettet av Quisling var bilder som reklamerte for Den norske legion, den primære skyteskiven for publikums responser. I Trondheim kom det til «betydelige forstyrrelser» med piping og rop under to forestillinger i august 1941. En tilstedeværende Stapo-mann betegnet demonstrasjonen som den sterkeste siden 9. april 1940! I Minde ved Bergen ble en reklamefilm for Waffen-SS og Den norske legion forstyrret av latter og piping i juli 1942. Norsk politi ryddet salen, men demonstrasjonene fortsatte i gatene. En norsk politimann og to NS-medlemmer ble kastet stein på.¹⁴⁸¹

Det skal også nevnes at det fins noen ganske få negative rapporter, altså etterretningsmeldinger som forteller om at det ikke hadde funnet sted utilbørlige publikumsresponser. En rapport fra oktober 1942 slo fast at det aldri fant sted protester mot bilder av Quisling eller andre «førende personligheter» i Narvik og Harstad.¹⁴⁸²

¹⁴⁷⁸ NBO, KKL, Avisutklipp 1940–1942, fra *Adresseavisen* 14.1.1941.

¹⁴⁷⁹ Jensen 1968: 65.

¹⁴⁸⁰ RA, Stapo, Ckd. Dette er et personregister for 1941–1943 for «Demonstrasjoner, sabotasje, tyverier fra tyskere».

¹⁴⁸¹ MaN nr. 42, 15.7.1942, i MaN 2008: 730.

¹⁴⁸² MaN nr. 46, 15.10.1942, i MaN 2008: 856.

«Der flyr Hess!»

Ulike forfilmer var ofte en del av kinoprogrammet. Foran norsk hovedfilm ble det gjerne vist en norsk kulturfilm. Til andre forestillinger ble det vist forskjellige slags korte filmer, utenlandske kulturfilmer eller propagandafilmer. Denne delen av kinoprogrammet utgjorde et mer kreativt rom enn NS-reklamen. Forfilmene var ofte avertert på forhånd, men generelt kan man vel si at publikum gjerne møtte disse forfilmene uten spesielle forventninger. Under en skoleforestilling på Saga kino i Arendal i september 1941 ble det vist en kortfilm om flyvning. Til disse bildene utbrøt en av elevene: «Der flyr Hess!» Kommentaren førte til voldsomme latterbølger. Både lærere og elever ble arrestert. Ifølge Sipo i Kristiansand var dette tredje gang Arendal gymnas to bak en «lukket demonstrasjon».¹⁴⁸³

Bakgrunnen for utropet var at Hitlers stedfortreder Rudolf Hess i mai 1941, altså noen måneder i forveien, hadde fløyet til Storbritannia, angivelig for å slutte fred. Ved ankomsten ble han umiddelbart arrestert, hvorpå Hitler erklærte Hess for sinnssyk og stemplet ham som landsforræder. Denne kunnskapen inngikk som del av den skjulte samtalen forut for filmvisningen i Arendal. Når utropet fikk den effekten at hele salen kom i uro og forestillingen måtte avbrytes, viser det at det bare skulle en gnist til for at hele visningssituasjonen kunne ta fyr. Umiddelbart fulgte andre elever opp med muntre tilsvarende av typen: «Nei, der flyr Hess!» når nye flymaskiner dukket opp på lerretet. Bakgrunnskunnskap om krigens utvikling økte publikummernes lesekompetanse, og dermed sannsynligheten for at responsytringer av denne typen ble kastet ut i ly av kinomørket.

Det første halve krigsåret var det mulig for publikum å «sabotere» kinoforestillingene ved å vente med å innta sine plasser i kinosalen til forfilmene var kjørt og hovedfilmen skulle begynne. For å motvirke dette ble følgende bestemmelse innført ved Oslo-kinoene fra januar 1941:

Når dørene åpnes, må alle som er forsynt med billett innta sine plasser.

Opphold i vestibylen under forestillingen er strengt forbudt.¹⁴⁸⁴

¹⁴⁸³ I rapporten er utropet gjengitt på tysk: «Da fliegt Hess!» Trolig er det her snakk om en oversettelse til tysk. Jf. note nedenfor. Tr. nr. 19, 22.9.1941, i MaN 2008: 431; jf. 441. I første omgang ble rektor og to lærere arrestert. Etter noen dager ble rektor løslatt, men ytterligere én lærer og to elever ble varetektsfengslet for åtte uker.

¹⁴⁸⁴ Teksten er gjengitt etter et plakatoppslag. Disen 1997: 135.

Overholdelse at denne bestemmelsen, som i ulik utstrekning ble fulgt opp ved andre kinoer i landet, avhang av at kinoene var underlagt tilstrekkelig vakthold. På Notodden responderte publikum med heftig tramping under visning av tysk forfilm våren 1941, før de «demonstrativt» forlot salen og ikke vendte tilbake før forfilmen var ferdig. To tilstedeværende norske polititjenestemenn hadde da mislyktes i å gripe inn. Som konsekvens besluttet Sipo i Larvik dagen etter å sende en Sipo-tjenestemann og to Stapo-betjenter for å bivåne neste forestilling.¹⁴⁸⁵

Filmrevy

Filmrevyene, både de norske og tyske og den felles norsk-tyske fra 1944, skilte seg ut sjangermessig ved at de skulle formidle nyheter. Deres troverdighet avhang av at innslagene hadde aktualitet, og dette var filmrevyenes svake punkt. Publikumsresponsen på filmrevyene fordret en mer avansert lesekompetanse enn for eksempel NS-reklamen. Desto bedre orientert og opplyst publikum var på forhånd, jo større var sjansen for at de ville finne elementer i filmrevyene som kunne angripes gjennom latterliggjøring.

Omfanget av aktive publikumsresponser på filmrevyene bare økte under okkupasjonen. Tysk filmrevy ble vist på norske kinoer allerede fra sommeren 1938. Fra mai 1940 steg antallet kopier fra én til 6–12.¹⁴⁸⁶ Fra sommeren 1941 fantes både en egen norsk filmrevy og en tysk filmrevy laget spesielt for utlandet, den såkalte *Ufa Auslandstonwoche* (ATW). Fra 1944 ble den norske filmrevyen slått sammen med den tyske. Fellesrevyen var veldig annerledes den norske, med hovedtyngden på krigsreportasjer.¹⁴⁸⁷ Det siste krigsåret dukket enda en ny type tysk filmrevy opp på norske kinoer, *Europa-Woche* (norsk tittel *Verden rundt*), som inneholdt mest kulturstoff.¹⁴⁸⁸

Hva slags effekt filmrevyene hadde som propaganda overfor det tyske hjemmepublikummet, er omstridt blant historikere. Der enkelte peker på at filmpropagandaen var et viktig – kanskje det eneste? – lim i det tyske sivilsamfunnet inntil kapitulasjonen, hevder andre at filmrevyene var svært upopulære allerede fra 1941.¹⁴⁸⁹ Mitt materiale støtter det syn at tyske soldater i Norge i stigende grad

¹⁴⁸⁵ Tr. nr. 12, 26.5.1941, i MaN 2008: 283.

¹⁴⁸⁶ Helseth 2000: 78. Helseth bygger her på opplysninger fra Hanche 1991.

¹⁴⁸⁷ Helseth 2000: 77.

¹⁴⁸⁸ Helseth 2000: 77 ff.

¹⁴⁸⁹ Helseth knytter disse to posisjonene til henholdsvis Siegfried Kracauer og N. Reeves. Helseth 2000: 45. Jf. S. Kracauer, *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*, Princeton 1947; N. Reeves, *The*

gjennomskuet tendensen i filmrevyenes krigsreportasjer, men først fra 1943. Norske publikumsresponser på filmrevyene var rettet både mot krigsreportasjer og mot innslag som ga anledning til å ytre seg om det norske NS-styret. At det bokstavelig talt dreide seg om å *gjennomskue* framstillingen i filmrevyene, kan forklares ved at krigsreportasjene ikke sjelden inneholdt bilder som ikke stammet fra det stedet som fortellerstemmen forega at det virkelig skjedde. For eksempel har det blitt påvist at rundt en tredel av bildene i ATW nr. 502 om «Operation Weserübung» ikke stammet fra propagandakompanienhetene som filmet angrepet på Norge.¹⁴⁹⁰

Ironisk hosting under visning av tysk filmrevy er første gang nevnt i en SD-rapport i desember 1940.¹⁴⁹¹ Før dette hadde det blitt rapportert om klapping, latter og piping. Hostingen fant sted på Victoria kino i Oslo. Norsk politi ryddet da salen – for nordmenn. De tilstedeværende tyskerne fikk se forestillingen ferdig. Det er karakteristisk at det var norsk politi som grep inn overfor norske reaksjoner på tysk filminnhold.

Minister Gulbrand Lunde i Kultur- og folkeopplysningsdepartementet var en sentral NS-figur. Norsk filmrevy nr. 1/1941 inneholder et sjeldent innslag med film og autentisk lyd, hentet fra Lundes tale på Nytorget i Oslo. Ironiske responsytringer som tramping, latter og hosting florerte under to forestillinger i Bodø i november og desember 1941.¹⁴⁹²

På samme måte som man i Oslo forsøkte å unngå at folk unngikk forfilm gjennom et generelt forbud mot å oppholde seg i vestibylen under forestilling, ble det satt inn mottiltak i Bergen, der publikum ifølge en SD-rapport gjorde så godt de kunne i å unngå filmrevyen. Fra sommeren 1942 ble det her innført en ordning om at filmrevyen skulle kjøres umiddelbart i forkant av hovedfilmen, uten pause eller annet innslag imellom. Så lenge filmrevyen ble kjørt, skulle dørene inn til salen stenges, slik at publikum ikke fikk anledning til å komme og gå.¹⁴⁹³

power of film propaganda: Myth or reality?, New York 1999. Det standpunkt at filmpropagandaen faktisk virket, har i nyere tid vært hevdet for eksempel av Peter Longerich. Hans poeng er at propagandaen i Tyskland lyktes i å skape en illusjon som dekket over fragmenteringen av samfunnet. Longerich 2014. Bernd Klein hans hevder, i likhet med Reeves, at det tyske hjemmepublikummet gradvis gjennomskuet propagandaen i filmrevyene, men først fra 1943. Klein hans 2003. Jf. Introduksjonen, pkt. VIII.1.

¹⁴⁹⁰ Helseth 2000: 48.

¹⁴⁹¹ Tb. nr. 23, 14.12.1940, i MaN 2008: 137.

¹⁴⁹² Tr. nr. 11, 12.12.1941, i MaN 2008: 546.

¹⁴⁹³ MaN nr. 43, 4.8.1942, i MaN 2008: 767.

«Genau wie bei den Deutschen!»¹⁴⁹⁴

Hovedfilmer var langt sjeldnere gjenstand for publikumsresponser. Dette kan vel dels forklares med at de var utvalgt og sensurert med atskillig omhu i utgangspunktet, dels med at selve resepsjonen av en langfilm er – nettopp – langsommere enn tilfellet var og er med kortere filmer. En forholdsvis typisk respons på langfilmer kunne være upassende latter i en seriøs film. Slike reaksjoner oppsto blant annet under visning av den ungarske dramatiske filmen *Die Flamme* i Oslo i 1942. Dette fikk en medpublikummer til å se rødt, hvorpå han skrev et engasjert leserinnlegg om «kinokultur» i Aftenposten, der deler av publikum ble beskrevet som «instinktløse» og «taktløse».¹⁴⁹⁵ Tilsvarende rapporterte SD i 1942 at enkelte «alvorlige scener» i den italienske filmen *Alkazar* utløste «lattersalver» i Trondheim.¹⁴⁹⁶ Disse reaksjonene er interessante fordi de var rettet mot den delen av filmtilbudet som fulgte med på kjøpet med den tyske filmimperialismen, nemlig film produsert av Tysklands forbundsfeller. At flere av disse filmene helt sikkert var vanskeligere tilgjengelig for norsk filmsmak enn tyske og skandinaviske filmer, tilsa nok også at slike responser ikke bare var uttrykk for politisk demonstrasjon, men kanskje like mye et uttrykk for manglende forståelse og kjedsomhet. Ved åpenlyst å tilkjenne at slike filmer ikke falt i smak, ga man samtidig et stikk i siden til hele det nasjonalsosialistiske kulturprosjektet i Norge.

I Stapo-arkivet fins det spor av publikumsresponser i møte med tyske spillefilmer, men som nevnt ovenfor er sakregistrene lite egnet til å bestemme typen responsytring. Et typisk eksempel på en oppføring i 1944: «Ang. demonstrasjon på Klingenberg under filmen *En kvinnes hjerte*».¹⁴⁹⁷

Den svenske filmen *Snapphaner* fra 1941 ble fra første stund i markedsføringen i Norge omtalt som «film om den svenske Robin Hood».¹⁴⁹⁸ Til tross for at det må ha vært en åpenbar fare for at filmen ble tolket allegorisk, slapp den inn på markedet av Filmdirektoratet. Den ble sensurert som film nr. 1730 i

¹⁴⁹⁴ Det er usikkert om disse ordene falt på tysk eller norsk. I kilden står de skrevet i sitatetegn uten nærmere beskjed. Mest sannsynlig dreier det seg vel om en oversettelse (mottakerne for rapporten var sikkert ikke det minste interessert i å få presentert sitatet på originalspråket). Av hensyn til ønsket effekt kan det likevel ikke helt utelukkes at frasen ble servert på okkupantens språk. Ettersom jeg ikke kjenner noe annet enn den tyske versjonen, er den brukt i brødteksten uten oversettelse til norsk. MaN nr. 50, 17.1.1943, i MaN 2008: 972.

¹⁴⁹⁵ MaN nr. 43, 4.8.1942, i MaN 2008: 766.

¹⁴⁹⁶ MaN nr. 43, 4.8.1942, i MaN 2008: 765.

¹⁴⁹⁷ RA, Stapo, Ccb, L0042.

¹⁴⁹⁸ Annonse i *Norsk Kinoblad* 3/1942: 4.

månedsskiftet august/september 1942. Tittelen henspiller på danske friskyttere som deltok i den skånske krig. Handlingen er lagt til året 1676, da danske styrker først okkuperte hele Skåne, før svenskene vant området tilbake et halvt år senere.

Snapphaner gikk lenge på kino i Oslo uten at det framkom særlige reaksjoner.¹⁴⁹⁹

Vendingen kom i januar 1943. Til en scene der noen hus blir brent ned til grunnen som represalie mot anslag mot en militærtransport, utbrøt en Oslo-tilskuer: «Genau wie bei den Deutschen!»¹⁵⁰⁰ Rikskommissariatet krevde øyeblikkelig at filmen ble stanset. SD forklarte i sin rapport at det lenge hadde vært en allmenn tendens til at filmen ble tolket som «politisk allegori med tysk brodd». I dette tilfellet fikk likevel filmen møte sitt publikum på prøve, inntil det var bevist at den ikke egnet seg på norske kinoer.¹⁵⁰¹

Å forlate kinosalen under forestillingen var ikke forbudt, med mindre det var snakk om politisk demonstrasjon. Under visning av propagandafilmer var derfor terskelen meget høy for å tillate at folk forlot lokalet. Den eneste måten å komme seg ut på da, var å bryte seg ut. Noen ungdommer i Trondheim greide å komme seg ut av salen under premieren på krigspropagandafilmen *Feldzug im Osten* i september 1942.¹⁵⁰²

Lokale propagandastunt

Noen av de heftigste publikumsresponsene fant sted når publikum fikk kastet i fanget noe annet enn det som var avertert på forhånd. Lokale propagandastunt i forbindelse med kinoforestillinger er dokumentert flere steder. Det kunne dreie seg om at det ble vist en annen film enn den som hadde blitt avertert, eller at det ikke ble vist film i det hele tatt.

Våren 1943 ble det istedenfor en annonsert svensk film vist en tysk film på Verdensteatret i Tromsø. Rundt 200 publikummere skal da ha forlatt salen, «dels av skuffelse, dels i protest».¹⁵⁰³ I Levanger ble den populære norske komedien *En herre med bart* annonsert i juli 1943. Da publikum hadde inntatt sine plasser og ventet på

¹⁴⁹⁹ I *Norsk Kinoblad* 8/1942 står det at filmen gikk i sin åttende uke på Eldorado, der den hadde premiere 14. september 1942.

¹⁵⁰⁰ MaN nr. 50, 17.1.43, i MaN 2008: 972.

¹⁵⁰¹ Det er derfor ikke riktig når det heter i H.F. Dahl mfl. 1996: 169 at «det gikk et halvt år før man oppdaget parallellene til virkelighetens okkupasjon og trakk filmen tilbake fra distribusjon».

¹⁵⁰² MaN nr. 45, 19.9.1942, i MaN 2008: 821.

¹⁵⁰³ MaN nr. 55, 4.5.1943, i MaN 2008: 1097.

at forestillingen skulle begynne, ble NS-filmen *Unge viljer* vist isteden. Hirdmenn sperret for utgangene slik at publikum ikke kunne unnslippe.¹⁵⁰⁴

En annen type stunt kunne skje på den måten at NS eller Hirden kuppet forestillingen rett før filmen skulle begynne. Utgangene ble synlig sperret av væpnede hirdmenn. Deretter fulgte gjerne en appell fra scenen. Som regel skjedde dette i regi av det lokale NS-laget eller lokale hirdavdelinger. Stuntet kunne være spontant, men det er også eksempler på at det dukket opp en tilreisende «rikstaler» på scenen.¹⁵⁰⁵ Ettersom slike opptrinn kom uventet på publikum, kunne det utløse sterke reaksjoner der sinne og raseri gjorde seg gjeldende. Etter dette hendte det at det ble umulig å gjennomføre selve kinoforestillingen som planlagt. I ett tilfelle utløste et slikt propagandastunt en bred streikeaksjon som varte i et halvt år.¹⁵⁰⁶

Under en kinoforestilling i Askim ble lyden fra en NS-tale sendt over høyttaleranlegget, noe som utløste motdemonstrasjoner i form av piping og sang. Publikum ble deretter bedt om rolig å forlate lokalet, noe de fleste gjorde. Senere samme kveld demonstrerte ifølge en SD-rapport 1500–2000 mennesker i Askims gater. Overfor dette var byens fem polititjenestemenn maktesløse. Dagen etter ble det sendt en kommando på 10 Stapo-tjenestemenn for å finne «bakmennene» (*Hauptträdelsführer*).¹⁵⁰⁷

4. Oppsummering

La oss oppsummere noen av funnene så langt. For det første kan det slås fast at hverdagsmotstand av den typen vi har sett på her, var relativt ufarlig. Videre ser vi at publikumsresponsene ble tidlig utviklet. Allerede i 1940 florerte det av eksempler på ulike typer responsytringer overfor forskjellige deler av kinoprogrammene. Hverdagsmotstanden kom altså til uttrykk fra første stund, før streikeparolene kom i gang i 1941, og i en periode preget av at Tyskland fortsatt «seiret på alle fronter», slik det ble sagt i den berømte propagandaplakaten fra 1941, som trolig også ble projisert som lysbilde på kinoer over hele landet.¹⁵⁰⁸ I det hele tatt ser ikke slaget ved Stalingrad ut til å representere noe avgjørende vendepunkt med hensyn til norske publikumspraksiser. Den ironiske grunnbetingelsen ved kinoforestillingene under tysk

¹⁵⁰⁴ *Norsk Tidend* 3.7.1943. Avidokumentasjon: Collection of Jan Åsmund Jakobsen, via Tore Helseth.

¹⁵⁰⁵ En slik var NS-politikeren Christian Astrup. Han bekleddet en rekke ulike stillinger innen stat og parti; blant annet var han fylkesmann og samtidig fylkespropagandaleder i Hordaland 1941–1944 og deretter sosialminister. Dahl mfl. (red.) 1995: 31.

¹⁵⁰⁶ Dette hendte i Grimstad i 1944. Se kap. 8.IV.2.

¹⁵⁰⁷ Tb. nr. 24, 19.12.1940, i MaN 2008: 140.

¹⁵⁰⁸ Jensen og Dahl 2005: 78.

okkupasjon og NS-styre skiller visningssituasjonene i krigsårene skarpt fra perioden før 1940 og etter 1945. Kino ble i denne perioden et politisk ladd sted på en helt ny måte.

For det tredje viser eksemplene ovenfor at de aller fleste publikumsresponsene som ble registrert av norsk og tysk politi, ble ansett for å være uorganiserte. I noen få tilfeller der det var mistanke om forsøk på å organisere «allmenn demonstrasjon», var tysk og norsk politi svært oppsatt på å ta «bakmennene» eller «anførerne». Den 19. februar 1941 ble ni personer ved forskjellige kinoteatre i Oslo arrestert av norsk politi, som mistenkte at det var en sammenheng mellom de parallelle «forstyrrelsene» under tysk filmrevy. Personene ble delvis satt i varetekt, delvis løslatt etter advarsel.¹⁵⁰⁹

Det må, for det fjerde, advares mot å se all den kritiske responsen som kom til uttrykk i kinosalen, som uttrykk for antitysk eller antinazistisk holdning. I virkeligheten dreide det seg om et bredt spekter av responser og motiver.¹⁵¹⁰ For det femte: Det var ikke slik at publikum bare reagerte på filmer de ikke likte, eller på propaganda; de ikke-filmiske aspektene var en vel så viktig del av kinoopplevelsen. Og endelig: det forekom nesten ikke reaksjoner mot tyske spillefilmer. Hva betyr dette funnet? At folk bet i seg hva de tenkte, eller at de faktisk hadde evnen til upolitisk filmkonsum? Dette siste var en viktig ambisjon med den tyske kulturpolitikken i utlandet: å skaffe god reklame for Det tredje riket gjennom bruk av tyske stjerner og tyske filmer som *soft power*. Et kjent eksempel i så måte er Anne Frank, som på rommet sitt i den hemmelige dekkleiligheten i Amsterdam klistret opp merker av tyske filmstjerner på veggen.¹⁵¹¹ Således kan man ikke slutte fra fascinasjon for tyske stjerner og tysk film til politisk affinitet for nazismen.

V. Forkledning og overvåkning

Kinosalen var et sted der de undertryktes skjulte samtale og den felles åpne samtalen overlappet. James C. Scotts teori om at undertrykkere og undertrykte *samarbeider* om å lage en åpen samtale, kan kaste lys over dette. Reglene for hvordan denne åpne samtalen skal foregå, vil forstås, og langt på vei aksepteres, av begge parter, hevder

¹⁵⁰⁹ Tb. nr. 32, 1.2.1941, i MaN 2008: 172.

¹⁵¹⁰ Jf. Courriol 2015b: 21.

¹⁵¹¹ Under mitt besøk til Anne Frank Museum i Amsterdam i august 2017, la jeg spesielt merke til bilder av norske Sonja Henie, svenske Greta Garbo, kanadiske Deanna Durbin og tyske Heinz Rühmann. Interessant nok omtalte Filmdirektoratet Sonja Henie som amerikansk. Se *Norsk Kinoblad* 1/1943: 25.

Scott. I det følgende skal jeg forsøke å klargjøre hva slags regler som konstituerte den åpne samtalen på kino.

Når buing og kremting brøt stillheten og satte i gang en dominoeffekt av lyder i mørket, kan man si at den skjulte samtalen penetrerte de herskendes ideologi på lavest mulig inngrepsnivå. Selv om det fantes åpne responser som så å si snakket overmakten midt imot, var den vanligste formen for hverdagsmotstand de mer skjulte responsene som forkledde seg som noe annet enn det de var. Grunnen til at det var nødvendig å ikle budskapet andre gevanter, var at kino var en arena som ble nøye overvåket. Et karakteristisk trekk var derfor at det gjorde seg gjeldende «a dialectic of disguise and surveillance».¹⁵¹²

1. Spilletts regler

Vi må kunne si at det *var* anledning til følelsesmessig utblåsning på kino under okkupasjonen, og at myndighetene tillot dette. Like klart er det at myndighetene overhodet ikke kunne akseptere forsøk på å danne en front eller stemning mot okkupanten, og at befolkningen visste dette. Innenfor disse ganske stabile rammene var kino, som sosial arena, et åpent felt, der det var lov å utfolde en viss frihet uten å løpe en altfor høy risiko.

Et tidlig, interessant eksempel på at norsk publikum ikke lot seg avskrekke fra å gi responsytringer selv om tyske myndighetspersoner var til stede, fins i en SD-rapport fra august 1940. Her rapporteres det om høylytt latter under visning av tysk filmrevy på Casino i Oslo den 19. august, til tross for at ti offiserer fra Einsatzkommando (EK) Oslo var til stede i salen.¹⁵¹³ Imidlertid hadde ikke de tilstedeværende offiserene sett på demonstrasjonene som organisert, men som noe som oppsto spontant.¹⁵¹⁴

Marie-France Courriol påpeker i sin forskning om filmresepsjon i det fascistiske Italia en «tolkningskløft» mellom kulturpropagandistene på den ene siden og det italienske folket på den andre. Hun hevder at publikum utviklet «a very acute awareness of what was viewable in a context of war and political coercion». Myndighetene på sin side var ikke i stand til å knytte propagandaen til befolkningens

¹⁵¹² Scott 1990: 4.

¹⁵¹³ «Einsatzkommando» (EK) var i en kort periode i 1940 betegnelsen som ble brukt om de regionale Sipo-hovedkvarterene i Norge, senere kjent som kommandørdistrikter ledet av respektive Kommandeur der Sicherheitspolizei und des SD (KdS).

¹⁵¹⁴ Tb. nr. 11, 21.8.40, i MaN 2008: 70.

hverdaglige erfaringer med hvordan krigens gang faktisk utviklet seg.¹⁵¹⁵ Denne innsikten er meget overførbart til norske forhold under okkupasjonen, og trolig også til en rekke andre konfliktsamfunn og undertrykkende regimer. Nå må vi huske at Courriol studerer det italienske publikums mottakelighet overfor propagandaen i hjemlige krigsproduksjoner og følgelig ikke interesserer seg for kino som sted eller kinogåing som meningsskapende aktivitet. Den «akutte oppmerksomheten» som Courriol tillegger det italienske kinopublikummet, kan vel ses som en form for *lesekompetanse*. Det har mye for seg å se det slik at det norske kinopublikumets lesekompetanse ble utviklet og utøvet i møter med en rekke ulike aspekter ved kinoopplevelsen og slett ikke bare den visuelle NS-kulturen. Situasjonen i Norge var dessuten spesiell av en helt bestemt grunn: i motsetning til alle andre sammenlignbare land som var okkupert, fortsatte en relativt uavhengig hjemlig filmproduksjon av et stort omfang. De som skulle overvåke og kontrollere kinoforestillingene, skulle ikke bare være forberedt på hva som ventet når åpenlyse propagandafilmer ble vist, men også på hva som kunne oppstå der og da i en helt unik visningssituasjon, utløst kan hende av et unnselig «pip i den minste strupe», som det heter hos poeten Einar Skjæraasen.

Politiinstrukser angående kinovaktjeneste er en kilde til reglene for det spillet som foregikk på kinoene. Politivakten skulle stå med lua på under hele forestillingen. Han måtte hele tida være på alerten i tilfelle noe skulle skje. Blikket skulle vandre hvileløst over seteradene fra bakerst til fremst i salen. En må spørre seg om denne litt for proaktive, overivrige kinovaktjenesten faktisk førte til publikumsresponser som rett og slett var rettet mot denne formen for overvåkning og lite annet. For noen ble det nok en for stor fristelse å slippe fra seg et lite kremt, om ikke for annet enn å provosere fram en reaksjon for spenningens skyld eller kanskje for sin gode samvittighet. Den britiske mesterregissør Alfred Hitchcock har beskrevet forskjellen mellom overraskelse (*surprise*) og spenning (*suspense*) i et berømt eksempel der han lar to personer sitte og snakke sammen rundt et bord. Publikum vet at det er en bombe under bordet som kommer til å eksplodere hvert øyeblikk. I det ene tilfellet eksploderer bomben; det er overraskende, men ikke særlig spennende. I det andre

¹⁵¹⁵ Courriol 2015b: 21.

tilfellet går bomben *ikke* av; dette er spenning.¹⁵¹⁶ Den spenningen som i norske kinosaler under krigen var knyttet til hvorvidt noe kom til å skje – eller ikke –, må ha gjort kinobesøket til noe av et emosjonelt vågestykke, iallfall på enkelte plasser til enkelte tider.

Grovt sett fantes det elleve ulike direkte inngrep overfor publikumsresponser der og da, her presentert etter stigende alvorlighetsgrad:¹⁵¹⁷

1. Stans i forestillingen
2. Reprimande
3. Utkasting
4. Avlysning
5. Parade
6. Anmeldelse av kinogjengere
7. Arrestasjon av kinogjengere
8. Anmeldelse av kinoansatte
9. Arrestasjon av kinoansatte
10. Stengning av kino for alle unntatt tyskere og NS (*lockout* av nordmenn)
11. Stengning av kino

Publikum visste at dersom de gikk over grensen, kunne de kinoansatte få problemer. Arrestasjon av kinoansatte på grunn av publikumsresponser kunne være et effektivt middel for å forebygge hverdagsmotstand. Billettkontrollør Martin Andersen ved Kopervik kino ble arrestert den 5. september 1941 «etter et tilløp til demonstrasjon i lokalet». Andersen ble sendt til Hauge fengsel, hvor han tilbrakte 30 dager med røyk-, pakke- og besøksforbud. Kopervik fikk portforbud, men kinoen ble ikke stengt, trolig av hensyn til de tyske soldatene i området og deres behov for atspredelse.¹⁵¹⁸

Trussel om stengning av kinoen kunne også brukes til å regulere hverdagsmotstanden på kino. Etter en demonstrasjon ved kinoen i Eidskog rykket Sipo ut med advarsel i

¹⁵¹⁶ Hitchcock formulerte dette eksemplet i en rekke forskjellige versjoner. En av de mest siterte variantene ble gitt i en samtale mellom Hitchcock og den franske regissøren François Truffaut. En transkripsjon er tilgjengelig her: http://olympia.osd.wednet.edu/media/olympia/activities/drama_club/hitchcockinterview.pdf (lest 4.5.2017).

¹⁵¹⁷ En kan se disse elleve nivåene som trinn i sanksjonsmuligheter, der tilstedeværende politimyndighet som regel ville velge det lavest mulige inngrepsnivået først. Jf. kap. 2.II.6.

¹⁵¹⁸ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Kopervik 1940–44.

lokalavisa om at gjentakelse ville føre til arrestasjoner og stengning av kinoen.¹⁵¹⁹

Etter en demonstrasjon mot en forfilm på Colosseum i Oslo våren 1943 ble publikum holdt innesperret i lokalet i nesten fire timer etter at forestillingen var slutt.¹⁵²⁰

Ved Røde Mølle i Glemmen utenfor Fredrikstad ble det uro i lokalet under visning av kortfilmen «Quisling taler på NS' store møte i Klingenberg» 31. oktober 1940. Kvelden etter fikk kinoen beskjed fra byens NS-kontor om at 20 hirdmenn ville bli sendt for å holde orden i lokalet ved neste forestilling. Kinobestyreren vendte seg da til politimesteren med anmodning om hjelp, hvorpå politiet sendte 10–12 mann for å nekte Hirden adgang.¹⁵²¹ Dette eksemplet viser at hverdagsmotstanden på kino inngikk i en større samtale om kino som dels var åpen, dels skjult, og at disse overlappet og var kjennetegnet av spill og motspill.

I Trondheim og Stavanger hendte det flere ganger at kinoer ble midlertidig stengt som følge av uroligheter under forestillinger.¹⁵²²

2. Kino som autonom sosial arena

Hvor autonome var kinoene i Norge som sosial arena?¹⁵²³ Dette er et viktig spørsmål å stille, fordi det i neste omgang kan si noe om hva slags politisk betydning kinoene hadde. Spørsmålet knytter an til en sentral idé i nasjonalsosialismen: framveksten av ett folk, et folkefellesskap. Denne ambisjonen ligger allerede i navnet på den norske bevegelsen, Nasjonal Samling. Dette folket skulle så å si fødes på nytt på tuftene av de gamle klasser. Arbeiderklassen og borgerskapet måtte dø. Opphevingen av klassene var bare én side ved dette prosjektet. Vel så viktig var det å sammenføye by og land. Å ville forvandling ble nødvendig, å motsette seg revolusjon noe bakstrevsk og subversivt. I dette lyset må man forstå den iver i tjenesten som mang en NS-propagandist la for dagen med hensyn til å utøve kontroll med det som foregikk på kino.

Leif Sinding gjorde seg til talsmann for det syn at filmen skulle ha en helt framskutt plass ved selve overgangen til det nasjonalsosialistiske samfunnet. Ikke desto mindre husker vi at Sinding både som filmpolitiker og filmskaper først og fremst interesserte seg for de underholdningsmessige og kunstneriske aspektene ved film,

¹⁵¹⁹ *Norsk Tidend* 21.11.1942.

¹⁵²⁰ *Norsk Tidend* 5.6.1943.

¹⁵²¹ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Glemmen kommune 1940–44.

¹⁵²² Jensen 1968; *Film og kino i Stavanger gjennom 50 år*, 1950.

¹⁵²³ I kapittel 2 ble spørsmålet stilt om hvor autonome kinoene var. Dette spørsmålet vektlegger kinoledelsens og de kinoansattes muligheter for fri yrkesutøvelse, og må ikke forveksles med spørsmålet som reises her i kap. 7.V.2 om hvor autonome kinoene var som «social site» i Scotts betydning.

og i liten grad om det politiske. Fyrsts *Unge viljer* kan ses som en prøveballong for den politisk bevisste filmen i Norge, men det ble med dette ene forsøket. Filmen var like mye et filmhistorisk som et politisk eksperiment: en film om NS-bevegelsens fødsel. Det forsmedelige i å oppleve boikott av *Unge viljer* var nettopp den uutholdelige tanke Sinding var nøktern nok til å innse og forutse første gang han hørte om denne filmideen. Det er umulig ikke å tolke Sindings motstand mot *Unge viljer* som et uttrykk for resignasjon og bitre erfaringer med den manglende glød i befolkningen for NS.¹⁵²⁴

Som tidligere nevnt diskuterer Gerhard Stahr i sin bok om kino i Det tredje riket hvorvidt kino som massemedium bar i seg et «Resistenzpotenzial». Stahrs argumentasjon illustrerer Scotts teoretiske poeng om at hegemonisk ideologi nødvendigvis må innebære en idealisering, og at denne idealiseringen uunngåelig vil føre til selvmotsigelser og kritikk.¹⁵²⁵ Stahr er oppmerksom på at dette potensialet for motstand ikke bare lå i muligheten for å gjennomskue eller dekonstruere innholdet i det som ble vist på kinolerretet, men like mye i det sosiale arrangementet. Karakteristisk for kino som sosial arena i det okkuperte Norge var publikums bestrebelser på å bringe visningssituasjonen ut av likevekt. Tankegangen var at dersom publikum kunne vise at NS og tyskerne ikke greide å sikre ro under forestillingene, var det et tegn på at selve okkupasjonen var et vaklevorent og forbigående fenomen.

Germán Silveira leverte i 2014 sin avhandling om kino som sted for kulturell motstand under militærdiktaturet i Uruguay i perioden 1973–1984.¹⁵²⁶ Silveira studerte hvordan kinopublikummet gjennom resepsjonen av filmer skapte et «rom for kulturell motstand». Situasjonen i Uruguay under militærdiktaturet hadde flere likhetstrekk med Norge under tysk okkupasjon: ensretting, forfølgelse av opposisjonelle, fengsling, overvåking, forsamlingsforbud og så videre. Kulturelle møteplasser ble nøye overvåket. Straks etter kuppet i 1973 ble flere kinoer stengt, men cinemateket i Montevideo unngikk stengning og beholdt sin selvstendige stilling. Basert på intervjuer med tidligere cinematekpublikummere forsøkte Silveira å

¹⁵²⁴ Jf. kap. 1.VII.

¹⁵²⁵ Scott 1985: 317 ff.

¹⁵²⁶ Avhandlingen ble innlevert ved Universitetet i Lyon og er skrevet på fransk. Min omtale av forskningsresultatene er basert på et paper som ble presentert på IAMHIST-konferansen «Media and History Revisited» i Bloomington i 2015: G. Silveira, Cinema and cultural resistance: Interpreting films during the Uruguayan dictatorship (1973–1984), utrykt paper presentert på IAMHIST-konferansen i Bloomington, juni 2015.

rekonstruere resepsjonen ut fra en kontekstuell tilnærming inspirert av Janet Staigers analyse av kino som sosialt sted, Hannah Arendts begrep om det totalitære og Michel Foucaults analyse av det panoptiske som teoretiske innsteg. Den ene av Silveiras to hovedhypoteser var at kulturelle møteplasser i et totalitært samfunn vil kunne transformeres til politiske «freedom spaces». Han konkluderer med at cinemateket fikk drive forholdsvis fritt. Blant temaene som ble identifisert i intervjuene, er to særlig interessante i denne sammenheng: Publikum opplevde kinoen som tilfluktssted, og kinobesøket ga en følelse av frihet til å velge. En av informantene ga uttrykk for at de som møttes på cinemateket, kunne snakke og omgås *som om de levde i et fritt samfunn*.

Silveiras diskusjoner av kino som politisk frirom under det uruguayanske militærdiktaturet har relevans for spørsmålet om hvorvidt kino i Norge under andre verdenskrig kan ses som en autonom sosial arena. Tilfluktssted-dimensjonen var nok i liten grad framtrædende på norske kinoer under okkupasjonen. Til det var overvåkingen for nitid og kinoprogrammene for politisert. Derimot kan det ha mye for seg å se kinoene som et sted som ga publikum følelsen av friheten til å velge. De kunne velge om de ville gå på kino i det hele tatt, hva de skulle se, og hvordan de skulle te seg i møte med det de opplevde. Silveira problematiserer i for liten grad framstillingen av kino som fristed. Regimet kan ha hatt gode grunner til å opprettholde en illusjon om at cinemateket var et sted der folk kunne møtes fritt. Det var neppe de brede lag av folket som frekventerte cinemateket for å se og diskutere europeisk *auteur*-film, men den intellektuelle eliten, som myndighetene hadde et sterkt behov for å kontrollere og passivisere. Her kan Courriols begrep om «relative lommer av frihet» være til hjelp, et begrep som synliggjør grensene for politisk kontroll.¹⁵²⁷

Kinoovervåkingen kan ses som uttrykk for hvor viktig det var for tyske og norske myndigheter å unngå at kino ble, med Scotts ord, et «autonomt sosialt sted» der den skjulte samtalen fikk utfolde seg fritt.¹⁵²⁸

Hverdagsmotstanden viser kinoens grunnleggende flertydighet. Kino åpenbarte bristen i det nasjonalsosialistiske prosjektet. Ved at den demonstrerte hvor forskjellige oppfatninger, verdier og følelser mennesker kunne ha – både på lerretet, i salen og i livet for øvrig –, minnet den om at en annen samfunnsorden enn

¹⁵²⁷ Courriol 2015b.

¹⁵²⁸ Scott 1985: 143.

den okkupasjonsmakten og NS tilbød, fortsatt var mulig. Kinoene kan således ha bidratt til at det demokratiske førkrigssamfunnet aldri bukket under, til tross for den massive undertrykkelsen.¹⁵²⁹

VI. Sensur som sosial praksis og prosess¹⁵³⁰

Spillet med forkledning og overvåking hadde ikke bare betydning der og da, men kunne få store konsekvenser for hva som i neste omgang ble vist på kinolerretet. En rekke filmer ble stanset midlertidig eller permanent, lokalt eller nasjonalt, på grunn av innholdselementer som hadde framkalt publikumsreaksjoner som ble sett på som uønsket eller truende av tyske og/eller norske myndigheter. Denne formen for situasjonsbestemt politisk sensur på visning og resepsjon var et direkte resultat av den åpne samtalen rundt visningssituasjonen.

Sensur av visning og resepsjon ble håndhevet både av lokale og sentrale myndigheter. La oss først ta for oss noen eksempler på desentralisert sensur ut fra aktualitetshensyn. De som hadde myndighet lokalt til å gripe inn overfor filmer med dårlig aktualitet, var kinosjefen, lokale NS-propagandister og den stedlige tyske politiet eller militærmyndighet. Det var særlig bilder fra Østfronten og Nord-Afrika i de tyske filmrevyene som framkalte publikumsreaksjoner som igjen førte til sensur.

I Ålesund ble det i midten av desember 1942 vist en tysk filmrevy som viste bilder fra kampene i Nord-Afrika, med en ledsagende tekst som forårsaket «ironisk harking» i salen. Ifølge revyen var Tobruk «uinntagelig for de allierte». I SD-rapporten ble det bemerket at dette siden hadde vist seg ikke å være tilfelle. Etter lokal tysk ordre ble derfor denne filmrevyen tatt av plakaten neste dag.¹⁵³¹ Den samme tyske filmrevyen framkalte lignende publikumsreaksjoner i Stavanger og på Lillehammer. I Stavanger fortsatte man å kjøre filmen, men først etter at stedlig tysk myndighet hadde forlangt at de mest uheldige scenene ble klippet bort. I sin rapport anbefalte SD at slik sensurmyndighet for framtida burde gis enhver stedlig tysk myndighet for å unngå «schallendes Gelächter oder Heiterkeit».¹⁵³²

¹⁵²⁹ Dette er i samsvar med Odd-Bjørn Fures konklusjoner på bakgrunn av HL-senterets forskningsprosjekt om norske demokratiske institusjoners møte med nazismen. Se O.-B. Fure, Sivilsamfunnet sto imot den nazistiske okkupasjonsmakten, *Aftenposten* 24.2.2015.

¹⁵³⁰ Noen av funnene her er tidligere publisert i Hagen 2016b.

¹⁵³¹ Meldungen aus Norwegen nr. 49, 15.12.42, i MaN 2008: 947. Dette gjaldt Ufa Auslandstonwoche (ATW) nr. 605.

¹⁵³² Meldungen aus Norwegen nr. 57, juli 1943, i MaN 2008: 1194–5.

En må kunne tenke seg at publikum mange steder så på dette som en seier, og at sensuren på visning og resepsjon derfor virket ansporende på publikums evne og vilje til kroppslig innlevelse i det de så på lerretet. Rent konkret var det ikke så mye *bildene* alene som *sammensetningen* av bilder og ledsagende tekst eller kommentatorstemme publikum reagerte på. Vanligvis hadde de tyske filmrevyene norsk *voice-over*. Fra Trondheim meldte SD i februar 1943 at en tysk filmrevy som viste bilder fra de sovjetiske stillingene ved Leningrad-fronten, ble møtt med «demonstrativ latter og hosting» da den norske kommentatoren sa: «Og når tiden er moden, vil også dette bolverk falle.»¹⁵³³

Den tyske filmrevyen som ble vist i Norge og andre okkuperte land, var ikke identisk med den tyske filmrevyen som ble vist for hjemmepublikummet. Utenlandsrevyene (*Ufa Auslandstonwoche*), de såkalte ATW-ene, ble laget på en rekke forskjellige språk. Publikum reagerte ikke bare på den tendensiøse framstillingen av faktiske forhold – som at den desperate tyske tilbaketrekningen ved frontene i sør og øst fra 1943 ble beskrevet som «seierrike tilbaketog»¹⁵³⁴ –, men også på at aktualiteten var dårlig. Ofte ble publikum presentert for «nyheter» som var flere måneder gamle. Dertil kom at bildekvaliteten ikke sjelden var så som så. På flere kinoer i Norge kom det til demonstrasjoner under visning av UFA-bilder av Mussolinis fall. Filmdirektoratet oppfordret kinosjefene til ikke å vise fram nyhetsfilmer fra Italia.¹⁵³⁵

Mens filmrevyer ble sensurert lokalt, foregikk det gjennom hele okkupasjonen en nokså omfattende sensur på visning og resepsjon av spillefilmer. Her var RK den viktigste aktøren. Bestemmelsene herfra ble alltid kommunisert og iverksatt via det norske Kultur- og folkeopplysningsdepartementet ved Statens filmdirektorat. I de fleste tilfellene formidlet direktoratet de tyske sensurbestemmelsene uten å protestere; kun en sjelden gang tok direktoratet til motmæle.

Ovenfrastyrt sensur på visning og resepsjon var alltid politisk i den forstand at det var ytre forhold, det vil si filmens (potensielle) mottakelse hos publikum, som styrte sensuren i retning av enten forbud eller klipping. Både tyske, svenske og andre utenlandske filmer ble sensurert. Den første tyske filmen som ble stanset ved inngripen av Müller-Scheld, var trolig Napoleon-filmen *En natt med keiseren* (tysk

¹⁵³³ Meldung aus Norwegen nr. 51, 23.2.43, i MaN 2008: 1006. Dette gjaldt ATW nr. 593.

¹⁵³⁴ Se Meldung aus Norwegen nr. 52, 9.3.1943, i MaN 2008: 1075.

¹⁵³⁵ *Norsk Tidend* 18.8.1943.

originaltittel: *Die Nacht mit dem Kaiser*; Erich Engel, 1936). Filmen hadde premiere i Oslo 6. mai 1940. I en personlig henvendelse til kinosjefen i Oslo forklarte Müller-Scheld at det tydeligvis var fornøylelig for nordmenn å se denne filmen når en leste mellom linjene og forestilte seg at filmen framstilte Hitlers og ikke Napoleons framferd overfor befolkningen i erobrede land.¹⁵³⁶

Den svenske filmen *Skøyergutten Bombi Bitt* (Gösta Rodin, 1936) forårsaket uroligheter under en forestilling i Bodø. Da en gutt som stormet ut av et hus, ble kalt «tysk jævel», klappet publikum bifallende. Dette førte til at politimesteren i Bodø forbød visning inntil videre.¹⁵³⁷ Dette er ett av svært få eksempler på lokal sensur av visning på spillefilm.

Eksemplet med den svenske filmen *Snapphaner* viser at sensur var en dynamisk og ofte motsetningsfylt prosess. Etersom den politiske sensuren speilet ytre omstendigheter, lå det i sakens natur at situasjonen kunne endre seg, ja at den nødvendigvis endret seg over tid. En meget spesiell form for sensur på visning var begrensninger som ble lagt på tyske propagandistiske filmer ut fra antakelsen om at de ville bli for voldsomme for et allment norsk publikum. Her kan nevnes *Kolberg* (Veit Harlan, 1945), den siste tyske storfilmen som ble laget under krigen. Den ble unndratt ordinær kinodistribusjon i Norge a priori, altså før den var prøvd ut på norsk kino. Den ble likevel vist på kino i Oslo våren 1945, men da i regi av Norsk-Tysk Selskap.¹⁵³⁸

VII. Differensiert kinokultur og publikumspraksiser i endring

Med hensyn til kinosituasjonen i Norge under okkupasjonen kan det ha noe for seg å se det slik at to ulike kinokulturer ble brutt mot hverandre. Ingen av disse kulturene var spesielle for Norge eller begrenset til okkupasjonen, men spennings- og blandingsforholdet mellom dem ble særpreget av nasjonale og lokale forhold i perioden 1940–1945.

For det første fantes en folkelig kinokultur. Denne kan ses som den primære kinokulturen, med røtter i stumfilmtidas «cinema of attractions».¹⁵³⁹ Den folkelige

¹⁵³⁶ *Oslo kinematografer gjennom 25 år*, 1951. Det er usikkert om filmen også ble forbudt andre steder enn i Oslo.

¹⁵³⁷ Tagesrapport nr. 19, 22.11.41, i MaN 2008: 519.

¹⁵³⁸ Hanche 1991: 96.

¹⁵³⁹ Tom Gunning lanserte begrepet om før-klassisk film (før 1908). Denne ses ikke som uferdig filmfortelling, men som en egen sjanger. Se A.-M. Myrstad, Filmhistorie som vitenskap: Et filmhistoriografisk tilbakeblikk, i S. Brinch og A. Gjelsvik (red.), *Veier tilbake: Filmhistoriske perspektiver*, Kristiansand 2009.

kinokulturen la vekt på at kinoopplevelsen skulle være spektakulær og sensasjonell. Publikumspraksisen var kjennetegnet av kroppslig deltakelse og følelsesmessig involvering. Denne formen for kinokultur levde videre i Norge også etter 1945, slik filmviter Mona Pedersen har vist i en artikkel om kinominner fra Hedmark i perioden 1930–1960.¹⁵⁴⁰

Den andre kinokulturen la vekt på dannet kulturkonsum. Etter hvert som kinogåingens sosiale anseelse steg, ble Europas storbyer forsynt med moderne kinobygg. Mens kino tidligere hadde foregått på bakrom og i mørke kjellere, skulle filmen presenteres for publikum i oppbyggelige og gjerne storslåtte omgivelser.

Det er ikke vanskelig å knytte de to beskrevne kinokulturene til forskjellige kinotyper i det okkuperte Norge. Enkelte steder dominerte den folkelige kinokulturen, andre steder var den dannede kinokulturen tilnærmet enerådende. På Klingenberg i Oslo, hovedstadens flaggskip som sto splitter ny i 1938, var det lite rom for den rustikke, folkelige kinokulturen. Tilsvarende var det liten tvil om hvilken kultur som dominerte på Hof i Solør:

Det hender av og til at det likesom skal være kino i Hof også. Disse kinoene er imidlertid en tvilsom fornøyelse, en skulle tru at en var i svarteste Afrika og det var halvville svartinger til publikum. Jeg har gjennomgått to sånne kinoforestillinger i Bøndernes Hus og det skal sies til publikums ros at dem kan gå på kino. Dem huier og skriker og banner og røyker som i ei tømmerkoie. Tobakksrøyken henger som ei skodde under taket og da blir bildene der etter.¹⁵⁴¹

Forskjellene i kinokultur ble gjenspeilet i kinomangfoldet i Norge i 1940-årene. Det er to grunner til at det er viktig å undersøke dette nærmere. For det første hadde diversiteten stor betydning for folks opplevelse av å gå på kino. Videre satte forskjellene i kinokultur helt bestemte grenser for hva den tyske og norske kinopolitikken faktisk var i stand til å oppnå.

Så er spørsmålet: Hvordan preget disse to kulturene kino i Norge under andre verdenskrig, og hva endret seg? La oss først se på det trekket som framfor alt indikerer kontinuitet: lyden av publikum. Den tyske historiker Bernd Kleinhans hevder at kinoforestillingene i første halvdel av forrige århundre sjelden foregikk i stillhet, i

¹⁵⁴⁰ Pedersen 2009.

¹⁵⁴¹ Riksarkivet, Statens filmdirektorat, Fda L0002, Diverse. Beskrivelsen er hentet fra et leserbrev i en lokal avis, og innlegget ble også sendt i kopi til Filmdirektoratet.

kontrast til i dag. Tvert om var forestillingene preget av at det sydet og kokte i salen: «Zwischenrufe, Pfiffe und Szenenapplaus bestimmten viele Vorführungen.»¹⁵⁴² Kleinhans viser også at denne siden ved kinoopplevelsen var en viktig del av samtalen om kino. I det ledende tyske filmtidsskriftet *Film-Kurier* omtales en kinoforestilling i 1936 på denne måten:

Tilrop fra publikum flyr hit og dit, oppmuntrende rop men også rop av skrekk og forakt. I alles ansikter ligger en lykkeglans av erfaring og medfølelse.¹⁵⁴³

For Kleinhans illustrerer dette at levende bilder på kinolerretet hadde en overveldende innvirkning på publikums følelser. Kan hende gjaldt dette mer da enn nå? Uansett er dette en oppfatning Kleinhans deler med de fleste historiske aktørene i 1940-årene; det var ingen som *undervurderte* filmmediets innvirkning på folks følelser. Dette belyser et dilemma som propagandistene sto overfor, og som kom klart til uttrykk i Goebbels' siste appell til sine medarbeidere i RMVP: å spille opp mot publikums følelser var som et tveegget sverd; ble følelsene kanalisert riktig, kunne store seirer høstes, antok man, men makten lå så å si i publikums hender, de kunne i siste instans avvise filmen som ugyldig og dermed reversere propagandaeffekten.

Det som framfor alt endrer seg med hensyn til forholdet mellom de to beskrevne kinokulturene i det okkuperte Norge, er at den folkelige kinokulturen gis en patriotisk koding. Den folkelige kinokulturen disponerte så å si for motstand, mens den dannede kinokulturen disponerte for tilpasning og samarbeid. Den kinopolitiske løsningen på dette var å modernisere og profesjonalisere kinoene og de kinoansatte.¹⁵⁴⁴ Viktige ingredienser i NS' kinopolitikk kan forklares ut fra motstanden mot den folkelige kinokulturen. I *Norsk Kinoblad* ble det kjørt reklamekampanjer mot usivilisert publikumspraksis.¹⁵⁴⁵ Annonsene forteller at Oslo kinematografer forsøkte å venne publikummet av med uvaner som det å snakke høyt med sidemannen under forestillingen, røyking, det å ikke ta av seg hodeplagget inne i kinosalen og så videre. Vi må tro at disse kampanjene bunnet i det forhold at denne formen for folkelig kinokultur ennå ikke var brutt ned i hovedstaden. Ett hovedmål med NS' kinopolitikk

¹⁵⁴² Kleinhans 2003: 88.

¹⁵⁴³ Gjengitt etter Kleinhans 2003: 89. Min oversettelse. I tysk original: «Zurufe aus dem Publikum fliegen hin und her, Ermunterungsrufe, aber auch Rufe des Schreckens und der Verachtung. Und auf allen Gesichtern liegt jener glückhafte Glanz des Erlebenskönnens und des Mitfühlenkönnens.»

¹⁵⁴⁴ Jf. kap. 3.IV.3.

¹⁵⁴⁵ I 1944 og 1945.

var å høyne aktelsen for film som kunst. I kapittel 3 så vi hvordan diskusjonen i Norge var sterkt influert av samtalene om dette i tyske filmtidsskrifter og annen filmlitteratur. Den dannede kinokulturen som NS ivret for over hele landet, kan knyttes til et ideal om kroppslig passivitet. Dette idealet er en parallell til det kunstsynet, eller snarere synet på resepsjonen av kunst, som vi finner hos den tyske filosofen og nasjonalsosialisten¹⁵⁴⁶ Martin Heidegger og hans forestilling om passiviteten som ideell grunnholdning. Heidegger foraktet den aktive holdning; å forholde seg passivt overfor verden var for Heidegger den høyeste form for dannelse.¹⁵⁴⁷

Propagandaen forutsatte at folk flest gikk på kino, og at innholdet ved kinoene og selve kinoopplevelsen var noenlunde likt overalt. Denne forutsetningen var slett ikke til stede i Norge. Den var ikke engang til stede i Tyskland. Gerhard Stahr har i sin studie av kino i Det tredje riket vist at forestillingen om et «folkefelleskap foran kinolerretet» var en illusjon.¹⁵⁴⁸ Hovedgrunnen til dette var at det var så mange grupper som ikke gikk på kino. Stahr konkluderer derfor med at det tyske kinopublikummet *ikke* ble mer homogent etter 1933. Bernd Klein hans har studert kinokulturen i provinsen i Det tredje riket, og trekker samme konklusjon. Når kulturpropagandistene aldri lyktes i å knytte by og land tettere sammen, hadde det i særlig grad å gjøre med forskjellene i kinokultur, hevder han.¹⁵⁴⁹

Hva vet vi så om hvem det var som gikk på kino i Norge under krigen? Norge er ikke, som for eksempel Storbritannia, forunt å ha sosiologiske og statistiske undersøkelser fra krigsårene å støtte seg til.¹⁵⁵⁰ Heller ikke protokollene som viser

¹⁵⁴⁶ Så vel spørsmålet om Heideggers «private» forhold til NSDAP og nasjonalsosialismen på den ene siden og forholdet mellom hans politiske tilhørighet og filosofiske tenkning på den andre, har vært og er fortsatt kontroversielle. En nyere bok som argumenterer overbevisende for at det var en nøye sammenheng mellom hans filosofiske virke og involvering med nasjonalsosialismen, er denne: E. Faye, *Heidegger: The introduction of Nazism into philosophy in light of the unpublished seminars of 1933–1935*, New Haven, CT 2009.

¹⁵⁴⁷ M. Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*, Oslo 2000: 52 ff.; 77 ff. På s. 79: «Det er først denne *dvelende tilbakeholdelsen* som lar et verk være det det er. Dette å la verket være verk kaller vi bevaringen av verket. [...] Men hvis et verk ikke finner de bevarende [...] innebærer dette på ingen måte at verket også kan være verk uten de bevarende. Så lenge det er et verk, vil det alltid være forbundet med de bevarende, også og spesielt i de tilfeller når verket kun *venter på de bevarende* og forsøker å *oppnå deres inntreden i sin sannhet*» (mine uth.).

¹⁵⁴⁸ Stahr 2001.

¹⁵⁴⁹ Klein hans 2003.

¹⁵⁵⁰ I Storbritannia ble det i 1943 foretatt en *Wartime Social Survey* som kartla hvem kinopublikummet var ut fra kategorier som alder, økonomi, utdanning, yrke og bosted. Undersøkelsen viste at publikummet i krigsårene var det samme som i perioden før. Undersøkelsen påviste også en annen interessant sammenheng: Store deler av befolkningen som ble nådd gjennom kinoene, leste ikke aviser, blader og bøker regelmessig. Aldgate og Richards 2007: 4.

billettsalg ved de enkelte kinoene, er egnet til å gi svar på dette, fordi de kun opererer med et skille mellom barn og voksne, og kanskje tyske soldater i uniform. En fullstendig kartlegging av kinopublikummet under krigen med hensyn til alder, kjønn, sosial bakgrunn og så videre er ikke mulig å oppnå. Det som vil kunne være mulig, men som til nå ikke er gjort i Norge, er å sammenligne kinovaner, besøksfrekvens, kinodekning og seteutnyttelse ved kinoer i ulike deler av landet. Et slikt materiale ville kunne antyde spennende sammenhenger angående etterspørsel etter kino og bestemte typer filmer på forskjellige steder til forskjellige tider.

Det er likevel grunn til å anta at sammensetningen av kinopublikummet endret seg på to grunnleggende måter. For det første ved at tyske soldater kom til å utgjøre en betydelig andel av publikummet. For det andre ved at kinopublikummet ble yngre. Publikumspraksisene som sådan endret seg ikke vesentlig under krigen. Det er to forhold som stikker seg ut som bemerkelsesverdige. For det første er det tegn til at tyske soldater fra 1943 vendte seg mot propagandaen i tyske filmrevyer, slik at det oppsto en slags uventet allianse mellom tyske soldater og norsk publikum i kinosalen. Dette er ikke overraskende. SD-rapportene inneholder en del observasjoner av dette. Mange stykkvise forklaringer kan gis, og til sammen angir de vel et slags helhetsbilde: mangel på tilstedeværende tyske offiserer, krigstretthet, hjemlengsel, sympati med den okkuperte befolkningen, galgenhumor, behov for å blåse ut frustrasjon, lav risiko for å bli tatt, respons på dårlig aktualitet og begredelig velferdstilbud for soldater. Mot slutten av krigen begynte også slike historier å versere i den illegale pressen. Ifølge *Norsk Tidend* fant det sted demonstrasjoner fra tyske soldaters side mot markeringen av Hitlers fødselsdag ved kinoene 20. april 1944.¹⁵⁵¹ SD-rapportene må anses som en klart mer troverdig kilde til slike opplysninger enn illegale aviser, eller *Norsk Tidend* for den saks skyld, som jo ønsket å bruke denne typen informasjon til å oppmuntre den generelle stemningen i det okkuperte Norge.

I det siste krigsåret oppsto et par nye lyder og lukter ved kinoene. Fra Oslo og Trondheim er det kjent at det ble utplassert røyk- og stinkbomber i kinosalen.¹⁵⁵² I disse tilfellene dreide det seg om reaksjoner mot den visuelle kulturen som disse tyske filmene representerte. Denne formen for sabotasje var også hverdagsmotstand og politisk kommunikasjon. Karikaturer var en sentral del av den visuelle okkupasjonskulturen og viste seg ikke minst gjennom illegale skrifter. Det hendte

¹⁵⁵¹ *Norsk Tidend* 17.5.1944. Avisdokumentasjon: Collection of Jan Åsmund Jakobsen, via Tore Helseth.

¹⁵⁵² Se kap. 8.IV.1.

også at NS-plakater som hang på vegger og dører utvendig og innvendig i kinobygningene, ble tilgriset slik at de latterliggjorde ledende personer, organisasjoner eller aktiviteter i NS-regi. Det er dokumentert en del anmeldelser i forbindelse med dette.¹⁵⁵³

Spenninger mellom to ulike kinokulturer preget i stor grad opplevelsen av å gå på kino under krigen. Det som totalt kom til å endre betingelsene, var at den folkelige kinokulturen, kjennetegnet av aktiv innlevelse og kroppslighet, ble kodet som uttrykk for hverdagsmotstand. Lyden av publikum kom derfor til å bli lyden av hverdagsmotstand.

VIII. «How to come unglued from the mirror» – eller: Hvordan forstå kinoforstyrrelser som fenomen?

Hvordan forstå kinoforstyrrelser som fenomen? Her skal det foreslås å se dette som kollektiv, politisk kommunikasjon. Det var ikke tale om individuelle ytringer, men kommunikasjonshandlinger beregnet på et differensiert medpublikum. La oss først slå fast at denne typen kommunikasjonshandlinger forekommer i alle typer samfunn og i en rekke ulike sammenhenger: i klasserommet, på møter, i stortingsalen, i teatret og så videre. Funksjonene slike kommunikasjonshandlinger vil kunne ha, vil avhenge av en rekke generelle og mer eller mindre spesielle forhold. I et totalitært samfunn vil for eksempel aksepten for slike ytringer være sterkt begrenset. Ett ytterpunkt er konsentrasjonsleiren, der et *Zwischenruf* rett og slett vil være uaktuelt. Det samme vil kunne gjelde innenfor strenge religiøse ordener og i hardbarkedede kriminelle miljøer.¹⁵⁵⁴ Det en kan tenke seg, er at i kontekster der det meget vanskelig vil kunne falle responsytringer av den typen vi her er opptatt av, enten fordi det er forbundet med livsfare eller fordi det simpelthen ikke vil ha den ringeste hensikt, vil en skjult samtale også være utenkelig. Disse to tingene hører nøye sammen. Der det fins rom for å si sin mening, om enn på aldri så forstillet måte, vil det også finnes en skjult samtale. Hvor vid denne vil være, avhenger av hvor hard undertrykkingen – eller i tilfellet religiøse ordener: underkastelsen – er.

¹⁵⁵³ RA, Stapo.

¹⁵⁵⁴ Med utgangspunkt i Scott har Lars-Martin Sørensen pekt på tre mulige unntak fra regelen om at dominerte mennesker alltid vil produsere skjulte samtaler: i religiøse ordener (frivillig underkastelse), i fangenskap og i ekstreme «gulrot og pisk-systemer» (mafia). Se L.-M. Sørensen, *Censorship of Japanese films during the US occupation of Japan: The cases of Yasujiro Ozu and Akira Kurosawa*, Lewiston, Queenston & Lampeter 2009: 73.

Jeg skal forsøke å nærme meg en presis beskrivelse av betingelsene for den skjulte samtalen i det okkuperte Norge, med basis i kunnskapen om «kinoforstyrrelser», via to eksempler fra nazismens historie i Tyskland før maktovertakelsen i 1933.

Erich Maria Remarques antimilitaristiske roman *Intet nytt fra Vestfronten* fra 1929 ble filmatisert allerede året etter av den amerikanske regissøren Lewis Milestone. Det tyske nazipartiets paramilitære avdeling Sturmabteilung (SA) aksjonerte mot kinoer som viste filmen i Tyskland. En sentral skikkelse i dette var Joseph Goebbels, som på denne tida var gaupropagandaleder i Berlin. Den 5. desember 1930 kastet Goebbels og hans medhjelpere stinkbomber og nysepulver inn i salen ved en Berlin-kino og banket opp enkelte av publikummerne som satte seg imot.¹⁵⁵⁵

Propagandasjef i Norge G.W. Müller var heller ikke ukjent med denne typen aksjoner før han kom til Norge i april 1940. Som nazistisk studentfører i Frankfurt hadde han ledet flere aksjoner som innebar å true med våpen, innbrudd og trakassering av jødiske eller jødevennlige professorer. Den 15. januar 1934 måtte historikeren Kurt Riezler forlate forelesningssalen fordi det var umulig å fortsette undervisningen. Ti sivilkledde medlemmer av det nazistiske studentforbundet, deriblant G.W. Müller, hadde ved den anledning forårsaket støy ved hjelp av tramping.¹⁵⁵⁶

Hva skiller så disse demonstrasjonene fra publikumsresponsene på kino i det okkuperte Norge? De nazistiske demonstrasjonene var ikke våpenløse, derimot voldelige aksjoner. De var organiserte, og de hadde systemendring som mål. Med andre ord var de ikke eksempler på hverdagsmotstand i det hele tatt, selv om selve ytringens form – eksempelvis tramping – kunne være identisk.

Som tidligere påpekt fattet ikke tyske myndigheter voldsom interesse for de norske publikumsresponsene på kino, ut over at de ble fanget opp og rapportert av SD. Derimot brukte NS betydelige ressurser på å kontrollere, forebygge og reparere skader av denne politiske kommunikasjonen. NS oppfattet slik atferd som bakstreversk motstand mot et uunngåelig framskritt. Når hverdagsmotstand ble

¹⁵⁵⁵ Opplysninger om dette fins på nettsiden til United States Holocaust Memorial Museum (USHMM): <https://www.ushmm.org/outreach/en/article.php?ModuleId=10007678> (lest 5.12.2016).

¹⁵⁵⁶ Bonavita 2004.

betegnet som «sabotasje», kan vi derfor si at det var helt på linje med ordets etymologiske opphav.¹⁵⁵⁷

Det vi beskjeftiger oss med i dette kapitlet, er ikke så mye publikums møter med det som projiseres på lerretet, som det som skjer i kinosalen. Den franske semiologen og litteraturkritikeren Roland Barthes har skrevet en kort prosatekst som handler om kinomørket.¹⁵⁵⁸ Noen av hans observasjoner kan tjene som utgangspunkt for en refleksjon over fenomenet vi studerer her. Barthes er kjent for å bruke overraskende og ofte aparte bilder og metaforer for å åpne opp for nye måter å forstå fenomener på. I den korte kino-teksten sammenligner han kinopublikummeren med en silkeorm på puppestadiet:

It is in this urban dark that the body's freedom is generated; this invisible work of possible affects emerges from a veritable cinematographic cocoon; the movie spectator could easily appropriate the silkworm's motto: *Inclusum labor illustrat*.

Styrken med dette bildet er at det understreker tre forhold som vi er opptatt av: *aktiveringen* av sansene som skjer i mørket, *varsomheten* overfor det som skjer i kinosalen, og den *graden av arbeid* som kinogåingen faktisk er eller kan være. Barthes peker også på hvordan publikummeren skal kunne unngå å bli «limt fast til speilet»¹⁵⁵⁹, nemlig ved å distansere seg fra det som blir vist på lerretet, gjennom å betrakte seg selv ikke bare som betrakter av film, men også som en i mengden. Ved å rette oppmerksomheten mot det skjer også i selve kinosalen, er det mulig å bevare sin autonomi og integritet.

Rastløshet, uro, fysisk bevegelse, aktiv lytting – dette var sider ved visningssituasjonen som gjorde kinogåing til en slags demokratisk kampsport i det okkuperte Norge.

Hva med proporsjonene, hvor omfattende var disse publikumsresponsene? Det har ingen hensikt å telle antall funn i de ulike typene kildemateriale som er gjennomgått. Mønsteret er hovedsaken, og det er tydelig: Kino var et sted som tilbød muligheten til å utøve og erfare verdien av hverdagsmotstand. Den skjulte samtalen

¹⁵⁵⁷ Ordet kommer av det franske ordet for tresko, «sabot», og refererer til franske verkstedarbeideres motstand mot innføring av maskiner på begynnelsen av 1800-tallet. De skal visstnok ha kastet treskoene sine inn i maskinene for å stanse produksjonen. Sml. Scott 1985: 248.

¹⁵⁵⁸ Barthes 1986: 348–349.

¹⁵⁵⁹ Ibid. I engelsk versjon: «how to come unglued from the mirror».

som publikum så å si tok med seg inn i kinosalen, utgjorde en ressurs som kunne brukes til å stikke hull på situasjonen.

IX. Konklusjon

Kinoforestillingene i det okkuperte Norge foregikk ikke i stillhet. Det hadde heller ikke kinoforestillingene vanligvis gjort før 1940. Her er derfor både kontinuitet og brudd med perioden før og etter. Kontinuiteten er knyttet til det som her er kalt det eldste laget av en eldre, folkelig kinokultur, der en aktiv, kroppslig holdning var en sentral del av kinoopplevelsen og visningssituasjonen. Bruddet med perioden før og etter er først og fremst knyttet til at denne folkelige kinokulturen fikk politisk betydning under krigen. Kino ble en sosial arena der folk fritt kunne samles og – innenfor visse rammer – gi uttrykk for hva de syntes. Denne politiske dimensjonen ved kino som sted innebar at publikum fikk en følelse av frihet, samtidig som dette var en slags illusjon. Deltakelse på denne arenaen forutsatte at man aksepterte visse regler som var kjent for alle. Overskridelser førte riktignok til at disse reglene, som dels var skrevne, dels var uskrevne, endret seg gjennom krigsårene.

Det var ingenting bagatellmessig eller uskyldig ved publikumsresponsene som er undersøkt ovenfor. Tvert om er de eksempler på hvor stor betydning kinoene hadde som demokratisk arena. Det kan hevdes at denne undersøkelsen av hverdagsmotstand på kino utvider vår forståelse av den sivile, våpenløse motstanden mot nazismen. Arnfinn Moland har i en artikkel fra 2000 beskrevet sivile, individuelle motstandshandlinger som en bestemt type motstand.¹⁵⁶⁰ Denne hevdes først og fremst å komme til uttrykk som «silent demonstrations» og hadde vekslende funksjon gjennom krigsårene, fra signal til den virkelige motstandsledelsen om at den hadde folkets støtte, til å skremme kollaboratører og NS, «forsure atmosfæren» for okkupasjonsmakten og «underminere den relativt problemfrie eksistensen tyskerne for det meste nøt i Norge». Funnene i dette kapitlet utfordrer dette tradisjonelle synet på hverdagsmotstand. I stedet for å se hverdagsmotstanden som unnværlige politiske signaler til en motstandsledelse, NS eller tyske okkupanter, bør den ses som uttrykk for kollektive sosiale og kulturelle praksiser av grunnleggende betydning for en undertrykt befolkning.¹⁵⁶¹

¹⁵⁶⁰ Moland 2000: 223–248.

¹⁵⁶¹ Jf. diskusjonen om Martin Broszats *Resistenz*-begrep i Introduksjonen, pkt. V.1.

Hvor mye av de undertryktes samtale som faktisk viser seg åpent, vil ifølge Scott avhenge av hvor hard undertrykkingen er. Undertrykkingen var ikke gjennomgående steinhard på kino, men viktigere var det at den varierte. Ett ytterpunkt var når væpnede tyske soldater holdt vakt inne i kinolokalet. Da var terskelen også meget høy for å klappe på feil sted, noe som gitt en mykere kontroll hadde vært relativt risikofritt. Et annet ytterpunkt var når det tilsynelatende ikke foregikk noen som helst form for politisk kontroll. Spørsmålet er likevel om ikke hverdagsmotstandens mest høylytte framtredeelsesformer krevde noe å spille opp mot; dersom det ikke fantes noen i salen som kunne tenkes å reagere særlig negativt på mishagsytringer, er det mulig at de ikke kom til uttrykk. Når vi ikke kan si noe sikkert om akkurat dette, skyldes det kildesituasjonen. De viktigste kildene til politisk demonstrasjon på kino, etterretnings- og politirapporter, ble skapt av dem som hadde interesse av å knekke denne formen for hverdagsmotstand.

Til mine forskningsformål anses *Meldungen aus Norwegen* for å være en meget god kilde til kunnskap om hvordan SD vurderte den skiftende situasjonen i Norge med hensyn til kulturelle preferanser og politisk affinitet. De reservasjoner mot å trekke for vidtrekkende slutninger på grunnlag av dette kildematerialet som har vært anført av blant andre Martin Moll, Gianni Haver og Marie-France Courriol, er ikke uvesentlige, men heller ikke så vesentlige at de fordrer noen spesielt varsom omgang med dette kildematerialet. Det er fullt mulig, som Moll hevder, at mangt i de tyske etterretningsmeldingene var overdrevet og kanskje overivrig, noe som viser seg i detaljrikdommen, og at de derfor ikke var så umaskerte som Goebbels gjerne ville ha dem. På den andre siden er det vanskelig å se det annerledes enn at SD hadde en sterk interesse av å gjøre så nøye rede for forholdene utenfor de største norske byene som mulig, og at denne geografiske variasjonen er et av kildematerialets rikeste fortrinn.¹⁵⁶²

Lyden av publikum på de norske kinoene reflekterte at det tyske okkupasjonsregimet i Norge var av en helt annen karakter enn i Sør- og Øst-Europa. I Tromsø utviklet visning av filmen om vinter-OL i Garmisch-Partenkirchen seg til en slags godlynt kamp mellom nordmenn og tyskere i salen.¹⁵⁶³ I protektoratet Böhmen-

¹⁵⁶² Jf. diskusjonen i kap. 5.VIII om spesielle utfordringer knyttet til å utnytte *Meldungen aus Norwegen* som kilde til endringer i den rapporterte «virkeligheten».

¹⁵⁶³ *Tromsø kommunale kinematograf gjennom 35 år*, 1951: 61–62.

Mähren ville det for eksempel ha vært utenkelig at publikum brukte kinobesøket til å markere kraftpatriotisme eller blåse ut sin frustrasjon over det tyske styret, i hvert fall etter 1941; noe slikt hadde blitt møtt med hensynsløse og dødelige reaksjoner fra okkupantens side.¹⁵⁶⁴

Kino var både massemedium og massenes remedium. Okkupasjonsregimet i Norge var helt avhengig av å gi visse innrømmelser overfor den undertrykte befolkningen. Dette så vi blant annet når kulturavdelingen i RK bevisst unnlot å intervensere overfor steder der det ble etablert kinostreik.

Kino fikk en enorm betydning i det okkuperte Norge – for dem som våget seg dit. Vi kan ikke vite helt sikkert hvem dette var. Det som skjedde på lerretet, var bare ett aspekt ved kinoopplevelsen. Det som foregikk i salen, var også en del av tiltrekningen. Det er derfor fristende å beskrive det mest framtrekkende trekket ved den typiske visningssituasjonen ved norske kinoer under okkupasjonen som *forventningen om at noe annet kunne skje*. Med referanse til den fruktbare merkelappen som har vært brukt om førklassisk film i filmvitenskapen og filmhistorie de siste årene, «Cinema of Attractions», kunne det være fristende å antyde at «Cinema of Expectations» kunne være en passende merkelapp. Man ville jo ikke gå glipp av det som skjedde på kino.

¹⁵⁶⁴ Dette er i hvert fall den tsjekkiske filmviteren Pavel Skopals vurdering. Skopal er førsteamanuensis ved Institutt for filmstudier og audiovisuell kultur ved Masaryk-universitetet i Brno. Jf. hans innlegg i den avsluttende plenumsdiskusjonen under seminaret «Cinema, War and Democratic Agency» i Kristiansand 25.11.2016.

8 Ikke-kinogåing: Provokasjon, forsakelse og stille protest

I. Innledning

I dette kapitlet skal det handle om ikke-kinogåing som hverdagsmotstand og implikasjonene av dette. Hvordan kom hverdagsmotstand til uttrykk gjennom ikke-kinogåing?

For overhodet å kunne si noe om ikke-kinogåing, trenger vi å avklare forholdet mellom kinogåing og ikke-kinogåing og vi trenger også gi en nærmere definisjon av disse begrepene (kap. 8.II). Dessuten trenger vi å basere vår undersøkelse på kunnskap om det faktiske kinobesøket i Norge under okkupasjonen (kap. 8.III). Hvor mange gikk på kino? Hvem var de? Hvordan endrer dette seg, og hva er hovedmønsteret? I kapittel 6 så vi hvordan de illegale avisene ble brukt i forsøket på å organisere total eller begrenset kinoavholdenhet. Hvordan så dette ut «på bakken»? Dette skal jeg forsøke å si noe om med utgangspunkt i besøksstatistikk og hva vi vet om bestemte lokale caser ut fra andre kilder (kap. 8.IV). Dernest skal jeg stille spørsmålet om hva som kan ha vært motivasjonen for den enkelte til å velge ikke-kinogåing som strategi (kap. 8.V). Endelig skal jeg diskutere symbolske, politiske, økonomiske og sosiale aspekter ved den skjulte samtalen om kino som sted og ikke-sted (kap. 8.VI).

II. Begreper

Det er nødvendig å ta opp igjen begrepene «streik» og «boikott», som ble diskutert tidligere, i kap. 6.II. Begge disse ble brukt av de historiske aktørene selv, delvis om hverandre, og kan av denne grunn være problematiske å bruke. På samme måte som i kapittel 6 vil streikebegrepet brukes her i betydningen ubetinget eller betinget kinoavholdenhet. Den siste presiseringen viser at det analytiske begrepet vi opererer med her, er nettopp «kinoavholdenhet». Et annet sentralt begrep er «ikke-kinogåing», som brukes om praktiseringen av og samtalen rundt kinoavholdenhet. Forholdet mellom ikke-kinogåing og kinogåing vil bli diskutert nedenfor under kap. 8.VI.

Videre står begrepet «aksjoner» sentralt i dette kapitlet. «Aksjoner» brukes i betydningen praktisert og organisert kinoavholdenhet. Aksjonsbegrepet krever at

forholdet mellom individuelle og kollektive handlinger tematiseres, og det samme gjelder forholdet mellom organiserte og uorganiserte former for hverdagsmotstand.¹⁵⁶⁵

III. Kinobesøket

Kunnskap om kinobesøket er et viktig grunnlag for videre diskusjoner.¹⁵⁶⁶ Så er da spørsmålet: Hva er hovedbildet? La oss først se på billettinntektene samlet sett for hele landet.

Tabell 15. Samlede billettinntekter i Norge 1939–1944 (i millioner kroner)¹⁵⁶⁷

1939	1940	1941	1942	1943	1944
21,2	18,9	12,3	20,6	25,4	27,5

En skal her merke seg tre ting. Først nedgangen til 1941. Dernest økningen på hele 67 prosent fra 1941 til 1942. Og endelig at kinoinntektene stiger jevnt etter dette.

Kinoinntektene i Oslo viser samme tendens med hensyn til de to første trekkene: nedgang fra 1940 til 1941 og sterk økning fra 1941 til 1942. Tabell 16 viser samlede kinoinntekter i Oslo fordelt på budsjettår, mens tabell 17 viser kinoinntektene år for år.

Tabell 16. Samlede billettinntekter i Oslo etter budsjettår (i millioner kroner)¹⁵⁶⁸

1939/40	1940/41	1941/42	1942/43	1943/44	1944/45
6,2	4,3	6,6	10,0	10,4	10,5

Tabell 17. Samlede billettinntekter i Oslo 1940–1945. Hele år (i millioner kroner)¹⁵⁶⁹

1940	1941	1942	1943	1944	1945
5,3	4,4	8,4	10,5	9,7	14,6

Her merker vi oss at inntektene *ikke* økte år for år etter 1942, slik som i landsoversikten, men at inntektene gikk noe tilbake i 1944. Det som er vanskeligere å se ut fra disse tallene, er at inntektene fortsatte å gå ned i 1945 inntil 8. mai.

Billettinntekten for året 1945 i tabell 17 er derfor sterkt misvisende som kilde til

¹⁵⁶⁵ Se kap. 8.V–VI.

¹⁵⁶⁶ Når kunnskapsgrunnlaget er skjevt eller mangelfullt, vil konklusjonene svikte for selv den beste forsker. Martin Moll kan her brukes som eksempel. I hans ellers utmerkede artikkel fra 1997 om den tyske utenlandspropagandaen i de tre okkuperte landene Norge, Danmark og Nederland, der det for øvrig må medgis at film og kino spiller en helt ubetydelig rolle, hevder han på bakgrunn av upålitelige kinobesøksstall at oppfordringer til kinostreik ikke fikk noen effekt i Norge i året 1941, og at besøket steg fra 1940 til 1941. Begge deler er galt. Se Moll 1997: 222 f.; note 108.

¹⁵⁶⁷ Kilde til tallet for 1939 er PM fra Filmdirektoratet 2.10.1942 (RA, SF, Fdc L0002). Kilde til tallene for 1940–1944 er NBO, KKL, Statistiske opplysninger. De samme tallene, for årene 1941–1944, er brukt i Hjeltnes 1986: 219.

¹⁵⁶⁸ NBO, KKL, Hva liker publikum å se på kino? Oslo kinoenes publikumsbesøk før og etter befrielsen, 1.1.1946.

¹⁵⁶⁹ NBO, KKL, SO, Kinoinntekter for Oslo.

kinobesøket under okkupasjonen, fordi en stor del av inntjeningen skjedde etter frigjøringen. Fjerde kvartal 1945 sto alene for halvparten av kinoinntektene det året. I siste halvår 1945 var kinoinntektene i Oslo 9,8 millioner kroner, nesten like mye som inntektene i *hele* det foregående budsjettåret 1944/45 til sammen. Den svake oppgangen i inntektene fra regnskapsåret 1943/44 til 1944/45 (se tabell 16) skyldtes heller ikke økt kinobesøk. Av en innberetning til KKLs årsmøte i 1946 framgår det klart at grunnen var de store inntektene kinoene hadde hatt «fredsvåren» 12. mai til 30. juni 1945.¹⁵⁷⁰ Kun én av de ti mest innbringende premierefilmene i Oslo i 1945 hadde premiere før 8. mai.¹⁵⁷¹

Så langt kinoinntektene, som gir en viss indikasjon på tendensen i det samlede kinobesøket. Her er de reelle besøkstallene:

Tabell 18. Samlet kinobesøk i Norge 1940–1945 (i millioner)¹⁵⁷²

1940	1941	1942	1943	1944	1945
11	11	14	15	15	27

Kinoens voldsomme popularitet *etter* okkupasjonen viser seg også her. Den jevne stigningen i kinobesøket 1940–1944 samsvarer ikke med bildet vi så ovenfor. Altså må det ha vært en annen årsak til doblingen av kinoinntektene totalt sett i perioden. De store byene dominerer bildet så lenge vi konsentrerer oss om kinobesøket samlet sett. Oslo alene sto i 1940 for 30 prosent av landets samlede kinobesøk.¹⁵⁷³ Landets større byer viser imidlertid tre ulike mønstre (se tabell 20 nedenfor), som her skal foregripes kort for å illustrere poenget med at tendensen i kinobesøket samlet sett ikke sier noe om utviklingen i kinobesøket lokalt. En annen ting er at besøkstallene heller ikke nødvendigvis er en god kilde til utviklingen av det *norske* kinobesøket; dette kommer vi tilbake til nedenfor.¹⁵⁷⁴ I Oslo gikk besøket *i bølger*: først ned, så opp, deretter ned og opp igjen. I Stavanger og Trondheim var det henholdsvis jevn og bratt *stigning* fra 1940 til 1944. Tromsø oppviser et tredje mønster; her var kinobesøket meget *stabilt* i perioden.¹⁵⁷⁵

¹⁵⁷⁰ NBO, KKL, Hva liker publikum å se på kino? Oslo kinoenes publikumsbesøk før og etter befrielsen, 1.1.1946.

¹⁵⁷¹ NBO, KKL, Oppgave over de filmer som har spilt inn over kr. 200.000 på premiereteatret, 11.1.1946.

¹⁵⁷² Evensmo 1992: 415.

¹⁵⁷³ Riksarkivet (RA), Tyske arkiver, Reichskommissariat, Abteilung Presse, Sakarkiv Hauptabteilung Volksaufklärung und Propaganda, Avisutklipp D. Kultur 1940–43. (Heretter RA, RK, Abteilung Presse).

¹⁵⁷⁴ Se kap. 8.III.4.

¹⁵⁷⁵ Se tabell 20 nedenfor.

Totalen og storbytallene utgjør viktige deler av helhetsbildet. Men hva skjer hvis vi går «bak» disse tallene? Skygger de kanskje for historier som utspilte seg helt annerledes? Det er også en rekke kompliserende faktorer som melder seg når det gjelder spørsmålet om hva disse tallene kan fortelle, eventuelt ikke fortelle, om kinoens betydning under okkupasjonen. For det første fantes det kulturelle forskjeller i kinokonsum før krigen som kan ha påvirket utviklingen lokalt under okkupasjonen.¹⁵⁷⁶ Besøktallene er også uløselig knyttet til kinotilbudet, og her er jo regelen at besøket naturlig vil gå opp og ned. En enkelt storfilm kan trekke besøket veldig opp, og gi inntrykk av at folk gikk mer på kino generelt, mens lave besøktall for en periode rett og slett kan skyldes at folk syntes programmet var uinteressant. For å kunne si noe om kinoenes popularitet er det dessuten nødvendig med kunnskap om kinotetthet og den faktiske seteutnyttelsen ved hver enkelt kinoforestilling. Og endelig, når det gjelder spørsmålet om hvem som gikk på kino, representerer kildesituasjonen et problem fordi svært få av KKL-rapportene inneholder nøyaktige opplysninger om ulike kategorier betalende besøkende: voksne, barn og tyske soldater.¹⁵⁷⁷

Jeg vil nå starte med å presentere først hvordan kinobesøket har vært beskrevet i tidligere litteratur og forskning (8.III.1) og deretter kildematerialet (8.III.2). Så skal jeg på bakgrunn av sammenlignbare tall fra om lag 60 kinoer i perioden 1940–1944 presentere en alternativ historie om kinobesøket i Norge under okkupasjonen (8.III.3). Særskilte utfordringer knyttet til det tyske kinobesøkets andel av totalen, vil bli diskutert for seg (8.III.4).

1. Tidligere litteratur: «Tivoli-effekten»

Besøktallene samlet sett ved norske kinoer år for år under okkupasjonen, som ble presentert ovenfor, har vært omtalt i tidligere litteratur og forskning. Når det likevel har interesse å se nærmere på hvordan tidligere litteratur har forholdt seg til dette tallmaterialet, har det å gjøre med en helt spesiell tendens til å forstå kinobesøket under krigen på en bestemt måte. Denne tradisjonelle forståelsen består grunnleggende sett av to påstander. Den første påstanden er at den okkuperte befolkningen gikk mer og mer på kino. Den andre påstanden er at den første

¹⁵⁷⁶ En interessant kilde i så måte er et hefte utgitt av KKL i 1934, som inneholder en presentasjon av de beste og dårligste kino-kommunene i Norge etter antall kinobesøk per innbygger. NBO, KKL, Litt av hvert fra krigsårene.

¹⁵⁷⁷ Se nærmere om dette nedenfor under kap. 8.III.4.

påstanden viser at paroler om kinostreik ikke hadde noen varig effekt. Den sentrale framstillingen av dette finner vi hos Evensmo. Det er ikke merkelig at Evensmos bok har fått stor betydning for dem som har kommet etter ham. Han hadde selv vært en del av den illegale pressen under krigen, og han hadde tilbrakt nesten to år i tysk fangenskap.¹⁵⁷⁸ Som filmmann kom han til å prege bildene av og synet på okkupasjons erfaringen i etterkrigstida.¹⁵⁷⁹ Og som en dreven pressemann skrev han godt, med sikker teft for språklige bilder og formuleringer som det har vært fristende for andre å resirkulere.

I arbeidet med boka om film- og kinohistorien studerte Evensmo blant annet kildemateriale fra Kommunale kinematografers landsforbund (KKL). For øvrig hadde han sin kone å takke for at dette arkivmaterialet i det hele tatt kom seg uskadd gjennom krigen. Randi Schreiner hadde den gang vært kasserer og sekretær i KKL. Ett av de dokumentene Evensmo sannsynligvis hadde lest nøye, var årsmeldingen for okkupasjonsårene, som ble lagt fram for det første årsmøtet i KKL etter frigjøringen, i 1946. Her står det:

Det har ikke lyktes å få inn rapporter fra alle våre medlemmer, men der hvor kinoene har fortsatt viser de innkomne rapporter en stadig stigende billettinntekt i disse fem årene. Parolen om boikott av kinematografene ble ikke ført gjennom. Enkelte steder virket den effektivt og følelig, andre steder ble den brutt slik at besøket ikke tok av. Selv ikke boikotten av tysk og norsk nasifilm ble helt effektiv, selv om den nok for enkelte filmers vedkommende viste seg ganske kraftig.¹⁵⁸⁰

Vi kan merke oss at de økte billettinntektene knyttet direkte til en forestilling om at oppfordringer til kinostreik ikke hadde blitt fulgt. I *Det store tivoli* er det mulig å identifisere fem forklaringer som gis på spørsmålet om hvorfor dette skjedde: Kino fylte et grunnleggende behov for virkelighetsflukt; film og kino var *big business*; utøvende filmfolk ble aldri anmodet om demonstrasjon, sabotasje eller streik; en svak norsk filmtradisjon gjorde at norsk film ikke var del av en kultur man kjempet for å bevare; og film og kino ble sett på som lavkultur.

Vi kunne kalle dette «tivoli-effekten» for å understreke både Evensmos påvirkningskraft på senere arbeider og konsensusen om at kino under okkupasjonen

¹⁵⁷⁸ Han ble arrestert 23. februar 1942 og ble løslatt julaften 1943. Mesteparten av tida satt han på Grini. Ottosen (red.) 2004: 207.

¹⁵⁷⁹ Jf. omtalen i introduksjonen, pkt. VI.1.

¹⁵⁸⁰ NBO, KKL, Årsmøter 1940–1946, Årsmelding for tiden 1. juli 1940–30. juni 1945.

var for uskyldig til at folk tok seg bryet med å følge oppfordringer om å avstå fra kinobesøk. Et underliggende premiss er at kunnskap om hvordan mennesker forholdt seg til «parolen om boikott av kinematografene» kan avleses direkte av besøksstatistikken.

Denne bestemte måten å tilnærme seg kinogåing i Norge under okkupasjonen på, har hatt meget stor innflytelse på senere arbeider.¹⁵⁸¹ I *Hverdagsliv*, bd. 5 av *Norge i krig*, bygger Guri Hjeltnes på Evensmo. En henvisning til parolene om kinostreik blir her inngangen til å tematisere kinobesøket. Hjeltnes overlater eksplisitt til Evensmo å svare på om streiken var vellykket: «Det ble laget flere filmer, og folk gikk mer på kino enn før». Når Hjeltnes skal belegge dette argumentet med besøksstall, brukes isteden *kinoinntektene*.¹⁵⁸²

Det er særlig to feilkilder ved kinoinntektene som har blitt viet altfor liten oppmerksomhet: prisstigningen på kinobilletter og det tyske besøket ved norske kinoer.¹⁵⁸³ Som vi så ovenfor (tabell 15), foregikk det mer enn en dobling av de samlede kinoinntektene fra bunnåret 1941 til 1944, men denne doblingen skyldtes hovedsakelig de sterkt økende billettprisene, hvis grunnlag var den økte skatten til staten på kinobesøk. Denne såkalte luksusskatten lå på 10 prosent i 1940, men ble hevet først til 30 prosent fra 1942 og til 40 prosent fra 1. januar 1944.¹⁵⁸⁴ Statens filmdirektorat var fullstendig klar over sammenhengen. I mai 1944 ba KFD om en situasjonsrapport om kinobesøket i Oslo og Bergen i perioden 1. juli 1943–30. april 1944 sammenlignet med samme tidsrom 1942/43. Selv om billettinntektene for Oslos vedkommende viste en økning fra 8,3 millioner til drøyt 9 millioner kroner, noterte filmdirektør Stig at billettsalget «i realiteten [viser] en nedgang da en må ta hensyn til billettforhøyelsen pr. 15-12-43 med ca. 12 %». ¹⁵⁸⁵

¹⁵⁸¹ Hjeltnes 1986; Hanche 1992; Sørenssen 1996; Disen 1997; Helseth 2000; Iversen 2011; Dahl 2012. Geir Atle Erslund skriver kjekt, men feilaktig, i sin lille bok *Kino* fra 1995: «Utover i 1930-årene begynte på ny kinobesøket å stige i Norge. Og med krigen fikk det virkelig et oppsving, på tross av at det i 1941 ble sendt ut en parole om kinostreik fra London. Denne ble faktisk fullstendig ignorert. [...] Film var underholdningstilbudet som ga ly for okkupasjonstidens virkelighet. Motstandsbevegelsens oppfordring om kinostreik var antakelig jevngodt med å oppfordre til å unngå tilfluktsrom under flyangrep.» Erslund 1995: 48.

¹⁵⁸² Hjeltnes 1986: 219. Den samme insisterende glippen fins hos Hans Fredrik Dahl i erindringsboka *Fra Pax til paven*, Dahl 2012: 126, 364.

¹⁵⁸³ Disse feilkildene har blitt påpekt av flere en passant (for eksempel Hanche 1991 og Disen 1997), men har ikke ført til systematiske undersøkelser av et differensiert kinobesøk i Norge under andre verdenskrig.

¹⁵⁸⁴ NBO, KKL, Hva liker publikum å se på kino? Oslo kinoenes publikumsbesøk før og etter befrielsen, 12.1.1946.

¹⁵⁸⁵ RA, SF, Fdc L0004, Korr. KFD alm. avd. jan.–juni 44, SF til KFD 25.5.1944.

Øivind Hanche er en av få som har satt spørsmålsteget ved Evensmos ukritiske framstilling av «den trofaste og stigende folkevandringen til kinoene gjennom hele mørketiden». I en artikkel fra 1992 om populære filmer i Oslo under andre verdenskrig påpeker Hanche at det ikke er riktig at folk i Oslo gikk mer på kino enn før: «Av okkupasjonsårene er det bare 1943 som overstiger det høyeste besøkstallet fra før okkupasjonen.»¹⁵⁸⁶ Ikke desto mindre finner Hanche grunn til å måtte si seg enig i Evensmos konklusjon om at «film og kino utgjorde et svakt avsnitt av den norske kulturfronten».¹⁵⁸⁷ Dette viser styrken i motstandsnarrativet som Evensmo i sin tid brukte som linse til å studere film- og kinoforholdene i Norge under okkupasjonen.

2. Kilder

Det antas at den beste kilden til opplysninger om sammensetningen av okkupasjonsårenes kinopublikum er de kommunale kinoarkivene, der slike fins. Det har ikke vært mulig å ha en målsetning om å gå gjennom alt dette innenfor rammen av dette prosjektet. Tre stikkprøver foretatt ved Interkommunalt arkiv i Vest-Agder (IKAVA) viser hva man kan finne – og ikke finne.¹⁵⁸⁸ Kassabøkene fra de to kinoene i Kristiansand og kinoen i Flekkefjord inneholder ingen opplysninger om hvor mange billetter som ble solgt til tyske soldater. I Vennesla ble det spesifisert hvor mange billetter som ble solgt til tyskere bare en kort periode, fra september 1943 til februar 1944.¹⁵⁸⁹ Oversikten viser at tyske soldater i dette tidsrommet gjennomsnittlig utgjorde 35 prosent av kinobesøket i Vennesla på tyske filmer.¹⁵⁹⁰

Det nest beste er da statistiske opplysninger samlet inn av KKL rett etter frigjøringen.¹⁵⁹¹ Hundre kinoer, hvorav 40 kommunale, sendte inn rapport om kinodriften i årene 1940–1944. For en del av disse kinoene er de innsendte opplysningene for mangelfulle til at det er mulig å si noe om utviklingen av besøket år

¹⁵⁸⁶ Hanche 1992: 10.

¹⁵⁸⁷ Hanche 1992: 8.

¹⁵⁸⁸ Kassabøker etter de kommunale kinoene i Flekkefjord, Vennesla og Kristiansand er gjennomgått. Interkommunalt arkiv i Vest-Agder (IKAVA), Flekkefjord by, Kommunal kino; IKAVA, Vennesla kommune, Kommunal kino; IKAVA, Kristiansand by, Kinematografstyret/Kristiansand kino.

¹⁵⁸⁹ IKAVA, Vennesla kommune, Kommunal kino, Kassadagbok 1942–1954.

¹⁵⁹⁰ Se appendiks 3.

¹⁵⁹¹ NBO, KKL, SO. En annen kilde som potensielt kan gi opplysninger om det tyske kinobesøket ved ordinære forestillinger, er rapporter skrevet av lokale RK-propagandister. Jeg har foretatt en stikkprøve som viste seg å gi positivt resultat. Ved RK-tjenestestedet i Kristiansand ble det utarbeidet oversikter over tysk besøk ved sivile forestillinger i perioden januar 1943–februar 1944. Jeg har ikke analysert materialet. RA, Tyske arkiver, RK, Dienststellen und Aussenstellen, Dienststelle Kristiansand, L0012 (pakke 2).

for år, men i om lag 60 tilfeller fins sammenlignbare tall. Dette har vært hovedkilden til det lokale kinobesøket i Norge under okkupasjonen i arbeidet med denne avhandlingen.¹⁵⁹²

Vi skal først ta for oss kinobesøket i alt ved enkeltkinoer (8.III.3), deretter skal vi se spesielt på muligheten for å differensiere mellom norsk og tysk besøk ut fra KKL-rapportene (8.III.4).

3. Sammenlignbare tall 1940–1944

I materialet fins det sammenlignbare tall fra 58 kinoer for minst fire av fem år i perioden 1940–1944 (se tabell 20).¹⁵⁹³ KKL-rapportene er utfylt med utgangspunkt i et skjema. Da dette skjemaet ble sendt ut til landets kinoer sommeren 1945, ble kinoene bedt om å rapportere om virksomheten i de fire «hele» krigsårene 1941–1944. Dette er grunnen til at en del kinoer ikke sendte inn tall for 1940 og 1945. Som det vil framgå av tabellen, fins det en del tall som viser besøket også i ytterårene 1940 og 1945. Her står vi overfor det problem at deler av det rapporterte besøket fant sted henholdsvis før og etter okkupasjonen. I noen tilfeller har vi tall som definerer besøket måned for måned, noe som gjør det mulig å si noe om utviklingen av besøket for eksempel før og etter frigjøringen i 1945. At det fant sted en stor økning i kinobesøket totalt sett høsten 1945 er veldokumentert. Som vi husker sto kinobesøket i hovedstaden i fjerde kvartal 1945 for halvparten av besøket det året. For Sarpsborgs vedkommende har vi tall som indirekte viser økningen i kinobesøket rett etter frigjøringen. For året 1945 var besøket i Sarpsborg samlet sett 538 000.¹⁵⁹⁴ Dette innebar en dobling av besøket i forhold til nivået fra regnskapsåret 1944/45:

Tabell 19. Kinobesøk i Sarpsborg etter regnskapsår (i tusener)¹⁵⁹⁵

1940/41	1941/42	1942/43	1943/44	1944/45
255	194	236	284	274

Neste tabell viser utviklingen i kinobesøket ved 58 norske kinoer under okkupasjonen:

Tabell 20. Kinobesøk 1940–1944 (i tusener)¹⁵⁹⁶

	Kino	1940	1941	1942	1943	1944	1945
1	Kjelsås i Aker	26	29	44	49	50	
2	Sinsen i Aker	209	205	279	305	280	

¹⁵⁹² Se oversikten over kinoer i Norge 1940–1945 i avdelingen for tillegg bakerst i avhandlingen.

¹⁵⁹³ I denne sammenheng har jeg sett bort fra tilgjengelige besøkstall kjent fra andre kilder. I kinohistorikker for Sarpsborg og Kristiansand er for eksempel besøkstall i regnskapsårene i perioden 1940/1941 til 1944/1945 presentert. Ettersom disse tallene ikke er direkte sammenlignbare, er de ikke tatt med her.

¹⁵⁹⁴ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Sarpsborg 1940–1944.

¹⁵⁹⁵ Ibid.

¹⁵⁹⁶ Grønn bakgrunn angir økning i kinobesøket år for år. Fet skrift angir besøkestopp. Det er ikke tatt hensyn til ytterårene 1940 og 1945 i visualiseringen.

3	Ankenesstrand		24	35	33	33	
4	Ytre Arna, Arna	3	16	28	33	25	
5	Askim	115	114	108	131	159	177
6	Beitstad	6	7	15	2	12	
7	Brønnøysund	8	18	13	11	13	
8	Dale i Bruvik	17	30	37	38	33	40
9	Drammen	228	327	606	217	570	794
10	Elverum	82	104	137	167	149	167
11	Fagernes	15	22	37	15	26	
12	Minde, Fana	220	282	256	360	350	
13	Gjøvik	126	77	126	144	140	201
14	Glemmen	151	215	283	309	321	281
15	Grimstad	42	56	57	61	37	
16	Halden	201	162	244	252	268	343
17	Hamar	157	164	230	222	234	338
18	Haugesund	259	354	454	495	455	441
19	Henningsvær	6	9	13	25	22	
20	Horten	185	201	248	253	249	238
21	Nygård st., Hunndalen	11	25	53	48	47	
22	Høyanger	46	38	48	49	62	
23	Kabelvåg	13	29	42	38	42	
24	Kopervik	40	42	99	92	87	80
25	Kongsberg	104	130	157	137	149	180
26	Lillehammer	137	147	163	174	205	
27	Lillesand	4	22	33	31	24	22
28	Lillestrøm	137	154	41	93	139	260
29	Lødingen	16	37	52	62	70	
30	Malm	9	13	16	13	34	
31	Mo i Rana	15	78	78	62	62	69
32	Moss	241	375	447	755	520	603
33	Nesbyen, Nes	13	19	16	25	23	23
34	Notodden	100	123	28	17	45	147
35	Odda	109	143	151	91	140	132
36	Os	26	34	39	35	44	
37	Oslo	4293	3382	5204	5749	5268	8089
38	Porsgrunn	242	144	332	366	274	333
39	Sandefjord	172	159	110	191	197	
40	Sandnes	122	331	356	410	420	387
41	Sauda	54	117	140	127	127	127
42	Ski	12	34	5	31	57	
43	Sortland	7	18	22	23	24	
44	Stavanger	699	779	835	942	974	1254
45	Sulitjelma	16	21	26	28	24	
46	Svelvik	22	27	22	34	44	36
47	Engene, Sætre i Hurum	8	12	15	17	18	
48	Skarnes, Sør-Odal	23	39	40	39	43	39
49	Tistedal		17	44	45	49	
50	Tofte i Hurum		24	41	51	42	
51	Tromsø	251	289	308	267	269	250
52	Trondheim	1010	1212	1649	1892	2000	2100
53	Tønsberg	284	287	130	278	309	423
54	Vaksdal	5	9	13	15		
55	Vang	75	109	124	154	151	
56	Vardø	60	98	71	71	24	32
57	Lena, Østre Toten	22	43	51	49	63	57
58	Ås	15	17	17	15	14	
	<i>Besøkstopp ant. kinoer/år</i>		6	14	18	24	

To interessante hovedtrekk er disse: Bare 19 prosent av kinoene, eller 11 av 58 kinoer, viser en økning år for år 1941–1944, altså et *stigningsmønster* av typen

Trondheim og Stavanger; disse er markert med grønn bakgrunn. Og nesten 2 av 3 kinoer (62 prosent eller 36 av 58 kinoer¹⁵⁹⁷) har besøkstoppen i 1941, 1942 eller 1943. Statistikk for perioden 1940–1945 viser at det samlede kinobesøket gikk ned i 1941. Det er alminnelig antatt at denne nedgangen var en effekt av en landsdekkende kinostreik vinteren og våren 1941 og at denne særlig gjorde seg gjeldende i Oslo. Ved å studere serier av reelle besøkstall år for år i perioden 1940–1944 ser vi et annet mønster: Nedgang i kinobesøket var utbredt og gjorde seg gjeldende til ulike tider på ulike steder gjennom hele okkupasjonen. Omfanget kan en få inntrykk av ved å stille opp hvilke steder dette gjaldt. I figurene 21–22 nedenfor har jeg tatt med tre kinoer der det ikke fins fullstendige serier med besøkstall for krigsårene.¹⁵⁹⁸

Figur 21. Steder med nedgang i besøkstallet¹⁵⁹⁹

1940–1941	1941–1942	1942–1943	1943–1944
Askim <i>k</i>	Askim <i>k</i>	Ankenesstrand <i>p</i>	Arna <i>f</i>
Flekkefjord <i>k</i>	Brønnøysund <i>k</i>	Beitstad <i>f</i>	Dale <i>f</i>
Fredrikstad <i>k</i>	Fana <i>p</i>	Brønnøysund <i>k</i>	Elverum <i>k</i>
Gjøvik <i>k</i>	Lillestrøm <i>k</i>	Drammen <i>k</i>	Fana <i>p</i>
Halden <i>k</i>	Nes <i>k</i>	Fagernes <i>f</i>	Gjøvik <i>k</i>
Høyanger <i>f</i>	Notodden <i>k</i>	Hamar <i>k</i>	Grimstad <i>p</i>
Oslo <i>k</i>	Sandefjord <i>k</i>	Hunndalen <i>f</i>	Haugesund <i>k</i>
Porsgrunn <i>k</i>	Ski <i>f</i>	Kabelvåg <i>p</i>	Henningsvær <i>p</i>
Sandefjord <i>k</i>	Svelvik <i>k</i>	Kopervik <i>k</i>	Horten <i>k</i>
Ulefoss <i>f</i>	Tønsberg <i>k</i>	Kongsberg <i>k</i>	Hunndalen <i>f</i>
Ørland <i>p</i>	Vardø <i>k</i>	Lillesand <i>k</i>	Kopervik <i>k</i>
		Malm <i>f</i>	Lillesand <i>k</i>
		Mo i Rana <i>k</i>	Moss <i>k</i>
		Notodden <i>k</i>	Nes <i>k</i>
		Odda <i>k</i>	Oslo <i>k</i>
		Os <i>f</i>	Porsgrunn <i>k</i>
		Sauda <i>k</i>	Sulitjelma <i>f</i>
		Sør-Odal <i>k</i>	Tofte i Hurum <i>f</i>
		Tromsø <i>k</i>	Tysfjord <i>k</i>
		Tysfjord <i>k</i>	Vang <i>p</i>

¹⁵⁹⁷ Ved å summere antallet kinoer med besøkstoppen i årene 1941–1943 i tabellen får vi 38. Differansen skyldes at to kinoer hadde samme antall besøkende i to ulike toppår. Dette gjaldt Mo i Rana og Ås, begge steder i årene 1941 og 1942.

¹⁵⁹⁸ Dette gjelder Tysfjord, Ørland og Ulefoss. Her fins kun tall for to eller tre krigsår. Av denne grunn er ikke disse kinoene tatt med i tabell 20 ovenfor. Sinsen kino i Aker er ikke tatt med i figurene 21–22. Se neste note.

¹⁵⁹⁹ NBO, KKL, SO. Type kino er angitt slik: f = foreningskino; k = kommunal kino; p = privat kino. Her er oppgitt steder, ikke kommuner. De aller fleste av kinoene i denne oversikten utgjorde det eneste kinotilbudet i kommunen, hva enten kinoen var kommunalt drevet, privat eid eller drevet som foreningskino. To unntak er Aker og Hurum. I Hurum fantes fast kino både på Sætre og Tofte. Kinoen på Tofte opplevde publikumsnedgang en gang under okkupasjonen, mens kinoen på Sætre var en av få i landet som kunne vise til økning år for år. Sinsen kino i Aker er ikke tatt med i oversikten her, selv om det var publikumsnedgang her i to år under okkupasjonen. Som sted skiller Sinsen seg klart ut fra for eksempel Tofte i Hurum, fordi Sinsen ikke var den eneste kinoen på stedet. Det ville derfor være misvisende å tale om at «stedet», enn si kommunen, opplevde publikumsnedgang. Se også nærmere om kinosituasjonen i Aker nedenfor.

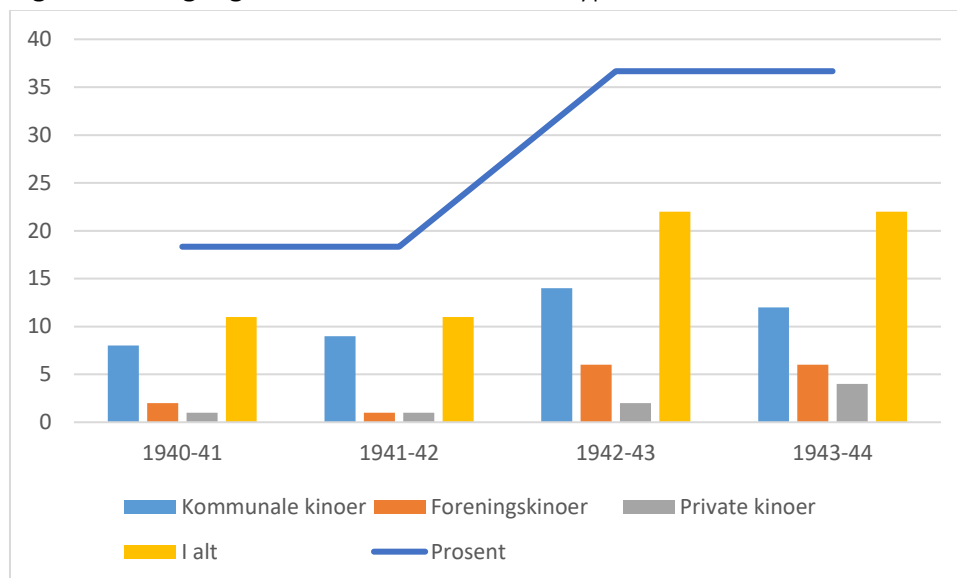
		Østre Toten <i>k</i> Ås <i>f</i>	Vardø <i>k</i> Ås <i>f</i>
--	--	-------------------------------------	-------------------------------

I elleve kommuner falt besøkstallet i 1941. I ni andre kommuner falt besøkstallet i 1942. I Askim og Sandefjord falt besøkstallet både i 1941 og i 1942. I Brønnøysund og Notodden gikk besøket ned både i 1942 og 1943. 20 nye kommuner opplevde at besøkstallet for første gang under okkupasjonen gikk ned i 1943. Elleve nye kommuner opplevde publikumsnedgang for første gang under okkupasjonen i 1944, mens like mange kommuner som hadde hatt nedgang også i minst ett tidligere år, fikk ny nedgang i 1944. I tillegg gikk besøket ned ved Sinsen kino i Aker både i 1941 og i 1944. Sinsen er ikke tatt med i grunnlaget for figurene 21–22, fordi den bare var én av flere ikke-kommunale kinoer i Aker kommune. I Aker (som fra 1. januar 1948 ble en del av Oslo) fantes det til sammen rundt tolv private kinoer og foreningskinoer som hadde mer eller mindre sammenhengende kinodrift under krigen. Av disse var Sinsen kino klart størst, med et kinobesøk på størrelse med en by som Tromsø.¹⁶⁰⁰ Bare ved elleve av kinoene i materialet er det altså vekst år for år: Sortland, Lødingen, Trondheim, Vaksdal, Stavanger, Sandnes, Sætre i Hurum, Kjelsås i Aker, Glemmen ved Fredrikstad, Tistedal og Lillehammer.

For å tydeliggjøre dette bildet ut fra type kinodrift på det enkelte sted, kan vi skille mellom kommunale kinoer (k), foreningskinoer (f) og private kinoer (p), og se på forholdet mellom dem.

¹⁶⁰⁰ Andre kinoer i Aker på denne tida var Furuset, Golia, Grefsen, Grorud, Folkvang kino på Høybråten, Valhalla på Kjelsås (der det fins besøkstall; jf. tabell 20 ovenfor), Lilleaker, Nordstrand, Ullevål, Vestre Aker og Lørenhallen i Østre Aker. Rent geografisk lå dessuten både Colosseum og Kino-Palæet på Majorstua i Aker, men disse kinoene ble overtatt av Oslo kinematografer allerede i 1929.

Figur 22. Nedgang i kinobesøk fordelt etter type kino



Forholdsmessig vil dette si at med hensyn til utvikling i besøkstall 1940–1941 og 1941–1942 fant det sted en nedgang ved 18 prosent av kinoene. Nedgang fra 1942 til 1943 og fra 1943 til 1944 fant sted ved 37 prosent av kinoene. Når det gjelder forholdet mellom ulike kinotyper, gir ikke statistikken grunnlag for å trekke sikre konklusjoner, ut over det interessante funn at nedgang i kinobesøket ved foreningskinoer og private kinoer først ser ut til å gjøre seg gjeldende fra 1943.

Resultatene som er presentert her, må tas med forbehold. Det var fem ganger så mange kinoer i drift i Norge under okkupasjonen som de rundt 60 kinoene som peker seg ut fordi de har etterlatt seg sammenlignbare besøkstall for krigsårene i arkivet etter KKL. Det er altså ingen begrunnet representativitet i utvalget, men man kan likevel anta at funnene speiler en generell tendens fordi spredningen på kinoene i materialet dekker alle fylker,¹⁶⁰¹ alle typer kinoer og alle størrelser fra de minste buler til de største palasser. Det er likevel mange flere ting å si om selve besøkstallene, som det er knyttet til dels stor usikkerhet rundt. De forhold som vi nå skal se nærmere på, vil ytterligere problematisere den etablerte oppfatningen om at okkupasjonsårene var tida for en «folkevandring» til kinoene.

¹⁶⁰¹ Rett skal være rett: Møre og Romsdal og Vest-Agder er som de eneste fylker *ikke* representert blant de 58 kinoene der besøkstall foreligger i perioden 1941–44.

4. «Barn inkl. tyskere»

Problemet er dette: Hvordan vite noe om *nordmenns* kinogåing ut fra samlede besøkstall når vi vet at tyske soldater i Norge søkte til kinoene i stor stil? Her fra artikkelen «En dag i Oslo» i *Jahrbuch für den deutschen Soldaten in Norwegen 1941*:

Om aftenen går man selvfølgelig på kino, og hvis man allerede kjenner de tyske filmene velger man seg ut en av de norske, ikke så meget for den ofte nokså kummerlige kunstneriske opplevelses skyld, men mer for overhodet å få et inntrykk av livet i Norge.¹⁶⁰²

På dette området er kildesituasjonen mer bedrøvelig enn man kanskje skulle tro. Selv ikke ved alle kommunale kinoer ble det ført nøye oversikt over de ulike kategorier besøkende i billettprotokollene. For å illustrere dette kan vi se på kinostatistikk fra Trondheim som ble presentert i en historikk fra 1968. Ettersom vi er ute etter å fange inn hva som eventuelt endret seg med hensyn til kinogåingen under okkupasjonen, strekker vi perioden i begge ender, slik at den omfatter fire år før og etter andre verdenskrig.

Tabell 23. Kinobesøk i Trondheim 1936–1949¹⁶⁰³

År	Voksne	Barn	Til sammen	Andel barn
1936	535 776	96 759	632 535	18.1 %
1937	652 252	105 409	757 661	13.9 %
1938	745 193	112 659	857 852	13.1 %
1939	799 729	115 655	915 384	12.6 %
1940	895 183	114 474	1 009 657	11.3 %
1941	898 420	313 813	1 212 233	25.9 %
1942	1 219 901	429 085	1 648 986	26.0 %
1943	1 331 733	560 496	1 892 229	29.6 %
1944	1 429 823	570 009	1 999 832	28.5 %
1945	1 606 781	493 104	2 099 885	23.5 %
1946	1 460 966	189 164	1 650 130	11.5 %
1947	1 267 610	125 367	1 392 986	9.0 %
1948	1 268 976	153 054	1 422 030	10.8 %
1949	1 251 079	177 469	1 428 548	12.4 %

Vi ser at antallet barnebilletter økte uforholdsmessig mye 1941–1945 sammenlignet med årene før 1940 og etter 1945. Når vi vet at tyske soldater betalte halv pris, det samme som barn, forstår vi at dette i virkeligheten ikke dreier seg om billetter solgt til barn, men billetter til moderert pris. Dersom vi går ut fra at forholdet mellom antall

¹⁶⁰² Sitert etter *BASAR: Norsk litterært tidsskrift* 2/1981: 36. Oversatt av Signe Bøhn.

¹⁶⁰³ Kilde: Jensen 1968: 91 f. Jensen nevner så vidt at det stigende besøket under krigen ikke bare skyldtes økt norsk besøk: «Men vi skal også huske på at det bodde svært mange utenlandske arbeidere i Trondheim under krigen og det i byen var store mengder tyske soldater som til barnepriis var flittige kinogjengere.» Ibid.: 66.

besøkende norske barn og voksne var relativt stabilt, skyldtes økningen de tyske soldatene.

Faktisk er det et spørsmål om norske barn gikk *mindre* på kino i krigsårene enn før. Flere faktorer trakk vel i den retning. Kino ble mindre risikofritt, og mørklegging og portforbud gjorde ettermiddags- og kveldsbesøk mindre aktuelt for barn.¹⁶⁰⁴ I pressen hevet det seg av og til røster som klaget over at kinoforestillingene ikke var egnet for barn, og Filmdirektoratet erkjente at kinotilbudet ikke var godt nok for barnefamilier.¹⁶⁰⁵ Dessuten – og kanskje viktigst: Det ble dyrere å gå på kino. Mange steder ble billettprisene flerdoblet. Særlig gjaldt dette barnebillettene. I Harstad kostet en barnebillett 25 øre i 1940. Fra 1944 kostet den 90 øre, altså en økning på 260 prosent.¹⁶⁰⁶

At det tyske besøket til ordinære programmer ved norske kinoer kan utgjøre et usikkerhetsmoment ved besøkstallene, er påpekt av flere – eller det er tatt for gitt. I en masteroppgave om kommunalforvaltningen i Hamar under okkupasjonen skriver Ørnulf W. Andresen at byens kino gikk godt under krigen. Det pene overskuddet på drøyt 75 000 kroner i 1941/42 forklares med «godt besøk av tyske soldater».¹⁶⁰⁷ Totalt var kinoens overskudd under krigen på vel 177 000 kroner.¹⁶⁰⁸

¹⁶⁰⁴ Etter kinoloven av 25.7.1913 nr. 4 § 9 skulle ikke barn under 16 år gis adgang til forestillinger som sluttet senere enn kl. 20 uten i følge med foresatt. I februar 1942 kom en midlertidig lov om forbud mot barns ferdsel ute om kvelden i vinterhalvåret, som innebar at personer under 16 år ikke kunne ferdes på offentlig sted i byer og tettbebyggelse mellom kl. 21 og kl. 5. RA, SF, Fdc L0005, Korr. Politidep., Ordenspolitiets sjef E.Y. Olbjørn til Filmdirektoratet 10.5.1944.

¹⁶⁰⁵ *Norsk Kinoblad* 7–8/1943, «Barna og filmen»: 7. I artikkelen ble kinobestyrerne oppfordret til å være særlig oppmerksomme på dette, slik at man unngikk å vende «ungdommen av med å interessere seg for å se gode filmer». Samme tema ble fulgt opp på lederplass i påfølgende nummer, *Norsk Kinoblad* 1/1944, under overskriften «Skal barn gå på kino?»

¹⁶⁰⁶ NBO, KKL, Rapport om kinodriften i Harstad 1940–44, 18.8.1945.

¹⁶⁰⁷ Andresen 2007: 49.

¹⁶⁰⁸ *Ibid.*: 86.



Hvem gikk på kino? Bildet er fra billettsentralen i Karl Johans gate i Oslo, og er tatt i 1943. Fra venstre: en ung mann, et barn (delvis skjult bak søylen), en tysk soldat og en ung kvinne.¹⁶⁰⁹ (NTB/Scanpix)

De mye omtalte KKL-rapportene skiller ikke mellom billetter solgt til barn og tyske soldater. I etterpåklokskapsens lys innså KKL problemet, men det lyktes dem i liten grad å få inn supplerende opplysninger. Problemet var jo ikke mangler ved rapporteringen som sådan etter krigen, men at kinoene *under* krigen ikke hadde innarbeidet praktiske rutiner for å registrere det spesifikt tyske besøket. Dette ga seg en del komiske utslag, som når bestyreren i Fredrikstad unnskyldte de uspesifiserte opplysningene med at nøyaktige tall ikke lot seg oppdrive, fordi «vi til dels har solgt billetter til barn og tyskere i samme maskiner og til samme pris».¹⁶¹⁰ Da Mosjøen kino innberettet sine tall for krigsårene, ble det eksplisitt slått fast at barn og tyskere var slått sammen til én kategori. I Mosjøen utgjorde kategorien «barn inkl. tyskere» en like stor andel av det samlede publikum som kategorien «voksne». I 1944 utgjorde kategorien «barn og tyskere» 60 prosent av det totale antall solgte billetter.¹⁶¹¹ I rapporten fra Mandal måtte bestyreren oppgitt innrømme at det ikke var råd å finne ut av hvor mange billetter som ble solgt i årene 1941–44, for «her er så mange forskjellige priser på barn og tyskere».¹⁶¹²

Denne forvirringen var et særkjenne ved okkupasjonshverdagen: Folk måtte ta stilling til hva som skulle være normalen i en så unormal tid. Eksistensielle spørsmål viklet seg inn i og endret tidligere praksis og forståelse på en rekke områder, så også regnskapsføringen ved kinoene. Skulle tyskerne regnes som kinogjester eller ikke? Skulle inntektene av tysk kinobesøk synliggjøres og settes av for seg eller oppløses i totalen som all annen inntekt? En del kinoer holdt faktisk det tyske besøket helt

¹⁶⁰⁹ Dette fotografiet er tilgjengelig på nett via <http://ndla.no/nb/node/138158?fag=116784> (lest 20.6.2016).

¹⁶¹⁰ NBO, KKL, Rapport om kinodriften i Fredrikstad 1940–44.

¹⁶¹¹ NBO, KKL, Rapport om kinodriften i Mo 1940–44, 26.2.1946.

¹⁶¹² NBO, KKL, Rapport om kinodriften i Mandal 1940–44.

utenom det offisielle regnskapet. I Kongsberg holdt man rede på hvor mange uniformerte tyskere som hadde besøkt alminnelige forestillinger, men rapporterte ikke disse inn som en del av det totale besøket. Billettinntektene av dette besøket ble altså ikke synliggjort som spilleinntekt! Besøket ved wehrmachtforestillingene kom i tillegg til dette igjen, og var betydelig. 1–2 ganger i uka ble det vist film bare for tyske soldater.¹⁶¹³ I tallene for Svelvik kino ble tyske soldater medregnet i antallet voksne besøkende.¹⁶¹⁴ For Stavangers vedkommende ble «Barn og militære» eksplisitt slått sammen til en kategori.¹⁶¹⁵ Vi kan derfor trygt slå fast at praksisen varierte, og at det dag er umulig å rekonstruere nøyaktig den tyske andelen av besøket, ettersom dette ikke ble registrert i utgangspunktet. Denne situasjonen er langt fra særnorsk. Lars-Martin Sørensen kommenterer forholdene på dansk side slik: «Et entydig, præcist og udtømmende svar på spørsmålet om, hvordan det faktisk gikk for tysk film i det besatte Danmark, er vanskelig å give. Billetsalget er ikke registreret centralt, og det er også umuligt at gøre op, hvor mange billetter der blev solgt til tyskere i Danmark.»¹⁶¹⁶

Hva har vi da å støtte oss til? Noen ganske få kinoer sendte inn helt eller delvis fyldestgjørende rapporter i 1945. Mosjøen er nevnt; der utgjorde barn og tyskere til sammen rundt halvparten av kinopublikummet i 1944. Dersom forholdet mellom barn og voksne besøkende – uansett nasjonalitet – var det samme i Mosjøen som i Trondheim, anslagsvis mellom 10 og 15 prosent barn, må vi anta at det tyske besøket kan ha utgjort så mye som en tredel av kinopublikummet.

I Lillesand ble også besøk fra tyske uniformerte rapportert som en del av det totale besøket. Spilleinntektene inkluderte også dem. Tyske soldater sto her for 16 prosent av besøket 1941–1944.¹⁶¹⁷ For Namsos kinos vedkommende fins det kun differensierte besøkstall for regnskapsåret 1943/44. Disse viser at tyske soldater utgjorde 29 prosent av kinopublikummet.¹⁶¹⁸ Kinostyret i Kristiansand anslo høsten 1940 at tyske soldater sto for 30 prosent av publikum.¹⁶¹⁹

¹⁶¹³ NBO, KKL, Rapport om kinodriften i Kongsberg 1940–44.

¹⁶¹⁴ NBO, KKL, Rapport om kinodriften i Svelvik 1940–44, 29.8.1945.

¹⁶¹⁵ NBO, KKL, Rapport om kinodriften i Stavanger 1940–44.

¹⁶¹⁶ Sørensen 2014: 312.

¹⁶¹⁷ NBO, KKL, Rapport om kinodriften i Lillesand 1940–44, 12.8.1945.

¹⁶¹⁸ NBO, KKL, Kort rapport fra Namsos komm. kino om driften fra 1940–46, 17.9.1946.

¹⁶¹⁹ IKAVA, Kristiansand by, Kinematografstyret/Kristiansand kino, Forhandlingsprotokoll 1925–1946, referat fra styremøte 15.12.1940. Konteksten var at rådmannen muntlig hadde fremmet et ønske om at tyskerne fikk 50 prosent moderasjon i førjulstida «om det teknisk lar seg gjennomføre». Styret sa nei i første runde, under

En må tro at de sju kinoene som i 1945 rapporterte inn opplysninger om tysk besøk under okkupasjonen, var de eneste av de 100 kinoene som sendte inn rapporten som faktisk hadde grunnlag for å si noe om det.

Som nevnt har Lars-Martin Sørensen pekt på det problematiske ved å si noe om tyske filmers popularitet i et okkupert land, fordi det ikke fins gode nok tall på hvem det var som gikk på kino. La oss vende tilbake til eksemplet med de to mest populære filmene i Bergen i 1944, som vi også så på i kapittel 4.¹⁶²⁰ Som vi husker, mente Sinding at *hans* film måtte anses for å være den mest populære filmen blant nordmenn i Bergen, selv om en tysk film totalt sett hadde spilt inn mest penger.

Tabell 24. Besøket på de to mest populære filmene i Bergen i 1944¹⁶²¹

	Norske tilskuere (andel)	Tyske tilskuere (andel)	I alt
<i>Sangen til livet</i> (Leif Sinding, 1943)	28 324 (99,97 %)	9 (0,03 %)	28 333
<i>Kvinnen i mine drømmer</i> (original tittel: <i>Die Frau meiner Träume</i> ; Georg Jacoby, 1943/44)	23 956 (63 %)	13 803 (37 %)	37 759

Enda mer interessante er disse tallene når vi vet hvor stor motstanden mot Sindings film var «på papiret», det vil si informert av den skjulte samtalen om kino som kom til uttrykk gjennom oppfordringer til boikott i illegale aviser og faktiske boikottaksjoner. Den tyske filmen var dessuten en av de aller mest populære tyske filmene som ble laget i Det tredje riket, med den ungarsk-tyske Ufa-stjernen Marika Röck i hovedrollen. På mange måter representerer disse tallene en utfordring for vurderingen av tyske filmers popularitet i det okkuperte Norge overhodet, fordi de mer enn antyder at størstedelen av publikummet på tyske filmer ikke var nordmenn, men tyskere. I historiske framstillinger har gjerne enkelte tyske filmers store popularitet blitt sett på som et bevis for at nordmenn faktisk ikke hadde noe imot å se tysk underholdningsfilm. Dersom eksemplet fra Bergen i 1944 ikke skulle være aldeles enestående – og gitt at tallene Sinding oppga faktisk stemmer –, betyr det at en slik oppfatning må revurderes.

henvisning til den dårlige kapasiteten og tapte inntekter for kinoen. Senere måtte de, her som andre steder, finne seg i denne ordningen.

¹⁶²⁰ Se kap. 4.V.3.

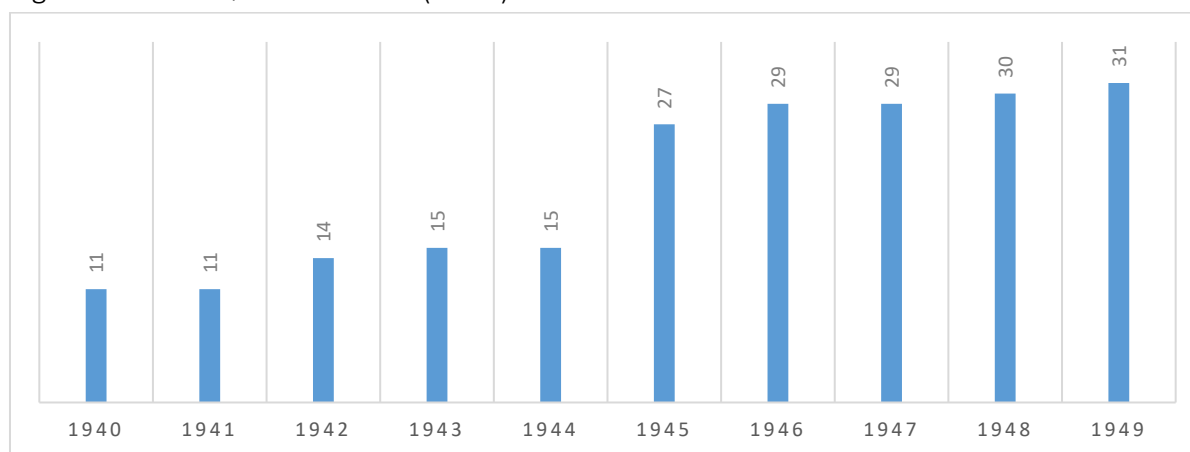
¹⁶²¹ RA, SF, Fdc L0002, L. Sinding til Fritt folk 27.2.1945.

5. Oppsummering

Sett i sammenheng med perioden før og etter må en konkludere med at perioden 1940–1945 viste moderat vekst i kinobesøket. Sammenlignet med den eksplosjonsartede oppgangen i kinobesøket fra annen halvdel av 1945 og utover i 1940-årene, utgjør krigsårene en femårsperiode med uutnyttet potensial.¹⁶²²

Allerede i Evensmos standardverk er kinobesøket i Norge under okkupasjonen presentert i en større historisk kontekst, som del av perioden 1940–1991, men uten at dette perspektivet får betydning for behandlingen av krigsårene. Tvert om er den interessante illustrasjonen stuet bort helt bakerst i boka, på side 415 i nyutgaven fra 1992. I den forklarende teksten under grafen skriver Evensmo: «Kinobesøket viste en voldsom oppgang i de første årene etter krigens slutt.» Dersom denne illustrasjonen hadde stått i kapitlet om okkupasjonsårene, våger jeg den påstand at mye av historieskrivingen om film og kino i Norge under andre verdenskrig hadde sett annerledes ut. Y-aksen viser besøket i millioner, med 35-streken som toppunkt. Dette toppunktet ble nådd i perioden 1956–1960, like før fjernsynets gjennombrudd. Etter dette stupte kinobesøket ned til under 20 millioner i slutten av 1960-årene. Fra omkring 1970 gikk kinobesøket jevnt og trutt nedover, til 11 millioner i 1991: for øvrig nøyaktig samme nivå som i 1940. De fem okkupasjonsårene ser i denne illustrasjonen ut som det de nettopp var: en ansats til noe som først skjedde senere.

Figur 25. Kinobesøk 1940–1949 (i mill.)¹⁶²³



¹⁶²² Øivind Hanches konklusjon i artikkelen om populære filmer i Oslo under okkupasjonen er denne: «Besøket i Oslo viste [ikke] en så kraftig økning av solgte kinobilletter som Evensmo har påstått. Den lille økningen som fantes i noen av okkupasjonsårene startet egentlig i årene før okkupasjonen, og det er de lave besøkstallene spesielt i 1941 som får de andre okkupasjonsårene til å virke høye.» Hanche 1992: 38.

¹⁶²³ Tall etter Evensmo 1992: 415.

Min påstand er at *noe dempet kinobesøket* i Norge under krigen, og at dette handlet om at forståelsen av hva det ville si å gå på kino, hadde endret seg.

IV. Ikke-kinogåing

Det er mye vi ikke vet om hvem som gikk på kino under andre verdenskrig. Derav følger at det er mye vi ikke vet om hvem det var som, av forskjellige grunner, *ikke* gikk på kino. I denne sammenheng er vi ikke så interessert i dem som tilfeldigvis ikke gikk på kino, men skal konsentrere oss om den bevisste avståelsen fra å gå på kino som aktiv handling. Det vil være hensiktsmessig å skille mellom ikke-kinogåing i form av *aksjoner* og som individuell handling (se kap. 8.V). Aksjonene vil kunne hjelpe oss til å belyse forskningsspørsmålet om hvordan betydningen av det å gå på kino endret seg.

1. Ulike typer aksjoner

Vi skal ta for oss tre ulike typer aksjoner: sabotasje-, boikott- og streikeaksjoner. La oss først definere begrepene nærmere ved å se på forskjeller med hensyn til målsetninger og bruk av virkemidler.

Figur 26. Sabotasje, boikott- og streikeaksjoner. Beskrivelse, mål og virkemidler

	Beskrivelse	Mål	Virkemidler
Sabotasjeaksjoner	Fysisk ødeleggelse eller terror	Hadde til hensikt å <i>skremme</i> folk til å avstå fra kino	Røykbomber, stinkbomber, dynamitt
Boikottaksjoner	Boikott av enkeltfilmer eller bestemte kinoteatre	Blamere NS eller enkeltpersoner (Fyrst, Sinding)	Oppfordringer i illegale skrifter
Streikeaksjoner	Ubetinget streik eller betinget streik på visse filmer på grunn av nasjonalitet eller tendens	Å vise samhold, ramme okkupasjonsmakten økonomisk, snu ryggen til den NS-kontrollerte filmindustrien	Oppfordringer i illegale skrifter, hviskekampanjer («munn-til-munn-metoden»), streikens logikk (erklært «generalstreik», bruk av «streikevakter», trusler overfor «streikebryteri»)

Sabotasjeaksjonene utfordrer vårt tema her, ikke-kinogåing som hverdagsmotstand, på to måter. For det første ved at sabotasjeaksjonene manifesterte seg gjennom noe annet enn det å bare ikke gå på kino, men gjennom fysiske skremmeskudd som skulle ha en slik virkning på andre at de for framtida avsto fra kino. For det andre ved at bruk av sprengstoff og lignende må sies å tøye grensene for hva som kan omfattes av sivil, *våpenløs* motstand. Det har likevel stor verdi å se sabotasjeaksjonene i sammenheng med boikott- og streikeaksjonene fordi de angir ulike sider ved

fenomenet ikke-kinogåing. Dels hadde ikke-kinogåingen eksplisitt definerte mål, dels var den spontan og uten politiske ambisjoner; dels var den passiv og foregikk på indre plan, dels var den aktiv, organisert og faktisk også voldelig. Alt dette var sider ved ikke-kinogåing. Sabotasjeaksjonene trengte ikke nødvendigvis å ha noe å gjøre med boikott- eller streikeaksjoner, men på den andre siden er det mulig å forestille seg at sabotasjeaksjonene var ikke-kinogåingens «harde» side, i motsetning til de «mykere» former for hverdagsmotstand som boikott- og streikeaksjonene representerte.

Sabotasjeaksjoner

Søndag 14. mai 1944 oppsto panikk ved fire Oslo-kinoer da røykbomber laget av magnesium og svovelsyre eksploderte. Dette skjedde samtidig på Scala og Saga i Oslo sentrum, Frogner i Oslo vest og Parkteatret på Grünerløkka. Ved tre av kinoene pågikk en forestilling. To av dem viste tysk film, den tredje tysk-norsk ukerevy. Ved den fjerde kinoen var det satt opp en norsk film. Utrolig nok kom ingen til skade. Gjerningsmennene ble ikke tatt.¹⁶²⁴ Ifølge *Norsk Tidend* var aksjonistenes budskap at kinostreiken fremdeles gjaldt når det gjaldt tyske og «blokerte» norske filmer, altså filmer det ble oppfordret til å holde seg unna. Byens myndigheter svarte med å tvangsutskrive 500 personer i Oslo og Aker til kinovakttjeneste.¹⁶²⁵

Fire måneder senere ble det oppdaget flere stinkbomber plassert under seteradene på en kino i Oslo før en filmaften i regi av Tysk-Norsk Selskap. Bombene ble fjernet før de gikk av.¹⁶²⁶ Også en tredje sabotasjeaksjon er kjent fra 1944. I Tønsberg gikk en tidsinnstilt bombe av inne i kinobygningen den 28. oktober. 180 tilstedeværende personer flyktet ut av lokalet, men heller ikke her kom noen til skade.¹⁶²⁷

Sabotasjeaksjonene fra Oslo og Tønsberg var typiske for 1944, i den forstand at virkemidlene hadde blitt skarpere og farligere, for øvrig i tråd med utviklingen innen den militære motstanden. Disse aksjonene var ikke rettet mot NS eller tyskerne, men mot den kinogående sivilbefolkningen. Første gang en kino ble utsatt for bombeattentat, var trolig 28. november 1941 i Fauske. Samtlige dører og vinduer ble knust. Sipo i Trondheim antok at bomben var ment å ramme tyske soldater. Ingen personer var i salen på det tidspunkt bomben gikk av. En rekke tiltak ble straks

¹⁶²⁴ MaN nr. 69, 11.6.1944, i MaN 2008: 1284. Sml. *Norsk Tidend* 27.5.1944.

¹⁶²⁵ *Norsk Tidend* 27.5.1944.

¹⁶²⁶ Tb. nr. 70, 28.9.1944, i MaN 2008: 1386.

¹⁶²⁷ Tb. nr. 77, 8.11.1944, i MaN 2008: 1407.

iverksatt siden gjerningsmennene ikke ble tatt. 30 personer ble tatt som gisler og portforbud innført. Som en garanti mot at det samme ikke skulle gjenta seg, ble ti nordmenn tatt som gisselpublikum; de skulle inntil videre overvære alle kinoforestillinger mens tyske soldater var til stede.¹⁶²⁸ Sabotasjeaksjonen i Fauske var sannsynligvis ikke motivert ut fra ønsket om at nordmenn skulle avstå fra kinobesøk. Men konsekvensen av de tyske represaliene ble ganske snart en streikeaksjon.¹⁶²⁹

Hva denne «paroleterroren» i 1944 førte til, er høyst usikkert, ut over en formodentlig avskrekkingseffekt på dem som ble direkte utsatt for den. I *Norsk Tidend* ble hendelsene typisk brukt til å latterliggjøre tyskerne, selv om aksjonene i seg selv mer var uttrykk for intern justis blant de okkuperte: «I et par av teatrene var det tilløp til panikk, særlig blant de tyske soldatene, som stikk i strid med helteoppskriften forlot bandolær og våpen og rømte det forteste de kunne.»¹⁶³⁰

Boikottaksjoner

Det er ikke hensiktsmessig å skille for skarpt mellom boikott- og streikeaksjonene. Noen ganger glir de over i hverandre, andre ganger overlapper de. Flere poenger oppnås ved å holde fast på et analytisk skille, tross alt. Det var en forskjell på aksjoner som skulle ramme besøket på en enkeltstående film eller kino, og aksjoner som fordret mer generell kinoavholdenhet. Fra Beitstad i Nord-Trøndelag har vi et eksempel på at en boikottaksjon mot *Unge viljer* sommeren 1943 gikk over til å bli en streikeaksjon. Kinobesøket gikk ned fra 16 000 i 1942 til i underkant av 14 000 i 1943, og så opp igjen til 17 000 i 1944.¹⁶³¹ En slik utvikling var mer aktuell på et mindre sted der det bare fantes en beskjeden kino. På Beitstad ble kinoen drevet av det lokale sanitetslaget og hadde forestilling bare hver søndag. Det er likevel grunn til å påpeke at antallet nye filmer som ble satt opp ved slike foreningskinoer rundt om i landet, faktisk økte under krigen. I tilfellet Beitstad gikk antallet nye premiefilmer opp fra 17 i 1940 til 42 i 1942.¹⁶³² Boikotten av *Unge viljer* i perioden 9. mai–25. juli, som generelt var (og er) lavsesong for kinobesøk, hadde derfor ikke alene vært nok til å sette kinobesøket tilbake.

Det fins flere eksempler på at bestemte kinoteatre ble boikottet, samtidig som publikum som naturlig sognet til den boikottede kinoen, forlystet seg på kinoer i

¹⁶²⁸ Tr. nr. 5, 5.12.1941, i MaN 2008: 535–536.

¹⁶²⁹ Ibid.

¹⁶³⁰ *Norsk Tidend* 27.5.1944.

¹⁶³¹ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Beitstad 1940–44, 6.8.1945.

¹⁶³² Ibid.

andre kommuner. Nedenfor skal vi gjøre oss kjent med tre slike eksempler fra Stabekk, Notodden og Flekkefjord.

En vesentlig forskjell mellom boikott- og streikeaksjonene var at førstnevnte var mer entydige og håndgripelige; de var ikke til å ta feil av. Ingen var i tvil om hva som sto på spill når akkurat *den* filmen eller *den* kinoen var «boikottet». Langt verre kunne det være med streikeaksjonene, fordi de ikke sjelden bare var vagt begrunnet og løst avgrenset.¹⁶³³ Et annet vesentlig poeng med boikottaksjoner rettet mot profilerte norske enkeltfilmer var at de tillot en slags balanse i det moralske regnskapet: Ved å avstå fra å se visse filmer kunne en tillate seg å se andre filmer uten å kjenne skam ved det.

Streikeaksjoner

På samme måte som Meldungen aus Norwegen er en rik kilde til etterretningsmeldinger om oppfordringer til kinostreik, er disse SD-meldingene også en god kilde til konkrete streikeaksjoner fra forskjellige steder i landet: tre i 1941, to i 1942, åtte i 1943 og tre i 1944. Den første meldingen om en «igangsatt kinostreik» kom fra Mosjøen i mai 1941, og de to neste fra Lillestrøm og Fauske i desember 1941.¹⁶³⁴

Flere lokale streikeaksjoner hadde konkrete mål. I Tønsberg ble det i januar 1941 hengt opp et Quisling-portrett i kinosalen. Publikum forsøkte å få det fjernet, uten å lykkes. De svarte da med streik. Kort tid etter ble bildet tatt ned, og publikum vendte raskt tilbake. De hadde oppnådd det de ville.¹⁶³⁵ På Kongsvinger uteble publikum i en periode fra tyske filmer. Bestyreren så seg til slutt nødt til å sløyfe tyske filmer i helgeprogrammene. Publikum innkasserte seieren, og vendte tilbake til kinoen.¹⁶³⁶ Her ser vi tydelig at ikke-kinogåing kunne brukes til å forhandle med; det ga en slags kapital. Poenget var kanskje ikke så mye at Quisling-portrettet faktisk ble tatt ned i Tønsberg, eller at helgeprogrammene på Kongsvinger ble frie for tysk film, men at ikke-kinogåingen faktisk satte ikke-kinogjengerne i stand til å oppnå noe, om enn aldri så lite. Mens gevinsten i Tønsberg først og fremst må ses som symbolsk, førte ikke-kinogåingen på Kongsvinger i 1941 til at den nasjonalsosialistiske kinopolitikken fikk mindre gjennomslag lokalt, og at publikum etter dette opplevde

¹⁶³³ Jf. diskusjonen i kap. 6.V.

¹⁶³⁴ Tr. nr. 12, 26.5.1941, i MaN 2008: 284; Tr. nr. 5, 5.12.1941, i MaN 2008: 535–536.

¹⁶³⁵ NBO, Krigstrykksamlingen, *Alt for Norge* 3/1941 og 4/1941.

¹⁶³⁶ MaN nr. 57, 12.7.1943, i MaN 2008: 1194.

mindre ulemper ved okkupasjonen enn de ellers ville ha gjort. Med Scotts ord kunne vi si at ikke-kinogjengerne «worked the system to their minimum disadvantage».¹⁶³⁷

I juni 1942 ble det gjennomført en lokal streikeaksjon i Namsos. Datoen var ikke tilfeldig – den 7. juni, på dagen for unionsoppløsningen i 1905. 300 personer skal ha dannet en fysisk jernring rundt kinoen for å hindre kinolystne i å slippe inn.¹⁶³⁸ Dette er et eksempel på at kinostreikaksjoner kunne være meget synlige, og at denne synligheten var et viktig poeng. Dersom publikum helt enkelt uteble og ingen visste hvorfor, ville man ikke oppnå særlig mye. Men når ikke-kinogjengerne lot folk forstå at de faktisk avsto fra kino, oppsto det et rom for forhandlinger eller i det minste et rom for å gi uttrykk for politisk misnøye. Det som utløste streikeaksjonen i Namsos, hadde ingenting å gjøre med kinoen i utgangspunktet. Bakgrunnen var en større tysk gisselaksjon i området. Stedlige tyske myndigheter svarte i sin tur på streikeaksjonen med å arrestere ytterlige 10 «tyskfiendtlige» personer, og kinoen ble etter en stund sperret for nordmenn i tre måneder.¹⁶³⁹

Streikens logikk besto i at måten ikke-kinogåing ble forstått på, var preget av hvordan man forsto streiker i samfunnslivet ellers. Ord som «streikevakter», «generalstreik» og «streikebryteri» ble brukt av så vel norske og tyske aktører. Det å legge ned arbeidet er nå én ting; noe annet er det å ikke gå på kino. For at ikke-kinogåing skulle bli et våpen i den sivile motstandskampen, måtte ikke-kinogjengerne vise seg som ikke-kinogjengere og dermed som potensielle kinogjengere. Ikke-kinogjengerne hadde således en interesse av at deres uteblivelse fra kinoen ble lagt merke til.

2. Fire faser

Her skal vi ta utgangspunkt i funnene i kapittel 6 og følge den samme periodiseringen, for på denne måten å kunne si noe om forholdet mellom oppfordringene til kinoavholdenhet og de faktiske boikott- og streikeaksjonene.

Vinteren 1940/41

Det startet med oppfordringene til kinostreik i Stavanger i desember 1940. Fra januar til april 1941 var hovedbudskapet i oppfordringene til kinoavholdenhet å ramme tyskerne økonomisk. Oppfordringene var kjennetegnet av krav om ubetinget streik. I sin kommunikative form var de informative. Argumentasjonen var hovedsakelig

¹⁶³⁷ Scott 1985: 301.

¹⁶³⁸ MaN nr. 42, 15.7.1942, i MaN 2008: 741.

¹⁶³⁹ Ibid.

økonomisk, og den tyske okkupasjonsmakten var adressert for misnøyen. Hva ser vi «på bakken» i denne perioden? En rekke steder i landet oppsto aksjoner som førte til målbar nedgang i kinobesøket. Vi kan nevne Trondheim, Stryn, Stavanger, Flekkefjord, Ulefoss, Tønsberg, Stavern, Sandvika, Oslo, Halden og Gjøvik. Konsekvensen av kinostreik over tid kunne bli permanent stengning ettersom grunnlaget for kinodrift falt bort. På Stryn førte streik fra januar 1941 til at kinoen ble nedlagt og utstyret bortleid. På stedet fantes en wehrmacht kino. Det er usikkert om denne etter dette ble åpen også for sivilbefolkningen.¹⁶⁴⁰ Også på Stavern ble kinoen nedlagt våren 1941 på grunn av kinostreik. Maskineri og annet utstyr ble solgt til den tyske soldatheimen, som etablerte en kino for tyske soldater. Også her er det usikkert om nordmenn fikk adgang.¹⁶⁴¹

Vi skal se litt nærmere på hvordan en bestemt kinostreikaksjon artet seg, og hvordan den har blitt forklart. I Flekkefjord fant det sted en svært effektiv og langvarig kinostreikaksjon som startet i februar 1941. Tilfellet Flekkefjord kan få fram noen sider ved fenomenet som kan brukes til å belyse forholdene andre steder. I Flekkefjord kinostyre ble det etter krigen diskutert hvorvidt man skulle nekte visse personer adgang til kinoen. Det ble satt opp en liste med navn på personer som hadde gått på kino «i streikeårene».¹⁶⁴² Dette sier noe om streikeaksjonens reelle betydning i krigsårene. La oss se på forløpet.

Ved byens kommunale kino var det forestilling fem dager i uka. De mest populære filmene ble sett av drøyt ett tusen personer. I perioden 1.1.1939–7.4.1940 gjaldt dette ti filmer. I perioden 20.4.1940–2.2.1941 gikk det samlede kinobesøket ned i Flekkefjord, men norske og svenske enkeltfilmer kunne fortsatt oppnå spilleinntekter nesten på førkrignivå. *Tante Pose* hadde premiere 1. januar 1941 og ble sett av 1067 flekkefjæringer. Også *Godvakker-Maren*, som hadde premiere 31. januar, gikk meget godt og ble sett av 922 personer.¹⁶⁴³ Flekkefjord hadde på denne tida om lag 2500 innbyggere.¹⁶⁴⁴

Så skjedde det plutselig noe. Bare til sammen 23 mennesker løste billett til den franske filmen *Hotel du Nord* 4.–5. februar. Den norske storfilmen *Tørres Snørtevold*

¹⁶⁴⁰ RA, SF, Fda L0009, Stryn kino til SF 14.1.1943.

¹⁶⁴¹ RA, SF, Fda L0009, M. Moen til SF 15.1.1943.

¹⁶⁴² IKAVA, Flekkefjord by, Kommunal kino, Møtebok styret 1925–1947.

¹⁶⁴³ IKAVA, Flekkefjord by, Kommunal kino, Billettsalg 1933–1942.

¹⁶⁴⁴ *Norges Handels-Kalender 1936–1937*, bd. 1: 578.

ble sett av 39 sjeler helga 28. februar–2. mars. Tancred Ibsens filmatisering av Kielland-romanen *Jacob*, med den populære Alfred Maurstad i hovedrollen, spilte således inn fattige 28,50 kroner. «Kinostreiken» var i gang. Blant filmene som ble satt opp de neste tre månedene, maktet ingen å spille inn over 90 kroner!¹⁶⁴⁵ Så virkningsfull var streikeaksjonen i Flekkefjord at kinoen ble stengt den 19. mai. Neste visning ble forsøkt 15. november. Besøkstallene vinteren 1941/42 er noe høyere enn vårtallene i 1941, men jevnt over mye lavere enn før streiken satte i gang i februar. I tida framover ble gjennomsnittsfilmene sett av rundt 200 personer, hvorav en del var tyske soldater. *Tørres Snørtevold* gikk i reprise i desember 1943, og ble sett av 242 personer. En slik film ville i tida før streiken ha trukket det femdobbelte. Først i 1944 ble besøkstallene i Flekkefjord normalisert.¹⁶⁴⁶

I *Flekkefjords historie* tolkes kinostreiken innenfor rammene av en hverdagsmotstand: «Det var mange måter å irritere tyskerne på. Et eksempel er kinostreiken.»¹⁶⁴⁷ Ifølge forfatteren kom streiken i gang etter at «det gikk ut en parole» mot de tyske propagandafilmene. Men hvordan forklare at en generell parole om boikott av tysk film ble til en effektiv totalboikott av kinoen i Flekkefjord i to og et halvt år? Når det å avstå fra å gå på kino kunne bli «selve varemerket på god nasjonal holdning»¹⁶⁴⁸, måtte parolen – hva enn den egentlig gikk ut på, og hvorfra den enn kom – smeltes sammen med lokale forhold som ga hverdagsmotstanden styrke og retning. En skyteskive i Flekkefjord var den upopulære NS-ordføreren Harald Sunde. Straks etter at han ble innsatt som ordfører, startet han en utrenskningsprosess av tjenestemenn og kommunale funksjonærer som motarbeidet den nazistiske «nyordningen».¹⁶⁴⁹ Det sist valgte kinostyret ble avsatt.¹⁶⁵⁰ Når dette skjedde samtidig med at oppfordringer til kinoavholdenhet ble spredt via illegale aviser og munn-til-munn-metoden, fikk aksjonen i Flekkefjord en dobbel forankring. Da det skulle dannes en såkalt assisterende kinonemnd til erstatning for det valgte kinostyret, var det ingen i Flekkefjord som ville la seg oppnevne. Skolebestyrer Morten Ringard ble oppnevnt som varaformann, men nektet. I et brev til ordføreren

¹⁶⁴⁵ IKAVA, Flekkefjord by, Kommunal kino, Billettsalg 1933–1942.

¹⁶⁴⁶ IKAVA, Flekkefjord by, Kommunal kino, Kassabok billettsalg 1937–1944.

¹⁶⁴⁷ O.A. Abrahamsen, *Flekkefjord på 1900-tallet: Omstilling og vekst*, bd. 2 av *Flekkefjords historie*, Flekkefjord 1987: 424.

¹⁶⁴⁸ Abrahamsen 1987: 434.

¹⁶⁴⁹ Ibid.: 399 ff.

¹⁶⁵⁰ Ibid.: 434.

begrunnet han sitt standpunkt med at kinostreiken som var etablert i byen, «skyldes den omstendighet at det gamle kinostyre har måttet gå». Sunde fikk oppnevnt et nytt kinostyre, med bokholder Wilh. Kaurin som formann, men han tiltrådte først etter sterke trusler.¹⁶⁵¹

Kinostreiken var muligens uten betydning «i den store sammenheng», konkluderer Olav A. Abrahamsen, forfatteren av *Flekkefjords historie*, men må ses som «et sviende nederlag for nazistene» i Flekkefjord.¹⁶⁵² Og han må gis rett. Imidlertid gir det mer mening å se streikeaksjonen i Flekkefjord som rettet mot NS, ikke tyskerne. Grunnlaget for kinoavholdenheten i Flekkefjord var ikke paroler utgått fra noen motstandsledelse¹⁶⁵³ eller en reaksjon på kinoens nye innhold¹⁶⁵⁴, men suspensjonen av lokaldemokratiet. I neste omgang kunne så oppfordringer til kinostreik i illegale aviser bidra til å forsterke og gi retning for hverdagsmotstanden. Under en slik synsvinkel er det klart at streikeaksjonene kaster lys over kinoens betydning som politisk, sosial og kulturell arena.

Resten av 1941

Hovedbudskapet i oppfordringene til kinoavholdenhet fra mai 1941 var å vise samhold. Det ble manet til forsiktighet i valg av kinobesøk, og selve kinosituasjonen ble beskrevet som et uoversiktlig felt. Argumentasjonen var i første rekke symbolsk: Det skulle dannes en front mot NS og norske jenter som gikk på kino med tyskere. Mange av oppfordringene hadde et ekspressivt preg. Karakteristisk var at oppfordringene ble spredt via lokale grupper over hele landet.

Steder der vi ser tydelige spor etter omfattende aksjoner i denne perioden, er for eksempel Tromsø, Eidsvoll og Drammen. Det typiske er likevel at disse aksjonene oppsto som resultat av lokale omstendigheter. Her er det altså ikke snakk om et enkelt årsaksbilde, der aksjonene kan forklares ut fra parolene. Dette betyr selvsagt

¹⁶⁵¹ Ibid.

¹⁶⁵² Ibid.

¹⁶⁵³ Ibid.

¹⁶⁵⁴ J. Seland, *Bygdebok for Nes herred: Kulturhistorie*, bd. 3, Nes 1983. Seland var journalist og redaktør og deltok under krigen i SOE-operasjoner i Vest-Agder før han kom seg til Storbritannia. I bygdeboka for Nes hevder Seland at tyskerne straks «tok [...] byens kino i besittelse» og at følgen ble nesten bare tyske filmer, som alltid var propagandafilmer. «Resultatet ble at folk uteble fra kinoen.» Han nevner også at folk ble tvunget til å gå på kino, og at dette førte til at folk helt sluttet å gå på kino. Seland's framstilling er generelt meget troverdig, men den er samtidig farget av den tidligere tendens til at «tyskerne» ble en slags merkelapp på alt uvesen ved okkupasjonen. Det samme finner vi hos Abrahamsen; det var «tyskerne» som skulle «irriteres» gjennom kinoavholdenheten, og det var «tyskerne» som sto bak kinotvang som straffetiltak; sistnevnte var en ren Stapo-aksjon. Jf. nedenfor. Se Abrahamsen 1987: 424.

ikke at oppfordringene om kinoavholdenhet som ble spredt i illegale skrifter, ikke hadde noen virkning, men bare at den lokale, umiddelbare konteksten var mest utslagsgivende. I Tromsø var bakgrunnen et par upopulære inngrep i kinodriften fra det lokale NS-lagets side, mens det var NS-overtakelse av kinoen på Eidsvoll førte til aksjon der.

Ved årsskiftet 1941/42 oppsto det en konflikt mellom kinobestyreren på Lillestrøm og stedlige NS-propagandister, med den følge at ikke bare bestyreren, Olaf Høgden, men også hele personalet hans, ble avsatt med øyeblikkelig virkning. Dette førte i neste omgang til en aksjon om ikke å gå på kino som fikk bred oppslutning.¹⁶⁵⁵

1942–1943

Med hensyn til oppfordringer til kinoavholdenhet i illegale skrifter var perioden mars 1942–februar 1944 preget av hovedbudskapet om å vekke folket fra sløvsinn. I praksis innebar de fleste oppfordringene i denne perioden innrømmelser til publikum på den måten at det ble lagt til grunn at det ikke var noe til hinder for å foreta et kinobesøk en gang iblant. Argumentasjonen var i hovedsak moralsk. Gjennom aggressive og effektive nålestikksoperasjoner skulle befolkningen generelt vekkes fra sin generelle paroletrotthet. Perioden er derfor preget av oppfordringer til boikott av enkeltfilmer og enkeltteatre, mer enn ubetinget kinostreik. De lokale gruppene som spredte oppfordringene, fikk en tydeligere tilknytning til etablerte motstandsgrupper. Blant aksjonene vi finner rikelig med spor av i denne perioden, er følgende:

- Boikott av *Unge viljer*: Beitstad og Røyken
- Boikott av *Sangen til livet*: Hamar, Oslo, Skien og Porsgrunn
- Streik på tysk film: Kongsberg
- Streik på programmer kjørt av NS: Gulskogen ved Drammen og Vestfossen
- Ubetinget streik: Alta, Tromsø, Beitstad, Lillehammer, Odda, Notodden, Tønsberg, Drammen, Ski, Moss og Fredrikstad

I Tønsberg, på Notodden og på Kongsberg var det avsettelse av kinobestyrerne i mars 1942 som utløste aksjoner om ikke å gå på kino.¹⁶⁵⁶ I Odda hadde aksjonen en dobbelt bakgrunn i skifte av bestyrer i 1942 og det forhold at den tidligere formannen i kinostyret ble henrettet i mars 1943.¹⁶⁵⁷ På Ski var bakgrunnen NS' forsøk på å

¹⁶⁵⁵ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Lillestrøm 1940–1944.

¹⁶⁵⁶ NBO, KKL, SO.

¹⁶⁵⁷ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Odda 1940–1944.

overta kinodriften.¹⁶⁵⁸ I Tromsø var bakgrunnen avskjedigelsen av den populære bestyreren A.S. Hansen og en lockout av norske publikummere i april 1943.¹⁶⁵⁹ SD-rapportene vitner om at tyskerne var fullstendig klar over sammenhengen mellom suspensjon av lokaldemokratiet – i regelen gjennomført av NS – og ikke-kinogåing.

Første gang fenomenet «kinostreik» ble behandlet utførlig i en etterretningsmelding, var i oktober 1942.¹⁶⁶⁰ Ifølge denne meldingen var det nå merkbar kinostreik fem steder i Norge: Odda, Voss, Flekkefjord, Notodden og Tønsberg. «Stort sett er det utskiftningen av gamle kinostyremedlemmer med NS-folk som utløser streik, som i Odda og Voss.» I Tønsberg var streiken så effektiv at Teaterdirektoratet hadde innført forbud i byen mot «kunstneriske framførelser av alle slag» så lenge streiken varte.

I mars 1943 ble det rapportert at det fortsatt var kinostreik i Odda, og at aksjonen nå hentet kraft fra misnøyen med den harde behandlingen av kommunister i Odda og Tyssedal.¹⁶⁶¹ I samme rapport ble det opplyst at det var «kommet til kinostreik» også på Lillehammer, som et svar på at samtlige kinoer i landet ble stengt to–tre dager for å markere sorg over nederlaget ved Stalingrad. Kinosituasjonen i Odda og på Lillehammer ble etter dette overvåket av Sipo. Ifølge en rapport fra april 1943 var det kun disse to stedene at det fantes pågående kinoaksjoner.¹⁶⁶² Det ble opplyst at streiken i Odda ble organisert gjennom en hviskekampanje, og at en bakmann var arrestert.

Allerede i neste månedsrapport fra mai 1943 finner vi en helt annen beskrivelse av kinosituasjonen i landet: «Mens kinobesøket til nå i alminnelighet har vært godt og i de større byene, også når det gjelder tyske filmer, meget godt, har en økende kinostreiktendens igjen gjort seg bemerket i Sør-Norge og Oslofjordområdet».¹⁶⁶³ I en artikkel over flere sider analyseres denne situasjonen, med eksempler fra stedene Notodden, Østfold-byene Fredrikstad og Moss, Drammen og – i nord – Tromsø og Alta. På Notodden hadde det ifølge rapporten vært «latent kinostreik» siden mars måned, utløst av avskjedigelsen av den populære kinobestyrer Rønning.¹⁶⁶⁴ Bakgrunnen var at Rønning hadde kommet i klammeri med justisminister

¹⁶⁵⁸ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Ski 1940–1944.

¹⁶⁵⁹ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Tromsø 1940–1944.

¹⁶⁶⁰ MaN nr. 46, 15.10.1942, i MaN 2008: 857.

¹⁶⁶¹ MaN nr. 52, 9.3.1943, i MaN 2008: 1018.

¹⁶⁶² MaN nr. 54, 14.4.1943, i MaN 2008: 1075.

¹⁶⁶³ MaN nr. 55, 4.5.1943, i MaN 2008: 1095.

¹⁶⁶⁴ MaN nr. 55, 4.5.1943, i MaN 2008: 1095–1096.

Sverre Riisnæs under en propagandatilstelning på Notodden. Riisnæs hadde bedt kinobestyreren sørge for at publikum ikke fikk sjanse til å unnsnippe fra salen, noe Rønning hadde motsatt seg. Riisnæs sørget da for at Rønning ble avsatt. Etter dette hadde kinoen vært besøkt av kun 10–25 personer per forestilling. Imidlertid kunne rapporten meddele at «kinohungrige» på Notodden kunne reise til Kongsberg, Skien eller et annet nærliggende sted for å gå på kino. De som besøkte kinoen på Notodden, risikerte å bli slått ned eller utsatt for trusler. I tilfellet Notodden ser vi at den folkelige motstanden mot å gå på kino var knyttet til kinoen på Notodden – og bare den – og ikke mot det å gå på kino i seg selv.

I Fredrikstad og Moss ble det opplyst at kinobesøket var labert på grunn av oppfordringer til kinostreik spredt gjennom rundskriv sendt med posten.¹⁶⁶⁵ Her finner SD selv årsakssammenhengen, og ser det ene som en følge av det andre. Når kinobesøket i de to Østfold-byene foreløpig ikke var kritisk lavt, ble det forklart i meldingen, var det fordi det hadde lyktes tysk og norsk politi å stoppe en stor del av skrivene «før ankomst til mottakeren».

I Drammen var det høyt konfliktnivå i 1943. Ved en anledning ble alle byens kommunale funksjonærer innkalt til et LO-møte i byen. Mange unnlot å møte, ettersom LO på dette tidspunktet var NS-kontrollert. Drammen kommune svarte da med å ilagge alle som ikke hadde møtt opp, tre måneders trekk i lønn. Dette utløste – blant annet – en kinostreikaksjon.¹⁶⁶⁶ Natten mellom 29. og 30. april ble en Wehrmacht-telefonlinje i området kuttet opp på tre forskjellige steder. Dette, i sammenheng med den pågående kinostreiken – «utløst av trivielle grunner» – fikk Reichskommissar Terboven til å se rødt. Han besøkte selv byen, og beordret omfattende mottiltak, som innebar at drammenserne ikke skulle få anledning til å forlyste seg på en stund. Alle byens teatre og fire kinoer ble stengt, og tobakksrasjonene inndratt.¹⁶⁶⁷

I Nord-Norge ble kinobesøket vurdert som stort sett godt. «Bare i enkelttilfeller ses eksempler på politisk motivert kinostreik.» I Alta uteble publikum etter at den lokale private kinoen, drevet av Bossekops ungdomslag, ble overtatt av

¹⁶⁶⁵ MaN nr. 55, 4.5.1943, i MaN 2008: 1096.

¹⁶⁶⁶ MaN nr. 55, 4.5.1943, i MaN 2008: 1096–1097.

¹⁶⁶⁷ MaN nr. 56, 28.5.1943, i MaN 2008: 1137. I tillegg til de tre kinosalene i Drammen by ble den private kinoen på Gulskogen omfattet av tiltaket. NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Gulskogen 1940–44, 8.8.1945.

NS.¹⁶⁶⁸ Fra Tromsø ble det i april 1943 meldt at «jøssingenes lenge proklamerte kinostreik» endelig «hadde mistet praktisk betydning». Imidlertid var kinopublikummet i byen fortsatt disponert for protestaksjoner.¹⁶⁶⁹

Tromsø var også stedet for en interessant variant av kinostreiken i begynnelsen av 1943. Før en barneforestilling kl. 5 ble det vist en norsk ukerevy som endte med bilder fra Gulbrand Lundes begravelse. Da den, for dem, kjedelige ukerevyn var slutt, applauderte barna. Tilstedeværende hirdmenn tolket dette som demonstrasjon mot NS, noe som fikk Tromsøs ordfører til å beordre 14 dagers lockout ved kinoen. Den skulle ikke stenge, den ble bare utilgjengelig for alle andre enn tyskere og NS. Da lockouten ble opphevet, gikk publikum til «generalstreik». Det spesielle var at streiken ble proklamert og vedlikeholdt av svært unge barn, som gikk streikevakt utenfor kinoen. Tyskerne lot barna holde på, men konflikten endte med at ordføreren fikk kinobestyrer Hansen oppsagt med to dagers varsel.¹⁶⁷⁰

De mange SD-meldingene om ikke-kinogåing i 1942 og 1943 understreker den endrede betydning kino fikk som politisk arena når lokaldemokratiet ble skubbet unna. På bakgrunn av diskusjonen ovenfor skal vi nå igjen ta fram besøkstall fra sju enkeltsteder for å granske dem nærmere. Alle disse sju stedene er i Sør-Norge, og de er valgt ut fra kildesituasjonen.

På Notodden ble kinobestyreren avskjediget 15. mars 1942. Det utløste en kinostreik som varte krigen ut. Aksjonen ble, som vi så ovenfor, proklamert ved oppslag utenfor kinoen.¹⁶⁷¹ Avsettelsen av kinobestyrer Rønning i mars 1942 ble lokalt antatt å ha sammenheng med en episode som inntraff i forbindelse med at justisminister Sverre Riisnæs besøkte Notodden kinoteater 10. oktober 1941. Ved denne anledningen hadde Rønning motsatt seg ministerens ordre om å stenge dørene fra innsiden for at publikum ikke skulle få sjanse til å unnsnippe den politiske appellen fra scenen. Kinopersonalet sørget imidlertid for at dørene ble åpnet i tide, slik at brorparten av kinopublikummerne greide å bryte seg ut av lokalet til tross for at hirdfolk var satt inn for å hindre dette.¹⁶⁷²

¹⁶⁶⁸ MaN nr. 55, 4.5.1943, i MaN 2008: 1097.

¹⁶⁶⁹ Ibid.

¹⁶⁷⁰ Ibid.: 63.

¹⁶⁷¹ Jf. ovenfor under kap. 6.V.4.

¹⁶⁷² S.V. Trae, «Skriften på veggen»: Krig og motstand i Hjartdal/Øvre Telemark 1940–45, Hjartdal 1995: 68.

Tabell 27. Kinobesøket i Notodden 1940–1945 (i tusener)¹⁶⁷³

1940	1941	1942	1943	1944	1945
100	123	28	17	45	147

I 1930-årene hørte Notodden til de fem kommunene som lå på bunn i spilleinntekter per innbygger.¹⁶⁷⁴ Ifølge en oversikt utarbeidet av KKL brukte notoddingene i gjennomsnitt 7,33 kroner på kinobesøk i 1933. Bare Kristiansund, Narvik, Kongsberg og Mandal kom dårligere ut. Hva dette hadde å si for mobilisering til kinostreik i okkupasjonsårene, er usikkert. Men det kan ikke utelukkes at notoddingenes beskjedne kinovaner før 1940 ga gunstige vilkår for ikke-kinogåing som hverdagsmotstand under okkupasjonen.

En annen faktor var kinostreikernes bruk av makt overfor folk som ønsket å gå på kino. Under streiken ble en person truet med juling hvis han gikk på kino. «Han skulde 'huskes' når de allierte hadde vundet krigen.» Fornærmede anga personen som hadde truet ham til Stapo, hvorpå kinostreikeren ble arrestert i januar 1944.¹⁶⁷⁵ På Notodden var de kinoansatte sterkt delaktige i streikeaksjonen. Lokalene ble også benyttet som møtested for lokale organisatorer av sivil og militær motstand. Kinomaskinist Sverre Bakkeløkken fortalte etter krigen: «[E]tter kinotid [kunne] vi drive vår illegale virksomhet i kinolokalene; møtevirksomhet, brevskrivning og planlegging. Sandven og jeg hadde særlig kontakt med politifolkene Sverre Svendsen og Andreas Pedersen, som var ledere i det lokale militære motstandsarbeidet. Nattarbeidet blei forklart hjemme med at vi spilte bridge.»¹⁶⁷⁶ I kapittel 6 så vi at den illegale avisa *Fronten* i Øvre Telemark oppfordret til kinostreik. Kinomaskinist Bakkeløkken var en av redaktørene:

Gjennom den illegale avisa 'Fronten' kjørte vi nå ut paroler om kinoboikott. Vårt faste kinopublikum besto av mange gode nordmenn, og kinostreiken blei nesten 100 % effektiv. Jeg husker sønn til en forretningsmann på Notodden brøt streiken noen ganger. Faren var god jøssing, mottok blant annet 'Fronten' fra oss. Jeg skrev da et brev hvor jeg forklarte alvoret i situasjonen, da kinostreiken ikke gikk på underholdning eller ikke, men på rein holdningskamp mot nazismen.¹⁶⁷⁷

¹⁶⁷³ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Notodden 1940–1944, 15.8.1945.

¹⁶⁷⁴ NBO, KKL, Oversikt over de kommunale kinoene i Norge, 1934.

¹⁶⁷⁵ RA, Stapo, Ccb – Sakjournal, 0042.

¹⁶⁷⁶ Trae 1995: 68.

¹⁶⁷⁷ Ibid.: 68–69.

Revisor i Notodden kommune beregnet etter krigen at streikeaksjonen hadde medført et økonomisk tap for kinoen på 154 000 kroner.¹⁶⁷⁸

Kinostreiken i Tønsberg ble utløst av samme grunn som på Notodden: Bestyreren ble avsatt samme dag, 15. mars 1942. Også her tok det tid før kinobesøket var på samme nivå som før streiken satte inn, dog ikke like lenge som på Notodden.

Tabell 28. Kinobesøket i Tønsberg 1940–1945 (i tusener)¹⁶⁷⁹

1940	1941	1942	1943	1944	1945
284	287	130	278	309	423

I Lillestrøm var det høyt konfliktnivå allerede fra høsten 1940. Kinostyret ble tidlig avsatt og erstattet med en NS-kontrollert kinonemnd. Konflikter mellom nemnda og kinoens ledelse resulterte i midlertidig stengning av kinoen noen måneder fra slutten av 1941. Da driften kom i gang igjen, ble det satt inn effektiv kinostreik, som varte i to år. Som en følge av dette ble bestyreren arrestert og hele personalet avsatt.¹⁶⁸⁰

Tabell 29. Kinobesøket i Lillestrøm 1940–1945 (i tusener)¹⁶⁸¹

1940	1941	1942	1943	1944	1945
137	154	41	93	139	260

I Odda ble formannen i kinostyret avsatt i august 1940 etter ordre fra Sipo, fordi han var kommunist. Bestyreren trakk seg i 1942 og ble erstattet av en NS-mann. Omtrent samtidig ble den avsatte formannen arrestert og senere dømt til døden. Da han ble henrettet i mars 1943, ble kinoen umiddelbart «blokkert».¹⁶⁸²

Tabell 30. Kinobesøket i Odda 1940–1945 (i tusener)¹⁶⁸³

1940	1941	1942	1943	1944	1945
109	143	151	91	140	132

På Ulefoss i Telemark ble stedets kino drevet av Arbeiderforeningen i eget lokale. Da denne foreningen ble oppløst som følge av Terbovens forordning av 25.9.1940, sto kinoen uten eier. Personalet greide likevel å fortsette driften. I starten av 1941 gikk det rykter om at NS hadde beslaglagt kinoens midler, og dette førte til kinostreik. I april ble kinoen stengt og bestyreren erstattet. Personalet ble bedt om å gjenoppta arbeidet, men nektet. Herredstinget vedtok så kommunal overtakelse av kinoen i

¹⁶⁷⁸ Ibid.: 69–70.

¹⁶⁷⁹ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Tønsberg 1940–1944.

¹⁶⁸⁰ Ibid.

¹⁶⁸¹ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Lillestrøm 1940–1944.

¹⁶⁸² Ibid.

¹⁶⁸³ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Odda 1940–1944.

desember 1941, men utallige forsøk på gjenåpning under ny ledelse mislyktes. Kinoen ble derfor permanent stengt høsten 1944.¹⁶⁸⁴

Ski Kinoteater var eiet av Folkets Hus Forening. Foreningen ble overtatt av NS i januar 1942, og dermed kom kinodriften under nazistisk kontroll. Kinoens personale svarte med å nedlegge sitt arbeid. I april ble personalet innkalt til et møte med det nye styret, men møtte ikke. Dette resulterte i et skriv fra Kultur- og folkeopplysningsdepartementet med trussel om fengselsstraff hvis driften ikke øyeblikkelig ble gjenopptatt. De ansatte fant det da best å fortsette driften. Imidlertid utløste dette kinostreik, som var meget effektiv i 1942. Bare 5000 personer besøkte kinoen dette året, mot 34 000 i 1941.¹⁶⁸⁵ I januar 1943 trakk NS seg ut av kinodriften. Men det ble hengt opp propagandaplakater og to Quisling-bilder i kinosalen, med beskjed om at vaktmesteren sto personlig ansvarlig for at bildene ikke ble ødelagt eller fjernet.¹⁶⁸⁶

Som vi så ovenfor, fantes et alternativ for de kinohungrige ikke-kinogjengerne på Notodden: De kunne gå på kino i Skien eller Kongsberg. Den samme praksisen ser vi spor av to andre steder. Når ikke-kinogåingen i Flekkefjord kunne opprettholdes så effektivt, var det fordi det fantes en ventil også der; de som ville på kino, kunne ta toget til Moi og gå på kino der:

Vi reiser med toget fra Flekkefjord og ser om søndagene 3 forestillinger etter hverandre på samme kvelden. Sist søndag var jeg der også sammen med ca. 100 andre kinostreikere både gutter og piker. Vi drog fra Flekkefjord klokken 1600 og kom tilbake klokken 2400. Jeg så da to svenske og en tysk film og betalte for kinobillettene og jernbanen til sammen kr. 8,20.¹⁶⁸⁷

At dette faktisk ble gjort i stor stil, bekreftes av muntlige kilder.¹⁶⁸⁸ Dette kretsløpet viser et interessant trekk ved kinostreikaksjoner som fenomen. Målet med den var ikke å omstyrte okkupasjonsregimet, eller unngå tysk film, men å «gjøre noe». Det ga god selvfølelse og var relativt ufarlig. Deltakelse i kinostreiken kan ses som politisk og sosial kommunikasjon med omgivelsene og var et slags lavterskeltilbud for dem som ville gi uttrykk for en patriotisk holdning. Dette er helt i samsvar med James C. Scotts

¹⁶⁸⁴ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Ulefoss 1940–1944.

¹⁶⁸⁵ NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Ski 1940–44.

¹⁶⁸⁶ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Ski 1940–44.

¹⁶⁸⁷ Leserinnlegg i *Flekkefjordposten* 22.9.1943. Jeg lar her sitatet stå som det er, selv om kilden er grå propaganda. Se nærmere nedenfor under kap. 8.IV.3.

¹⁶⁸⁸ Opplysninger fra Bitte Horjen fra Flekkefjord (via Einar Svendsen, 2012), Olav og Ingeborg Østrem og Selma Ausland på Moi (2013).

beskrivelse av hverdagsmotstand som generelt fenomen. Det brer om seg når de undertrykte i et konfliktsamfunn ser større muligheter for subtile og skjulte handlinger enn mer åpne handlinger.

I Flekkefjord og Notodden kan vi si at kinostreikaksjoner gikk over til å bli boikottaksjoner rettet mot den lokale kinoen og bare den. Allerede i 1941 oppsto dette mønsteret i Stabekk, der kinoen i stor grad ble boikottet, mens Stabekk-beboerne reiste over kommunegrensen østover mot Aker eller Oslo for å gå på kino.¹⁶⁸⁹

1944–1945

Oppfordringene til kinoavholdenhet som på et vis ble revitalisert høsten 1944, skilte seg markant fra tidligere oppfordringer på den måten at forsøket på å organisere en aksjon var toppdirigert fra Hjemmefrontens ledelse. Hensikten var ikke lenger ubetinget kinostreik, men begrenset streik. Oppfordringene var i sin kommunikative form autoritative, førte primært en politisk argumentasjon og kan ses som et oppriktig ønske om å rettlede kinogjengerne til en trygg, hensiktsmessig og «nasjonal» kinoatferd.

I Grimstad oppsto en seks måneder lang streikeaksjon i februar 1944 som følge av et mislykket lokalt propagandastunt fra NS' side, der en NS-propagandist krevde å holde en appell fra scenekanten rett før visning av norsk kinoprogram.¹⁶⁹⁰ Ett konkret resultat av denne aksjonen kan avleses i tabell 20 ovenfor: Kinobesøket ble nesten halvert fra 1943 til 1944. I dette tilfellet var det ikke suspensjon av lokaldemokratiet som utløste aksjonen, men en protestholdning mot forsøket på å skape et nasjonalsosialistisk *folkefellesskap* i kinosalen.¹⁶⁹¹

3. Samtalene om ikke-kinogåing

Hvordan tyske og norske myndigheter «reagerte» på «kinostreiken» kan virke som et tilforlateglig spørsmål, men er lite fruktbart og dessuten galt stil. Som vi har sett, var

¹⁶⁸⁹ NBO, KKL, Avisutklipp februar 1940–ca. 1942, *Asker og Bærums Budstikke* 23.5.1941.

¹⁶⁹⁰ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Grimstad 1940–44.

¹⁶⁹¹ Initiativtakeren til stuntet var Sjur Fuhr, NS-tillitsmann og medlem av Hirten. Om lag ti uniformerte hirdmenn inntok kinoen ved forestillingens begynnelse den 26. februar 1944, hvorpå Fuhr holdt en kort appell på om lag ett minutt før han introduserte hovedtaleren, fylkesfører Andersen. Andersen holdt en tale på rundt ti minutter. Opptrinnet er godt dokumentert fordi det var ett av tiltalepunktene mot Fuhr i landssviksaken mot ham ved Agder lagmannsrett i april 1948. Kinoeier Bostrøm-Hansen ved den private Grimstad kino krevde sågar økonomisk erstatning for det tap kinoen hadde lidd som følge av kinostreiken – og som Fuhr ble holdt ansvarlig for. De faktiske forhold – propagandastuntet, streiken og dens konsekvenser for besøket de neste seks månedene – er helt på det rene; kinoen fikk imidlertid ikke medhold i sitt økonomiske krav. Fuhrs advokat mente at kravet var «det løseste erstatningskrav som noensinne er framstilt i en rett». Privatarkiv etter Grimstad Gartneri. Via Alf Kjetil Igland.

det ikke snakk om én streikeaksjon, men flere initiativer som oppsto på forskjellige steder til ulike tider, av ymse årsaker og med et vidt spekter av målsetninger, hvis da slike kan identifiseres overhodet. For myndighetene var det langt mer krevende å måtte forholde seg konstant til fenomenet ikke-kinogåing, som hadde et iboende politisk subversivt potensial. Videre er det begrensende å redusere tyske og norske myndigheters handlinger til reaksjoner på ikke-kinogåing. På samme vis som det verken er mulig eller hensiktsmessig å skulle skille skarpt mellom kinogåing og ikke-kinogåing, kan aksjon/reaksjon-perspektivet utelukke at det dreide seg om parallelle og overlappende prosesser som påvirket hverandre gjensidig, og at det karakteristiske nettopp var denne fleksible dynamikken.

La oss se på hvordan ikke-kinogåing dukker opp som tema, og på hvilken måte, i ulike typer samtaler.

De tyske makthavernes skjulte samtale

Som vi har sett både i kapittel 5 og ovenfor i dette kapitlet, ble ikke-kinogåing, forstått som nordmenns avståelse fra å gå på kino som uttrykk for politisk misnøye med NS og den tyske okkupasjonen, fulgt nøye av SD fra 1941 til 1943. Det tyske begrepet var det samme som på norsk: «Kinostreik». I 1941 fryktet SD at ikke-kinogåing som langvarig motstandsstrategi skulle føre til en svekkelse av kino som arena for politisk kommunikasjon. SD registrerte at NS næret frykt for at kinoene og dermed også kommunene kunne få økonomiske problemer, men ettersom tyskernes økonomiske interesse for norsk kinodrift var beskjeden var ikke dette en bekymring som sto høyt på agendaen. Konteksten for å forstå SDs interesse for ikke-kinogåing, var målene for den tyske kulturpropagandaen. Ofte ser vi derfor at betraktninger om ikke-kinogåing skjer innenfor rammene av resepsjonsanalyser av tysk film. Man ønsket at tyske filmer skulle gå godt i Norge.

Fallet i kinobesøket i Norge i første halvdel av 1941 ble tolket som uttrykk for én landsomfattende kinostreikaksjon. Når besøkstallene tok seg opp igjen, ble dette tolket som at denne aksjonen var en fiasko. Senere tegn på ikke-kinogåing i 1942 og 1943 ble sett som forsøk på å gjenopplive kinostreiken.¹⁶⁹² SDs dekning av temaet ikke-kinogåing over tid er ikke konsistent.

RK foretok seg ingenting for å forhindre ikke-kinogåing. Det vil si: Innen propagandaavdelingen var oppfatningen at eventuelle represalier fra tysk side bare

¹⁶⁹² MaN nr. 37, 31.3.42, i MaN 2008: 589 f.

ville virke mot sin hensikt. Dette ga propagandasjef G.W. Müller eksplisitt uttrykk for i en vitneforklaring etter krigen.¹⁶⁹³

Historiker Arnfinn Moland finner belegg i Meldungen aus Norwegen for å hevde at SD foretrakk en slik tilbakeholdende linje overfor sivil motstand generelt, men at Terboven ble sett på som uforutsigbar og dermed også som en mulig sikkerhetsrisiko.¹⁶⁹⁴ Den mest radikale tyske straffereaksjonen på kinofeltet noe sted i landet under okkupasjonen var stengningen av kinoene i Drammen i sju måneder i 1943. Som vi så ovenfor, var ikke-kinogåing en bakenforliggende årsak, selv om andre ting utløste reaksjonen og kino ikke var det eneste godet som ble fratatt drammenserne ved dette tilfellet.

Norske makthaveres skjulte samtale og mistankens hermeneutikk

Filmdirektoratets linje utad var å gjøre et så lite nummer ut av ikke-kinogåing som overhodet mulig. For så vidt var dette helt i samsvar med den dominerende holdningen i RK. De gangene Filmdirektoratet uttalte seg offentlig, la de vekt på å bagatellisere omfanget av aksjoner. I kulissene var tonen en ganske annen. I 1941 var Filmdirektoratet først og fremst, og med meget god grunn, oppriktig bekymret for de økonomiske konsekvenser av ikke-kinogåing. I et brev til NRK-direktør Gard Holtskog i juli 1941 beklaget filmdirektør Sinding seg over politiets unødige avbrytelser av kinoforestillinger. Tre dager i forveien hadde flere tilskuere blitt arrestert etter demonstrasjoner under 9-forestillingen på Saga i Oslo. Sinding forklarte hvorfor det var så viktig å innskjerpe politifolkenes forsiktighet:

Avbrytelser av kinoforestillinger med etterfølgende massearrestasjoner er et så alvorlig skritt og har så enormt farlige konsekvenser for kinovirksomheten at det etter min mening må foreligge meget grove ordens forstyrrelser [sic!] innen man griper til en slik utvei. Det må ikke glemmes at oppmarsjering av uniformert politi samt politiets inngripen i kinoforestillingene var en viktig årsak til kinostreiken. Vi kan ikke risikere et tilbakefall i denne streik, som kostet landets kommuner svære beløp, p.g.a. utidig nervøsitet hos politifolk.¹⁶⁹⁵

I august 1941 innprentet Filmdirektoratet overfor Oslo kinematografer at tysk filmrevy ikke skulle averteres, verken i pressen eller utenfor kinoene.¹⁶⁹⁶ Hensikten var å unngå planlagte demonstrasjoner fra publikums side. Selv om direktoratet ofte

¹⁶⁹³ Jf. kap. 5.

¹⁶⁹⁴ Moland 2000.

¹⁶⁹⁵ RA, SF, Fda L0001, Diverse, SF til G. Holtskog 4.7.1941.

¹⁶⁹⁶ RA, SF, Fda L0005, Korr. med KFD mai–des. 1941, SF til KFD 22.8.1941.

ga uttrykk for at «streiken» voldte atskillige ubehageligheter, markerte de utad, så vel som i korrespondanse med kinoene, en tydelig distanse til ikke-kinogåingens utfordringer, og ønsket framfor alt ikke å innta noen ledende rolle i bekjempelsen av dette problemet. Et brev til Kulturdepartementet 6. november 1941 vedrørende kinostreik i Søndre Land viser at Filmdirektoratet mente at saken sorterte under Innenriksdepartementet. Når direktoratet nå engang hadde blitt spurt til råds i saken, ble det gitt råd om at man burde «fortsette kinematografdriften på vanlig måte uten avbrytelse av noen art. En er derved sikker på at 'kinostreiken' i Søndre Land som overalt ellers vil ebbe ut av seg selv.»¹⁶⁹⁷

Et personlig brev fra Sinding til kulturminister Lunde 28. april 1941 viser imidlertid at Sinding var alvorlig bekymret for kinostreikens innvirkning på framtidig filmproduksjon.¹⁶⁹⁸

Organiseringen av det norske statspolitiet (Stapo) gjennomgikk store endringer fra opprettelsen i 1941 til 1945. I perioden 1.7.1943–våren 1944 fantes det en egen «demonstrasjonsavdeling», som skulle etterforske demonstrasjoner av alle slag, fra nisseluer til sabotasje. Denne avdelingen skulle også drive kino- og teaterkontroll.¹⁶⁹⁹ Undersøkelsen av dette materialet viser at dette faktisk ble gjort, men ikke i så veldig stor utstrekning. Statspolitiet så sin særlige oppgave i å bekjempe all virksomhet som skadet NS og det tysk-norske okkupasjonsregimet. Hvor tett Statspolitiet fulgte opp det som etter hvert ble kjent som *kinostriden*, avhang her som på andre områder av lokale forhold, tyske interesser og det personlige initiativ. I Vest-Agder fantes en særlig ærgjerrig stapobetjent, Odd Brandsborg, som så det som sin spesielle oppgave å knekke kinostreikaksjonen i Flekkefjord. Brandsborg la fram sine planer for det tyske sikkerhetspolitiet i Kristiansand og Stavanger, og fikk oppdraget klarert.¹⁷⁰⁰ Så flyttet han til Flekkefjord, som en framskutt del av Stapos Stavanger-avdeling. Her gikk han straks i gang med å pågripe «ikkekinogjengere». Dem han særlig så seg ut som mistenkelige, var tenåringsjenter som ikke gikk på kino. Ungdom som ikke gikk på kino, var noe unaturlig. Flere jenter ble innkalt på stasjonen til avhør, hvor de måtte oppgi navn på andre ungdommer som deltok i aksjonen. Noe av det mest oppfinnsomme som nok skjedde i Norge med hensyn til å bekjempe

¹⁶⁹⁷ RA, SF, Fda L0005, Korr. med KFD mai–des. 1941, SF til KFD 6.11.1941.

¹⁶⁹⁸ RA, SF, Fda L0004, Korr. med KFD jan.–apr. 1941, L. Sinding til G. Lunde 28.4.1941.

¹⁶⁹⁹ <http://arkivportalen.no/arkiv-web/ArkivportalArkivEksportRapportGenServlet?id=no-a1450-01000001342296&xslt=arkivlisteArkivportal.xslt&mimeType=application%2fpdf> (lest 13.9.2017).

¹⁷⁰⁰ SAHA, 22 Norske hjelpere, Odd Brandsborg, dok. nr. 76 fra landssviksaken.

kinostreikaksjoner, var Brandsborgs påfunn: et skriftlig pålegg til unge jenter i Flekkefjord om å gå på kino minst én gang i uka. Ordlyden gikk slik:

Det har vist seg at De i lengere tid, enten på eget initiativ eller under påtrykk fra andre, har deltatt i kinostreiken i Flekkefjord.

Statspolitiet pålegger Dem derfor å overvære minst 1 forestilling ukentlig i Flekkefjord kino. Kinobesøk på Moi er forbudt.

Det vil medføre de alvorligste konsekvenser ikke å etterkomme denne ordre.¹⁷⁰¹

Beordring til ukentlig kinobesøk var kanskje en spesiell vri, men tankegangen var typisk for NS: De som forsøkte å motarbeide den nye tid på smart vis, skulle selv straffes. Forsøkene på å begrense omfanget av ikke-kinogåing viser hvordan ulike skjulte samtaler og den åpne samtalen overlappet. Bruk av skjult propaganda i åpne kilder, som vi skal se et eksempel på nedenfor, er særlig egnet til å vise dette.

Den åpne samtalen

Både illegale aviser, NS-pressen og krigsavisene diskuterte og fortolket ikke-kinogåing. Innholdet i de illegale avisene ble diskutert også innenfor den åpne samtalen. En publikasjon som *Norges-nytt* befant seg i et slags naturlig grenseland: Avisa var lovlig trykt i Sverige, men ble illegalt distribuert i Norge; den inngikk dermed både i den åpne samtalen blant eksilnordmenn i Sverige og i den skjulte samtalen i Norge.

Kinotvang-affæren i Flekkefjord ble landskjent under krigen gjennom spredning i illegale aviser. I *Norges-nytt* ble det i 1944 meldt at 40 av byens ungdommer hadde blitt tvunget på kino.¹⁷⁰² Dekningen i *Norges-nytt* var typisk for måten de illegale avisene omtalte ikke-kinogåing på; det var særlig reaksjonen fra myndighetene som ble viet oppmerksomhet. Kinotvang var et represjonstiltak fra NS' side som var del av den åpne samtalen. Det var ikke bare enkeltpersoner i Flekkefjord som ble tvangssendt på kino; samtlige medlemmer av Flekkefjord bygningsarbeiderforbund ble også «tvunget til å gå på kino».¹⁷⁰³ For øvrig var ikke pågripelse og bøtelegging av folk som ikke gikk på kino, helt uten presedens. Allerede

¹⁷⁰¹ Brev fra Stapo til S. Drangeid 10.9.1943. Sitert etter Disen 1997: 132. Etter krigen forklarte Brandsborg at ti gutter og ti jenter fikk skriftlig pålegg om å gå på kino. Et likelydende brev adressert til «fru Hansen» i Flekkefjord er gjengitt i Abrahamsen 1987: 424.

¹⁷⁰² SAHA, *Norges-nytt* 16.2.1944.

¹⁷⁰³ Det er ikke kjent hvorvidt dette også gjaldt andre foreninger. Bygningsarbeiderne likte i hvert fall ikke påbudet noe særlig, og klaget det inn for Stapo. RA, Stapo, Ca – Hovedregisteret, L0004.

høsten 1942 hadde 10 «ikkekinogjengere» blitt arrestert på Skarnes i Sør-Odal som ledd i bekjempelsen av den pågående streikeaksjonen der.¹⁷⁰⁴

La oss se på et særlig kreativt tiltak som ble iverksatt av Stapo-betjent Odd Brandsborg i Flekkefjord høsten 1943. Da Brandsborg kom til Flekkefjord, etablerte han kontakt med redaktør Ingebretsen i Flekkefjordposten. Han ville bruke både makt og list for å knekke streiken. Makt gjennom pågripelser og påbud om å gå på kino; list gjennom subtile propagandametoder. Under psevdonymet «May Lis» sendte Brandsborg et tre sider langt fiktivt leserbrev til *Flekkefjordposten* ut fra et ønske om å stifte brann i rosenes leir. Ingebretsen ble tvunget til å sette brevet på trykk. Brandsborg utga seg for å være en «jøssingpike» som hadde sett seg lei på kinostreiken, og som nå hadde bestemt seg for å oppgi den. Oppfordringen var: La oss slutte med dette tøyset og begynne å gå på kino igjen – jo fortere, jo bedre.

No har vi i ca. 3 år ikke gått på kino her i Flekkefjord. Hvorfor? Ja noe svar på det kan jeg ikke gi, men vil som alle mine venninner sier når vi snakker på tomannshånd, «Det er noe tull». Det er også den eneste byen i landet det forekommer, og vi er ganske syke etter å komme på kino, men vi tørr ikke for hverandre.¹⁷⁰⁵

Brandsborgs leserinnlegg er et eksempel på bruk av «grå propaganda».¹⁷⁰⁶ Jowett og O'Donnell skiller mellom hvit, sort og grå propaganda. Kilden for hvit propaganda er åpen og innholdet er i regelen pålitelig. Kilden for sort propaganda er derimot skjult og innholdet upålitelig. Sort propaganda består således av løgn, fabrikkerte nyheter og bedrag. Grå propaganda er en slags mellomting mellom sort og hvit propaganda; innholdet er som regel akseptabelt og er tillagt en ikkefiendtlig kilde. Brandsborgs leserinnlegg oppfyller klart kravet til akseptabelt innhold, noe som ses blant annet av den detaljrike og troverdige beskrivelsen av togreisene fra Flekkefjord til Moi om søndagene.

Gjennom «May Lis» forsøkte Brandsborg å infiltrere en samtale om motstand som var skjult og utilgjengelig for NS. Ble «May Lis» trodd eller gjennomskuet? Folk var vant til å lese krigsavisene kritisk og slukte neppe denne historien rått. På den andre siden vet vi at samtalen om ikke-kinogåing var så vidt ladd i Flekkefjord at det godt kan hende at Brandsborgs leserinnlegg bidro til å skape mer usikkerhet rundt

¹⁷⁰⁴ NBO, KKL, SO.

¹⁷⁰⁵ SAHA, Avskrift av *Flekkefjordposten* 23.9.1943, fremlagt for Agder lagmannsrett i landssviksaken mot Odd Brandsborg 23.4.1948.

¹⁷⁰⁶ Jowett og O'Donnell 2006: 16 ff.

kinostreikaksjonen. Brandsborgs problem var at Flekkefjord var en liten by, og at han kom utenfra. Å infiltrere en ring av passiv motstand, som i liten grad er organisert, viste seg komplisert. Det skulle gå enda mange måneder før kinobesøket begynte å ta seg opp.

Klippjournaler utarbeidet av KKL fra 1940 til 1942 viser at ikke-kinogåing var et brennende tema i mange lokalaviser i 1941 og 1942.¹⁷⁰⁷ Det er ikke uventet at NS-regimet forsøkte å bekjempe kinostreiken, på linje med all motstand mot de nye makthaverne. Fusjonen mellom parti og stat er her av betydning å omtale. Etter at NS ble det eneste tillatte politiske parti 25. september 1940, ble statsapparatet brukt som et partiapparat for å sette NS' partiprogram ut i livet. På det tidspunktet kinostreikaksjonene blomstret opp i 1941, var en rekke nye folk kommet inn i nøkkelposisjoner på film- og kinofeltet: i det nyopprettede Filmdirektoratet, i produksjonsselskaper og utleiebyråer, i bransjeorganisasjonene og i de organer som styrte kinovirksomheten. I tillegg kom personer innenfor NS' egen organisasjon, der fylkesførere og særlig propagandaledere på fylkes-, krets- og lagsnivå fikk oppgaven med å påse at *Gleichschaltung* av film og kino ble gjennomført lokalt. Frustrasjon over kinostreikaksjonene viste seg særlig i den NS-kontrollerte pressen og hos de nye lokale kinolederne.

Tidens Tegn så kinoaksjonene som en «dans med døden» etter «emigrantenes» pipe. Emigrantene var London-regjeringen, og kampanjen ble sett på som et utslag av «fanatisk englandssyke». Avisen var ikke bare bekymret for tanken på kinounderskudd, men noe langt alvorligere: «Vi tenker på denne nye debetposten som vårt folk her får anbragt i sitt moralske regnskap med Tyskland.» For øvrig argumenterte avisen med at kinostreiken var et sjofelt tiltak fordi den særlig gikk ut over uskyldige barn.¹⁷⁰⁸ NS' uro for at den typen hverdagsmotstand som kinostreiken representerte, rettet som den var mer mot NS enn mot tyskerne, skulle ta seg dårlig ut overfor tyske myndigheter, er typisk for omtalen av kinostreiken i de sensurerte avisene. De første månedene av 1941 var NS' strategi å skremme folk tilbake til kinoene. Flere steder gikk det rykter om at det ville bli innført en særskilt kinostreikskatt for å dekke tapte inntekter for kommunen. Så vidt vites kom det aldri så langt

¹⁷⁰⁷ Verken krigsaviser eller NS-publikasjoner er undersøkt systematisk i sammenheng med dette. Her nøyer jeg meg med å basere inntrykkene på gjennomgang av klippbøkene etter KKL.

¹⁷⁰⁸ NBO, KKL, Avisutklipp 1940–1942, fra *Tidens Tegn* 21.2.1941.

noe sted i Norge, men trusselen ble framsatt i ulike aviser og i NS-pressen.¹⁷⁰⁹ I Gjøvik-avisa *Vestoppland* sto følgende i november 1941:

Kinostreikene som florerer i enkelte kommuner er rene tåpeligheter, når man bare tenker over at dette går ut over skatteborgerne selv. [...] det man kan risikere og som disse streikegale folk ikke har overveiet er, at man kan regne med en *kulturskatt* som vil bli utlignet på *alle jøssinger*.¹⁷¹⁰

Når det første sjokket hadde lagt seg, trådte en litt annen tilnærming fram. Nå skulle aksjonene ignoreres. Det var de positive nyhetene om oppgang i kinobesøket som skulle løftes fram. Professor Klaus Hansen, varaordfører i Oslo og Aamots etterfølger som formann i Kommunale kinematografers landsforbund, ga et intervju i *Fritt Folk* i april 1941, der han beroliget leserne med at kinostreiken var på retur: «Jeg har inntrykk av at folk nu innser det meningsløse i en slik demonstrasjon, og at den holder på å ebbe ut. I alle fall er dette tilfelle her i Oslo. I går hadde vi således utsolgt hus på to av byens største kinoer.»¹⁷¹¹

Denne vinklingen må ses i lys av de mange oppslagene om kino med negativt fokus i løpet av de første måneder av 1941. Etter hvert som besøkstallene for 1940 tikket inn fra landets kinoer, meldte aviser i hele Norge om den alarmerende nedgangen i kinobesøket på landsbasis.¹⁷¹² Tendensen var særlig tydelig i tradisjonsrike kinobyer som Bergen, Haugesund, Oslo, Tønsberg og Drammen. Nedgangen i kinobesøket fra 1939 til 1940 i kombinasjon med kinostreiken i 1941, ble i sum et foruroligende scenario for NS.

Selv om Kristiansand ikke var blant byene som hadde en nedadgående tendens i kinobesøket, førte de nasjonale bekymringsmeldingene til kraftige reduksjoner i byens kinobudsjett for 1941–1942, som ble lagt fram før sommeren.¹⁷¹³ Samme vurderinger ble gjort andre steder, som på Kongsberg og i Sandefjord.¹⁷¹⁴

Etter hvert greide NS-pressen å skape et bilde av «kinostreiken» som en nasjonal fiasko. Folk i hele landet hadde nå sett seg lei på streiken, kunne avisene fortelle sine lesere – «Bare ikke her!» var klagen i mange lokale medier. I *Asker og Bærums Budstikke* skrev en av de faste medarbeiderne i mai 1941 at han aldri hadde

¹⁷⁰⁹ I *Norsk Tidend* 18.3.1941 ble en slik trussel, framsatt i NS-avisa *Fritt folk*, referert.

¹⁷¹⁰ NBO, KKL, Avisutklipp 1940–ca. 1942, fra *Vestoppland* 15.11.1941.

¹⁷¹¹ NBO, KKL, Avisutklipp 1940–1942, fra *Fritt Folk* 2.4.1941.

¹⁷¹² NBO, KKL, Avisutklipp feb. 1940–ca. 1942.

¹⁷¹³ NBO, KKL, Avisutklipp feb. 1940–ca. 1942, fra *Agder Tidend* 2.5.1941.

¹⁷¹⁴ NBO, KKL, Avisutklipp feb. 1940–ca. 1942, fra *Drammens Tidende* 29.5.1941.

opnådd «å få en fornuftig forklaring» på hva det skulle tjene til å boikotte norsk og svensk film. Bestyreren ved Stabekk kino måtte i den samme reportasjen medgi at besøket de seneste måneder hadde vært elendig. Men han noterte at folk i Bærum dro til Oslo for å gå på kino istedenfor å bryte streiken hjemme. «Så De skjønner at den såkalte idealismen stikker dypt!» bemerket bestyrer Bjølgerud. Imidlertid var det ifølge bestyreren ingen grunn til panikk; greide ikke kinoen å betale avdragene, kom den til å gå over i beskatningen. Når det gjaldt spilleinntektene i Sandvika, var besøket gjennomgående dobbelt så stort som på Stabekk. Bestyreren understreket at ingen privilegerte grupper hadde redusert billettpris på kinoene i Bærum. For som journalisten noterte: «Slikt reagerer gjerne publikum imot.»¹⁷¹⁵

Det som skjedde utover høsten 1941, var at dekningen av kinostreiken i NS-pressen ble skrevet inn i et «gjennom-kamp-til-seier-narrativ».¹⁷¹⁶ Aviser over hele landet meldte nå om det gledelige oppsvinget i kinobesøket. I Fredrikstad var det ikke nok film, og ikke mange nok kinoer heller. Folk måtte stå i timevis i lange køer for å sikre seg billetter. I november ble det satt en alle tiders «kinorekord» i Bodø. Så også i Haugesund i oktober.¹⁷¹⁷ NS-avisa *Fritt Folk* tolket alt dette som et tegn på at «kinostreiken også her er en fiasko».¹⁷¹⁸ Ifølge avisas medarbeider i Haugesund viste bare dette klart «hvilken fiasko alle jøssingiltak i grunnen er».

Det var særlig tre grunner til at NS ville kinostreikaksjonene til livs. For det første var NS redd for å miste ansikt overfor tyskerne. Tyske myndigheter brydde seg langt mindre om kinostreiken enn hva NS gjorde. Ovenfor har vi sett at Sipo og SD overvåket situasjonen, men vurderte forsøket på blokade av tyske propagandafilmer som «dødfødt». RKs presseavdeling var på sin side mest opptatt av hva som ble vist på kino, og hvordan disse filmene ble forhåndsomtalt i pressen. Det ser ikke ut til at interessen for folkelige aksjoner mot kino stakk dypere enn at RK mente saken kunne overlates til andre, det vil si norske, instanser. En annen grunn til at NS mislikte at nordmenn holdt seg borte fra kinoene, var at NS var besatt av å spre sin propaganda. Det hersket en klokkertro på at den norske befolkningen ville la seg omvende bare den ble utsatt for tilstrekkelig ideologisk påvirkning, blant annet gjennom film. Kinoen var også en viktig samfunnsarena for NS på den måten at kinolokalene mange steder

¹⁷¹⁵ NBO, KKL, Avisutklipp feb. 1940–ca. 1942, fra *Asker og Bærums Budstikke* 23.5.1941.

¹⁷¹⁶ Jf. kap. 3.III.4.

¹⁷¹⁷ NBO, KKL, Avisutklipp feb. 1940–ca. 1942, fra *Moss Avis* 8.11.1941 og *Aftenposten* 12.11.1941.

¹⁷¹⁸ NBO, KKL, Avisutklipp feb. 1940–ca. 1942, fra *Fritt folk* 12.11.1941.

var det foretrukne sted for sentrale NS-aktiviteter som foredrag, møter, førertert og så videre. På mange måter var kinoen et hellig sted for NS, og et sted som ikke for alt i verden måtte bli forbundet med hverdagsmotstand, folkelige aksjoner og konflikter mellom nazister og andre nordmenn. Kino var en av de få kulturarenaene der folk enkelt kunne vise sine holdninger overfor okkupanten og NS-regimet på ulike nivåer. For det tredje var det norske kinosystemet en økonomisk bunnplanke for kommunene. Dersom kinoinntektene ble kraftig redusert, ville kommunene måtte skaffe seg inntekter på nye måter.

NS-regimets første reaksjon på kinostreiken var sterkt preget av følelser. Etter hvert overtok den økonomiske bekymringen. Når de økonomiske argumenter kom i forgrunnen, fikk kommuneadministrasjonen, kinoledere og NS-pressen anledning til å framstå som seriøse og ansvarlige, i motsetning til «kinostreikerne». Flere steder ble straffetiltak drøftet i kommunestyrene. Varaordføreren i Kongsberg foreslo å si opp hele personalet ved kinoen dersom streiken fortsatte.¹⁷¹⁹

Mot slutten av 1941 hadde NS opparbeidet seg en god del selvtillit i kinostriden. Mens trusselen om innføring av en kulturskatt for jøssinger i begynnelsen av året ble framført helt uten ironi, var den nå blitt en slags stående vits.¹⁷²⁰ I Gjøvik-avisa *Vestoppland* ble kinostreiken latterliggjort som «tåpeligheter» fra kommunistenes side. I denne tospalteren signert «Streikeledelsen på Raufoss», som på sett og vis kan minne om Brandsborgs fiktive leserinnlegg i *Flekkefjordposten* to år senere, er det imidlertid meningen at leseren skal forstå ironien:

Opfylt av edel og rettferdig harme protesterer vi på det skarpeste mot Raufoss kinos annonse om at streikeledelsen har avblåst streiken. Tvert imot har vi blåst av våre lungers fulle kraft at streiken skal fortsette med usvekket kraft. Vi er ikke de molboer, som vi har ord for å være hvis vi ikke nu viser oss standhaftige.

For oss spiller det ingen rolle om mere oplyste folk i Oslo og Bergen og andre steder har innsett det tåpelige i å boikotte kinoene. Vi her på Raufoss kan aldri tilgi Vidkun Quisling at han spilte os det puss å forhindre at Menstadoptøiene skulde bli signalet til gjennomførelsen av proletariatets diktatur. [...]

At flere millioner tyskere og flere hundre tusen av andre europeiske nasjoner nu kan vidne om de sanne forhold i sovjetparadiset spiller ingen rolle så lenge kjøttvekta på Raufoss stemmer i motsatt retning. Vi her på Raufoss fordømmer enhver som tillater sig å ha en annen mening enn den som er autorisert fra det forhenværende Folkets Hus. [...]

¹⁷¹⁹ NBO, KKL, Avisutklipp feb. 1940–ca. 1942.

¹⁷²⁰ NBO, KKL, Avisutklipp feb. 1940–ca. 1942, fra *Vestoppland* 15.11.1941.

Streikeledelsen tillater sig å resumere sitt standpunkt med følgende punkter:

1. Vi er standhaftige og bærer toppuen.
2. Vi er molboer som er rede til å forspille vår selvstendighet som nasjon.
3. Vi bekjemper med alle midler ethvert forsøk på å opklare sannheten for oss.
4. Vi lar oss ikke overbevise før noen av våre fremste ledere blir satt inn i de russiske revegårder.
5. For kjensgjerningene har vi hittil ikke hatt noen respekt så lenge vi ikke har følt dem på vår egen kropp.¹⁷²¹

Ironien vi møter her, er slående ulik den oppriktigheten som preget retorikken i *Norsk Kinoblad*. Filmdirektoratet var ikke fremmed for å bruke sarkasme som språklig virkemiddel, men ikke ironi. Teksten i *Vestoppland* er relativt vanskelig tilgjengelig og krever mye av sin leser. Den gir likevel et meget godt bilde av hvordan språklige koder og bestemte tenkemåter preget ulike aviskulturer. Fra 1942 ses ikke mange spor av tekster i den åpne samtalen som bekreftet betydningen av kinostreikaksjonene. Etter dette gikk bekymringen innenfor NS så å si under jorda.

[Ekko i etterkrigstida](#)

En måte å lese av restene etter okkupasjonsårenes samtale om ikke-kinogåing på er å studere kinohistorikkene som ble utgitt etter krigen.

Heftet som ble utgitt i anledning Kristiansand kinos 60-årsjubileum i 1966, er et eksempel på dette.¹⁷²² Det står ikke ett ord om at folk i Kristiansand boikottet kinoen under krigen, men det legges til grunn at kinobesøket hadde ligget unaturlig lavt; «men freden kom, det gamle styret og bestyrer Gundersen rykket inn igjen, og publikum som i flere år hadde tørstet etter å se film, strømmet igjen til kinoene».¹⁷²³ Statistikken støtter ikke denne beskrivelsen. Besøket i Kristiansand var jevnt stigende under hele perioden 1940–1945. Det vi står overfor her, er et utslag av kinostreiken som moralsk kode, som del av en skjult samtale om motstand. Forfatteren av heftet hadde selv vært ansatt ved kinoen i okkupasjonsårene, og formidlet videre verdier og holdninger som preget ham personlig den gang, og som ble aktivert da han skulle fortelle om denne perioden i kinoens historie.

¹⁷²¹ NBO, KKL, Avisutklipp feb. 1940–ca. 1942, fra *Vestoppland* 17.11.1941.

¹⁷²² *Kinematografene i Kristiansand gjennom 60 år*, 1966.

¹⁷²³ *Ibid.*: 39.

Skiens kinohistorie fra 1946 er et eksempel på kinoberetninger som tabuiserer driften i okkupasjonsårene.¹⁷²⁴ Det står ikke ett ord om hva som hendte i denne perioden. I oversikten over bestyrere finner vi navn på hvem som var kinosjef fram til 1941, og hvem som overtok i 1945, men vi får ikke vite hvem som ledet kinoen fra 1941 til frigjøringen.¹⁷²⁵ 20 år senere ble det utgitt et nytt hefte, som er noe mer meddelsomt om sentrale hendelser under krigen, men hvem det var som ledet kinoen i fire okkupasjonsår, får vi fortsatt ikke vite.¹⁷²⁶ Ifølge kinoberetningen fra 1966 var det forholdsvis bra besøk på alle filmer. «Riktig nok», heter det, «var det sendt ut en parole om at publikum burde boikotte kinoen, men det var en god del som ikke brydde seg med det, og dessuten var det jevnt innrykk av tyskere og nazister.»¹⁷²⁷ Rett etter frigjøringen tok besøket seg veldig opp, her som andre steder. I januar 1946 forklarte daværende bestyrer i et intervju med *Telemark Arbeiderblad* at årsaken var todelt. For det første ventet folk å se noe nytt; det alene trakk besøket opp. For det andre strømmet en god del av det gamle kinopublikummet tilbake – underforstått: de som hadde holdt seg borte under krigen.¹⁷²⁸ Besøkestallene for Skien viser for øvrig en markant nedgang fra 1940 til 1942, før besøket igjen stiger fram mot 1945.

I Stavanger avsatte kulturminister Gulbrand Lunde kinostyret i 1940. Det skjedde på den måten at Stavanger kinematografer fikk beskjed om å stille med en representant på et NS-møte i Frimurerlosjen den 5. desember. En inspektør mottok da på vegne av kinoen et dekret der det het at Lunde hadde gitt ordre om å avsette styret, som skulle erstattes av overrettssakfører og NS-presseleder Sophus Smedsvig. Bestyrer Schouw skulle heretter stå ansvarlig overfor Smedsvig, som igjen var ansvarlig overfor departementet. På dette tidspunkt, heter det i jubileumsheftet, svarte «alle nordmenn» på «avsettelsen av det lovlige kinostyre med kinostreik».¹⁷²⁹ Hvordan kinoen ble drevet under NS-styre, vil ikke historien si noe om. «Vi drar ellers et glemselens slør over N.S.s befatning med kinoledelsen fra 5. desember 1940 til 8. mai 1945.»¹⁷³⁰

¹⁷²⁴ *Fra privat til kommunal kinodrift i Skien*, 1946.

¹⁷²⁵ *Ibid.*: 28.

¹⁷²⁶ *Skiens kommunale kinematografer 50 år*, 1966: 25, 32.

¹⁷²⁷ *Ibid.*: 25.

¹⁷²⁸ *Ibid.*: 26.

¹⁷²⁹ *Film og kino i Stavanger gjennom 50 år*, 1950: 36–37.

¹⁷³⁰ *Ibid.*

Trondheimkinoens 50-årsjubileum i 1966 ble markert med utgivelse av en bok.¹⁷³¹ Okkupasjonsårene dekkes av et eget kapittel på åtte sider. Det fortelles at kinoene i Trondheim ble stengt som straff for demonstrasjoner i 1941. Da kinoene åpnet igjen, svarte publikum med streik. Kinostreiken ble proklamert ved illegale oppslag utenfor kinoen. En plakattekst oppfordret publikum til å holde seg unna kinoen inntil det var duket for premiere på «lystspillet 'Quislings begravelse'». Ordlyden skal ha fortørnet tyske myndigheter.¹⁷³² Effekten av kinostreiken avtok etter noen måneder, ifølge forfatteren av jubileumsboka. Ut av statistikken er det imidlertid ikke mulig å se noen effekt av kinostreiken i Trondheim i 1941 overhodet. Besøket steg litt fra 1940 til 1941 ved alle de tre teatrene, og fortsatte å stige fram til 1944. Selv om besøket i 1944 var lite grann lavere enn året før ved Filmteatret, som var premierekino for tyske filmer, ble det totale årlige besøket ved Trondheim kinematografer ganske nøyaktig doblet i perioden 1940–1945.

I den forholdsvis bredt anlagte jubileumsboka som ble utgitt i anledning av at Oslo kinematografer feiret 25 år i 1951, står det ingenting om kinostreiken i beretningen om okkupasjonsårene. Men et «opprop om blokade av tysk film» er gjengitt som illustrasjon.¹⁷³³ Om inntektene står det at de sank «faretruende» fra 1939 til 1941, uten at dette knyttes til kinostreiken eller noe annet spesielt. Dermed skaper denne ene beretningen inntrykk av at «kinostreiken», som et merkelig, tidsbegrenset forsøk på blokade av kun tysk film, ikke var særlig sentral for å forstå kinosituasjonen i hovedstaden under okkupasjonen. Det generelle poenget her er at bagatelliseringen av lavere former for sivil motstand stenger for å se hverdagsmotstandens samfunnsmessige betydning.

4. Oppsummering

Det var to hovedårsaker til at aksjoner som hadde til hensikt å stanse eller begrense kinobesøket, oppsto: suspensjon av lokaldemokratiet og protester mot forsøket på å bruke kino til å skape et nytt nasjonalsosialistisk folkefellesskap. Det første kan ses som utslag av *Gleichschaltung* av kinofeltet i Norge under okkupasjonen; det siste handlet dels om å etablere en motpropaganda mot propagandaen drevet av tyskerne på den ene siden og NS på den andre, og dels om en protest mot forvandlingen av kino som upolitisk arena for forlystelse til et arnested for nasjonalsosialistisk

¹⁷³¹ Jensen 1968.

¹⁷³² Ibid.: 66.

¹⁷³³ Oslo kinematografer gjennom 25 år, 1951: 83.

revolusjon. La oss oppsummere de viktigste formene for henholdsvis suspensjon av lokaldemokratiet og skaping av et nasjonalsosialistisk folkefellesskap, slik det viste seg på kinofeltet.

Suspensjon av lokaldemokrati:

- Avsettelse av kinostyret eller utskiftninger av kinostyremedlemmene
- Avsettelse av kinobestyrer
- Avsettelse av hele personalet eller tvungen utskiftning av kinoansatte
- Innsetting av NS-medlemmer i ledige stillinger
- NS-overstyring av kinostyre eller kinobestyrer (eller NS-kontrollert kinostyres overstyring av kinobestyrer)
- Opprettelse av Statens filmdirektorat
- Ny film- og kinolovgivning (1941–1944)
- NS-overtakelse av private kinoer og foreningskinoer eller kommunal overtakelse initiert av Filmdirektoratet
- Tilstedeværelse av tyske soldater
- Tyske privilegier (modererte priser, gratisbilletter, faste plasser) og privilegier gitt til NS-personer og -organisasjoner (Hirden m.v.)
- Andre inngrep i kinodriften som hadde til hensikt å fremme nasjonalistisk politikk og svekke motstanden mot NS-regimet og den tyske okkupasjonsmakten

Protest mot NS' forsøk på å bruke kinoene til å skape et nasjonalsosialistisk folkefellesskap:

- Ensretting av kinoenes innhold (forbud mot britisk og amerikansk film; dominans av tysk film)
- Pådytting av norsk og tysk nasjonalsosialistisk propaganda gjennom reklame, forfilmer, filmrevy og spillefilmer
- Lokale propagandastunt (appeller, visning av filmer som ikke var avertert)
- Andre tiltak som tilstrebet nasjonal samling av hele folket under NS og dets fører Vidkun Quisling (påbud om Quisling-portrett, opphenging av propandaplakater osv.)

Omfanget av aksjoner var betydelig. Den sosiale, kulturelle og politiske betydningen av aksjonene var viktigere enn de økonomiske konsekvensene, som på landsbasis bare var kritiske i 1941. Vi har sett at aksjoner var et sammensatt fenomen med stor geografisk variasjon (dog med overvekt i Sør-Norge og særlig på Østlandet), ulike hendelsesforløp og forskjellige årsaksforhold. Det gir ikke mening å snakke om *kinostreiken* i bestemt form entall. Spørsmålet om «streiken» var vellykket eller ikke, er derfor galt stilt. Effekt er også vanskelig å bruke, men bedre fordi det åpner for å belyse problemstillingen om kinoens betydning. Effekten kunne være av organisatorisk art, i retning kollektive aksjoner, men det kunne også være snakk om effekten på individuelle holdninger og handlinger.

Den lokale faktoren synes å ha vært viktigst med hensyn til om streiken ble virkningsfull eller ikke. På de stedene der streiken var særlig merkbar, er det nesten alltid som følge av at det har funnet sted arrestasjoner eller personlige utskiftninger som ikke har vært ansett for rettferdige og legitime. Dette så vi allerede i januar 1941, da innsettelsen av Sinding som filmdirektør bidro sterkt til å utløse den første parolen om kinostreik. Merkelig nok, kunne en kanskje si, på det viset at det først var i løpet av de to *kommende* årene at kinoenes innhold ble radikalt endret, med forbud av amerikansk og britisk film, ny filmlov, total kontroll med filmimport, utleie og filmproduksjon, obligatorisk visning av propagandafilm, reklameplater for NS, nazistisk filmrevy og så videre.

Når vi skal vurdere ikke-kinogåingens effekt i en større sammenheng, kan det være grunn til å skille mellom *betydning* og *innflytelse*, for å bruke to begreper fra Hans Fredrik Dahls NRK-historie.¹⁷³⁴ Med okkupasjonstidas vokabular kunne vi si at samtalen om ikke-kinogåing kretset rundt hva som skulle forstås med *parolen* om kinoavholdenhet. En parole kunne ha enorm betydning for måten folk tenkte på, uten at den manifesterte seg i handlinger. Parolene dikterte aldri handling, men ga en disposisjon for hvordan en burde stille seg i forhold til en bestemt sak. Dermed kom parolene til å få stor betydning innen den skjulte samtalen. Arbeidet med å «gripe» parolene inngikk som en vesentlig del av den skjulte samtalen om motstand. Parolene måtte for det første fanges opp, deretter spres. Så kom den kollektive og personlige tilegnelsen, forståelsen av hva de gikk ut på, konkret og dypest sett, og endelig spørsmålet om hvordan en skulle opptre i samsvar med egen forståelse, reelle og

¹⁷³⁴ Dahl 1978: 246 f.

oppfattede handlingsmuligheter, lokale forhold og mer eller mindre tydeliggjorte forventninger og krav fra en hjemmefrontledelse og det «motstandsfellesskap» en selv var en del av.

Det vanlige er vel å se for seg parolene som handlingsdirektiver gitt av enten regjeringen i London eller hjemmefrontens ledelse – og videre at de var gjennomtenkte, veloverveide tiltak rettet mot særlig viktige samfunnsområder, og at de innebar forsakelse, risiko og arbeid. I den illegale avisa *Fronten* sto det i november 1944 at en parole fra Hjemmefrontens ledelse var å betrakte som en militær ordre for soldatene i felten:

Vi er soldater på hjemmefronten og er under like streng oppsikt som soldatene på slagmarken. [...] Det er langt viktigere i dag å kjenne nøyaktig til meddelelser, råd, og anvisninger fra Hjemmefrontledelsen og Overkommandoen enn å ha kjennskap til detaljerte krigsbegivenheter. Det kan komme den dyrt som ikke merker seg parolene og følger dem.¹⁷³⁵

Mot slutten av krigen trykte flere illegale aviser pedagogisk oppbygde artikler som forklarte hva en parole var. Hjemmefrontens ledelse sto selv bak et initiativ høsten 1944 som fikk stor spredning i de illegale avisene. Teksten var bygd opp rundt spørsmål som «Hvorfor må vi ha paroler?», «Hvordan blir paroler til?» og «Hvordan er din stilling til parolene?». ¹⁷³⁶

Men lett var det ikke. Oppfordringene til kinostreik viser dette. Deres innhold var ikke entydig. Det var heller ikke snakk om én oppfordring, men flere, til dels motstridende, oppfordringer om kino. Videre var det vanskelig å peke på hvor initiativene kom fra; det er blandingen mellom de ulike instansers farging av aksjonene fra sted til sted og over tid som er karakteristisk.

Hvis vi løfter blikket, er det klart at det som sto på spill i Norge, ikke var noe som bare skjedde her. Det tredje riket førte en imperialistisk filmpolitikk. Overalt hvor de kom, forsøkte de å erobre markedet med tysk film og ensrette filmproduksjonen ut fra et klart definert politisk hovedmål: All kultur skulle tjene den nasjonalsosialistiske statens interesser. Film hadde en spesiell stilling, fordi den ble sett på som det mest kraftfulle mediet til å formidle nazistisk propaganda. Måten tyskerne innrettet film- og kinopolitikken på i okkuperte områder, varierte. I Norge tok man i stor grad hensyn til den alminnelige tyske oppfatning at nordmenn var

¹⁷³⁵ NBO, Krigstrykksamlingen, *Fronten* 1944–45, *Fronten* 9.11.1944.

¹⁷³⁶ NBO, Krigstrykksamlingen, *Fronten* 1944–45, *Fronten* 14.12.1944.

mindre mottakelige for nazistisk propaganda gjennom film enn for eksempel i Nederland. I all vesentlighet var RK og KFD ferdige med *Gleichschaltung* av film og kino i løpet av Sindings to år som filmdirektør fra januar 1941 til desember 1942. Minister Gulbrand Lunde ble sett på som det norske motstykket til Joseph Goebbels. Retorikken til Sinding og Lunde var mer eller mindre en resirkulering av Goebbels' tanker om filmens betydning i samfunnet. Når oppfordringene til kinoavholdenhet eksplisitt refererte til den tyske og norske nazistiske filmretorikken, er det nærliggende å svare bekreftende på spørsmålet om oppfordringene virkelig gjaldt et viktig område av hverdagen under okkupasjon og NS-styre.

På den andre siden er det liten tvil om at oppfordringene til kinoavholdenhet relativt raskt mistet kraft i de store byene, slik tidligere forskning og litteratur så gjerne har villet vise. Her tok folk seg mer og mer til rette, så langt at vi nesten må kunne si at oppfordringene til kinoavholdenhet fra 1942 til 1944 virket mot sin hensikt. Folk gikk på kino allikevel. De så norske filmer, og de så tyske. Gikk det slik fordi folk oppfattet at denne hverdagsmotstanden ikke virket, fordi de mente at de vurderte dette best selv eller fordi den kostet for mye? Var det kanskje ikke så farlig med denne kinogåingen, fordi det «bare» var snakk om uskyldig underholdning? Svaret fins kanskje et sted mellom generell «paroletretthet» og reell forvirring om hva oppfordringene faktisk gikk ut på. Eller også at folk ikke anerkjente parolemakerne som veivisere i deres fortolkning av viktig motstand mot regimet.

V. Motiver

Hva var ikke-kinogåing uttrykk for på individplan? Den fransk-amerikanske statsviteren Stanley Hoffman tok i 1985 til orde for at historikere må våge seg inn på psykologiens område.¹⁷³⁷ Denne oppgaven er det ikke mulig å ta her. Isteden vil jeg forsøke å antyde noen kategorier og hovedmønstre som kan forklare hva ikke-kinogåing som individuell hverdagsmotstand besto i, og hva som utløste eller motiverte den.

Det er mulig å forestille seg en rekke ulike grader av og aspekter ved kinoavholdenhet, her eksemplifisert ved ulike begreper og hvilke assosiasjoner disse gir språklig sett:

- *unnvære*: pragmatisk holdning
- *avholde seg fra*: tvungent

¹⁷³⁷ S. Hoffman, *Le désastre 1940*, i *La France de 1939 à nos jours*, Paris 1985. Gjengitt etter Sémelin 1993: 3.

- *avstå fra*: prinsipielt
- *forsake*: sterk indre motivasjon
- *gi avkall på*: resignasjon
- *kutte ut*: mekanisk
- *renonsere på*: beregnende

Selve presentasjonen av disse ulike måtene å tenke kinoavholdenhet på minner om motstandens karakter av arbeid. Motstand er å *motstå* noe (jf. engelsk «resist»). Når sivil motstand eller sinnelagsmessig motstand har blitt kalt «passiv motstand», kan det være sterkt misvisende. På indre plan er all hverdagsmotstand en aktiv handling som ofte involverer sterke emosjoner og krevende avveininger.

Videre kan tre ulike hovedtyper av (potensielle) kinogjengere identifiseres:

- *De desinteresserte*: de som heller ikke før krigen hadde gått på kino
- *Ikke-kinogjengerne*: de som avsto rimelig konsekvent eller ga avkall på visse typer forestillinger
- *Kinogjengerne*: hobbyutøverne, filminteresserte og de som unnet seg en kinotur nå og da

Det var ikke slik at alle gikk på kino før 1940. De som hadde vært uinteressert i kinogåing før krigen, de *desinteresserte*, fortsatte vel med det i okkupasjonsårene også. Vi må imidlertid kunne tenke oss at enkelte som før krigen av forskjellige årsaker ikke hadde besøkt kinoene, faktisk begynte å interessere seg for kino under okkupasjonen. Dette kunne være nasjonalsosialister som anså kinobesøk for å være en samfunnsbyggende plikt i det nye Norge, eller folk som simpelthen tørstet etter å få med seg siste krigsnytt. Tore Helseth konkluderer i sin doktoravhandling med at de norske filmrevyene tross alt appellerte til brede lag av folket som nyhetsformidler.¹⁷³⁸ En kan tenke seg at de som før krigen hadde vært uinteresserte i kinobesøk, men som i den helt spesielle konteksten under okkupasjonen i det minste *vurderte* å gå på kino, dermed *ble* ikke-kinogjengere etter definisjonen ovenfor, eventuelt kinogjengere. Når valget om ikke å gå på kino fikk en begrunnelse som var motivert ut fra den politiske situasjonen i det okkuperte Norge, kan man ikke lenger tale om fravær av interesse. Den betydning religiøsitet eventuelt spilte for holdning til kinomotstanden, har jeg få muligheter til å kunne vurdere ut fra materialet jeg har studert. Det ville likevel være galt ikke å antyde at den kan ha spilt en forholdsvis stor rolle enkelte steder, særlig på

¹⁷³⁸ Helseth 2000: 278.

Sør-Vestlandet. At Filmdirektoratet var på det rene med at det enda i 1940-årene fantes en tydelig negativ holdning til kino blant det lavkirkelige vekkellesfolket, framgår blant annet av en korrespondanse mellom filmdirektør Rygh Hallan og direktoratets advokat Chr. Apenes i 1944. Her refereres det til et tradisjonelt «pietistisk åndsmørke mot filmframsyning».¹⁷³⁹

For *ikke-kinogjengerne* var det derimot interessant å gå på kino. Hvorvidt de gikk på kino eller ikke, var et spørsmål som hadde betydning for deres identitet og følelse av tilhørighet. En kan si at kino inngikk i prosjektet å bevare kollektiv identitet.

Bekymringsløse *kinogjengere* ble sett på som uansvarlige, som «unasjonale». Det gjaldt derfor å utvise forbehold og måtehold: ikke for ofte og ikke for ukritisk. Den skjulte samtalen om kino var kompleks. Oppfordringene til kinoavholdenhet var på mange måter et press ovenfra, fra det som – med rette eller urette – ble oppfattet som en slags virkelighetsfjern motstandselite. At det ble oppfattet slik i mange ungdomsmiljøer, er utvilsomt. I mange bygder kolliderte idealet om ikke-kinogåing fullstendig med den lokale ungdomskulturen. Et brev fra Ragnhild i Drangedal til den 17 år gamle brevvennen Ragnar i Kristiansand i april 1941 vitner om det:

Her i Drangedal er det så kjedelig at det ikke er til og holde ut [...], her er kino hver 14 dag så det er ikke så ille som om det ikke hadde hvært, vist ikke vi hadde den og gå på.¹⁷⁴⁰

For Ragnhild var kino en kjær hobby og sannsynligvis noe hun hadde svært liten lyst til å ofre for en god samvittighet. Dersom det på den andre siden hadde utviklet seg en situasjon med kinostreikaksjon i bygda, ville saken med ett ha stått i et annet lys. Mange mennesker, kanskje i særlig grad ungdommer, er i utgangspunktet konformitetssøkende. Dermed kan en tenke seg at en del av hobbyutøverne, de som ofte gikk på kino sammen med venner og var mer opptatt av å gå på kino enn å se en bestemt film, samtidig var blant de mest tilbøyelige til å slutte opp om aksjoner der disse ble organisert.

Tilhengerne av NS-regimet og tyskere i Norge må i grunnen antas å ha hatt like forskjellige oppfatninger om kino som andre. Grunnen til at de er holdt utenfor typebeskrivelsen her, er at vi konsentrerer oss om ikke-kinogåing som

¹⁷³⁹ RA, SF, Fdc L0002, H.r. dommer Apenes feb.–apr. 44, PM fra B. Rygh Hallan til Chr. Apenes 7.2.1944. Se også kap. 3.VI.5.c.

¹⁷⁴⁰ SAHA, Privatarkiv etter Ragnar Fredriksen, brev fra venninne i Drangedal 13.2.1941.

hverdagsmotstand. I den grad det fins eksempler på at NS-medlemmer og tyske soldater avsto fra kinobesøk på politisk grunnlag, hadde det hørt hjemme her.

Ved nærmere gransking ser vi at ikke-kinogåing og kinogåing ikke er gjensidig utelukkende, men ulike dimensjoner ved det samme. Ikke-kinogjengerne og kinogjengerne var for en stor del de samme menneskene i ulike situasjoner til ulike tider. I forrige kapittel så vi hvordan kino fungerte som politisk arena med muligheter for å gi til kjenne sin misnøye overfor okkupasenten og NS. Dermed er det åpenbart at kinogåing også kunne motiveres ut fra ønsket om å gi uttrykk for protestholdning. Kanskje var det slik at noen valgte ikke-kinogåing som strategi, mens andre valgte kinogåing med alle de muligheter det innebar, for å markere ståsted og oppleve samhørighet? Eller kanskje var det de samme menneskene som snart deltok i boikott- og aksjoner, snart demonstrerte i kinosalen? Det er i hvert fall viktig å betone at disse to tilsynelatende motstridende strategiene kunne integreres og faktisk utfoldes nesten samtidig. Kinogjengerne var dermed både de som i visse situasjoner tenkte at motstand ikke var noe for dem, og de som i andre situasjoner omfavnet hverdagsmotstand.

Spørsmålet vi trenger å se nærmere på, er hva det var som *beveget* folk til ikke å gå på kino. Disse *motivene* konstituerte alle de tre hovedtypene: de desinteresserte kunne se sin egen ikke-kinoatferd i lys av hverdagsmotstand; ikke-kinogjengerne fant støtte for sin handlemåte i motiver som var kjent gjennom den skjulte samtalen om kino; kinogjengerne legitimerte sin kinoatferd ved å akseptere ikke-kinogåing som tommelfingerregel. Tre ulike motiver kan sirkles inn: ønsket om å provosere NS og/eller tyskerne, forsakelse og stille protest.

1. Provokasjon

Noen deltok i aksjoner for å provosere norske og/eller tyske myndigheter. Deltakelse i forberedte, godt organiserte aksjoner var den mest utadvendte formen for hverdagsmotstand. Demonstrasjoner som fant sted på spesielle merkedager med symbolsk betydning, er typiske eksempler på provokasjon som motivasjon for hverdagsmotstand.

Alle boikottaksjoner av enkeltfilmer hører også hjemme her. Målet med boikottaksjonene mot Leif Sindings og Walter Fyrsts filmer hadde først og fremst til hensikt å blamere disse filmskaperne i offentligheten og gjerne stille dem i et dårlig lys overfor okkupasenten.

Hverdagsmotstand som hadde til hensikt å provosere, har trekk fra både det Scott kaller «real resistance» (organisert, prinsipiell motstand som hadde omveltning som mål) og «token» (uorganisert, opportunistisk motstand som impliserte tilpasning til systemet). At aksjoner var organiserte og kanskje prinsipielt utformet, utelukket ikke at individuell tilslutning kunne være spontan og følelsesmessig.¹⁷⁴¹ Scotts begreper er for lite fleksible på dette punktet og indikerer at organisert motstand per definisjon er prinsipiell og revolusjonær, mens spontan motstand alltid er opportunistisk og tilpasningssøkende. Han overser da to forhold som er grunnleggende for å forstå mekanismene bak hverdagsmotstand: for det første at selve den individuelle tilslutningen til aksjoner ofte vil være spontan, at den innebærer et sprang; og for det andre at ikke alle aksjoner nødvendigvis er organisert.

Den såkalte kongeblomstaksjonen i 1942 er et godt eksempel på hvordan hverdagsmotstand hang sammen med, og ofte var et direkte resultat av, konkrete paroler i de illegale avisene. I dagene forut for kong Haakons 70-årsdag 3. august 1942 oppfordret de illegale avisene folk til å vise sin lojalitet til kongen ved å feste en blomst på jakka. Resultatet ble flere hundre arresterte. Over hele landet ble denne oppfordringen fulgt. Typisk var det personer som jobbet i butikk, på jernbanen eller andre offentlige steder som ble angitt og dermed arrestert. I tillegg ble mange skoleelever arrestert. De aller fleste ble løslatt etter kort tid.¹⁷⁴² Så er spørsmålet hvordan aksjonen skal vurderes: Var den resultat av organisert sivil motstand – eller hverdagsmotstand? Hvis vi baserer oss på Sverre Kjeldstadli's skille mellom «aktiv» og «passiv» motstand, ville nok betraktningen ha vært at aksjonen var organisert. Kjeldstadli's innfallsvinkel er at «passiv motstand» – eller «Hjemmefronten» i videste forstand – ikke hadde kommet i stand uten «motstandsledelsens iherdige innsats for å samle nordmenn flest til kamp mot nazismen».¹⁷⁴³ En annen måte å vurdere hendelsene på er å se dem som nettopp hverdagsmotstand: individuell, spontan tilslutning til kollektive former for sivil motstand.

¹⁷⁴¹ Et godt eksempel er kongeblomstaksjonen, jf. neste avsnitt.

¹⁷⁴² SAHA, 14.9 Hverdagsmotstand. 54 personer med blomst ble arrestert i Agder, hovedsakelig i Farsund, Kristiansand og Arendal. Kongeblomstaksjonen er beskrevet i Stiftelsen Arkivets permanente utstilling «Brennpunkt Arkivet: Okkupasjon, motstand, fangenskap og samarbeid i Agder 1940–45».

¹⁷⁴³ S. Kjeldstadli, *Hjemmestyrkene: Hovedtrekk av den militære motstanden under okkupasjonen*, Oslo 1959: 330.

Provokasjonen som mulighet gjennomsyret de undertrykte skjulte samtaler. Med hensyn til kinogåing kan provokasjonen gjenfinnes i sterk grad i oppfordringene til kinoavholdenhet i den illegale pressen, gjennom publikumsresponsen i kinosalen og gjennom tilslutning til lokale streikeaksjoner. Men provokasjonen kunne også ha et annet utspring. Den kan ses som en form for triggering, en måte å tvinge seg selv og andre til å ta stilling på. Det å oppsøke motstanden var nødvendig for ikke å miste seg selv.

2. Stille protest

Stille protest kunne være en sterk drivkraft bak ulike former for hverdagsmotstand. Den var ikke-konfronterende, i motsetning til den åpne provokasjonen, men den var heller ikke så uanselig som forsakelsen. Det fantes to varianter av stille protest. *Forsert stille protest* var kjennetegnet av konkrete, begrensede målsetninger, som kunne være uttalte. Poenget var å komme i en posisjon der det var mulig å *forhandle* om en bedre okkupasjonshverdag, for eksempel gjennom å oppnå en endring i okkupantens eller NS' politikk eller framferd over sivilbefolkningen i form av innrømmelser, endret praksis eller reversering av upopulære tiltak. *Spontan stille protest* oppsto typisk ved at publikum forlot kinolokalet og nektet å se det de ble servert. Motivasjonen må da sies å være helt uten målsetning ut over impulsen til å fjerne seg fra en situasjon som opprører eller anses som illegitim.

3. Forsakelse

Forsakelse var den mest innadvendte formen for motivasjon som fantes. Hensikten var å opprettholde personlig integritet. Ut over dette var den uten noen videre målsetning. Det er rimelig å anta at særlig to grupper var sterkt disponert for kinoavholdenhet ut fra en slik motivasjon: de eldre og de religiøse.

Kinobestyrer A.S. Hansen i Tromsø beklaget etter krigen at en del av kinopublikummet hadde uteblitt under okkupasjonen, nemlig «de eldre årganger». Ifølge Hansen var det de eldre publikummerne som hadde «gått til streik». Ungdommen, derimot, «var framdeles [sic!] faste kunder, som for øvrig tydelig viste sin innstilling ved stadige demonstrasjoner under forestillingene.»¹⁷⁴⁴ Hansen identifiserer her et interessant skille mellom streik på den ene siden og demonstrasjoner på den andre. Det første kunne passe for dem som ikke søkte direkte konfrontasjoner, det siste for de mer ubekymrede, særlig yngre, mennesker

¹⁷⁴⁴ Tromsø kommunale kinematograf gjennom 35 år, 1951: 61.

som nettopp søkte spenning og mer dristige uttrykk for sin motstandsholdning. Også fra Halden ble det etter krigen meldt om at de eldre deler av kinopublikummet hadde avstått fra kino under okkupasjonen.¹⁷⁴⁵

Den eldre garde i Tromsø og Halden som uteble fra kinoen under okkupasjonen, hadde trolig ingen illusjoner om å vende tilbake til kinoene igjen – før krigen var slutt. De forsaket kino, i påvente av andre tider.

VI. Kinogåingens og ikke-kinogåingens betydninger

Evensmos framstilling av «den trofaste og stigende folkevandringen til kinoene» under okkupasjonen gir et skjevt bilde av virkeligheten. Denne vandringen omfattet ikke hele folket, og den var verken trofast eller jevnt stigende overalt. Mest av alt skygger denne beskrivelsen for å se kinogåingen som en motsetningsfylt, gjennomgripende aktivitet med skiftende betydninger gjennom krigsårene. Den angivelige folkevandringen til kinoene forklarer Evensmo med «det store villige avspenningsbrølet», altså at behovet for avkopling og underholdning var viktigst.¹⁷⁴⁶ Som jeg har vist, handlet kinogåing vel så mye om å kople *på*, ikke *av*. At underholdningsaspektet likevel var viktig, er utvilsomt. «Folk trengte kino nesten som de trengte mat», skriver Disen.¹⁷⁴⁷ Kino var underholdning, men kino ble også brukt til flere ting enn før. Kinogåing ble gjenstand for betydningsutvidelse.

Guri Hjeltnes har i sin bok om hverdagslivet under krigen understreket sammenhengen mellom behovet for kulturell utspredelse og «jakten etter mening».¹⁷⁴⁸ Det meningsskapende aspektet ved kinogåing kan ses som en viktig del av kinogåingens *kulturelle* betydning. «Det å gå på kino» kan virke tilforlatelig, men betydningen av det å gå på kino har vært i endring siden kinoens gjennombrudd ved begynnelsen av 1900-tallet. Ikke minst har kinogåing betydd forskjellige ting for ulike klasser, grupper, generasjoner, kjønn og så videre. Jeg vil i det følgende oppsummere og diskutere noen viktige trekk ved kinogåingen og ikke-kinogåingens symbolske, politiske, økonomiske og sosiale betydning i det okkuperte Norge.

Den *symbolske* betydningen av ikke-kinogåing var samhold. Kinogåing måtte dermed unnskyldes. Et uttrykk for dette finner vi i 50-årshistorikken for Trondheim

¹⁷⁴⁵ NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften i Halden 1940–1944.

¹⁷⁴⁶ Evensmo 1992: 239.

¹⁷⁴⁷ Disen 1997: 136.

¹⁷⁴⁸ «Jakten på mening» er tittelen på delkapitlet om kultur i bindet om hverdagsliv i *Norge i krig*. Hjeltnes 1986: 182–225.

kommunale kino som ble utgitt lenge etter krigen, i 1968. Her beskrives kinogåingen under okkupasjonen som «en nokså uskyldig ting».¹⁷⁴⁹ Denne formuleringen viser tilbake til én måte å forstå kinogåing på som preget den skjulte samtalen om kino under okkupasjonen. Ved at kinobesøket ble framstilt som «uskyldig», ble det mulig å forene den tilsynelatende motsetningen mellom ikke-kinogåing som motstandsideal og kinogåing som sosial praksis. Uskyldiggjøringen av kinogåing viser styrken, ikke svakheten, ved idealet om kinoavholdenhet.

Den brede folkelige motstanden mot politiseringen av kino innenfor rammene av nasjonalsosialistisk propaganda førte til en enda sterkere politisering av kino som sted og politikkområde. Var det noe NS ønsket å unngå, var det nettopp en slik utvikling, der kino vokste fram som en arena der det var mulig, sågar akseptabelt, å kritisere det tysk-norske okkupasjonsstyret. Den *politiske* betydningen av kinogåing under okkupasjonen fikk en lang virkningshistorie. To saker i Flekkefjord kan brukes til å illustrere dette. Inspirert av rettsoppgjøret og utrenskningene i offentlig og privat sektor som tok til umiddelbart etter frigjøringen, drøftet det gjeninnsatte kinostyret i Flekkefjord sommeren 1945 hvorvidt de som hadde tillatt seg å gå på kino i streikeårene, burde utestenges fra kinoen.¹⁷⁵⁰ En liste ble utarbeidet. Enkelte reagerte sterkt på utestengelsen. En kvinne forsvarte seg i et leserinnlegg i byens avis. Her forteller hun at hun hadde gått på kinoen etter oppfordring fra kinostyrets formann i samme avis, og at det var for mye forlangt at hun burde ha forstått at denne oppfordringen var falsk. Hun forlangte oppreisning.¹⁷⁵¹ Kinostyret mottok i starten velvillig hjelp fra folk i Flekkefjord når det gjaldt å føye navn til listen over utestengte. Imidlertid gikk det ikke lang tid før kinostyret innså at de hadde åpnet en pandoraeske. Hvilke kriterier skulle legges til grunn, og hvordan skulle de få klarlagt de faktiske forholdene? Hele ideen ble oppgitt, og kinoen ble snart åpen for alle. Men problemet for nevnte kvinne og de over ett hundre andre «streikebryterne» besto; de måtte fortsette å leve med det som i offentligheten ble hevdet å være en skam over å ha sviktet. Kinogåingen ble her tillagt den største vekt i spørsmålet om god nasjonal holdning.

Samme sted 70 år senere ble Signe Louise Jakobsen (født Drangeid) tildelt Regjeringens minnemedalje for innsats under andre verdenskrig i anledning

¹⁷⁴⁹ Jensen 1968: 66.

¹⁷⁵⁰ IKAVA, Flekkefjord by, Kommunal kino, Møtebok styret 1925–1947.

¹⁷⁵¹ Abrahamsen 1987: 434 f.

Frigjøringsjubileet i 2015. Jakobsen hadde vært med i både sivil og militær motstand, og ifølge begrunnelsen for tildelingen hadde hun aldri gått av veien for tydelig og uredd å vise «nasjonal holdning». Ett av elementene i argumentasjonen var hennes deltakelse i «kinostreiken».¹⁷⁵² På denne måten ser vi at ikke-kinogåingens politiske betydning i okkupasjonsårene i ettertid har blitt en målestokk på moralsk korrekt opptreden i krig.

I alle land som har vært eller befinner seg i krig vil det foregå forhandlinger om hvor grensen skal trekkes, «krittstreken» som danskene kaller den,¹⁷⁵³ mellom nasjonal og unasjonal holdning. En hypotese vil være at de ulike betydningene av kinogåing og ikke-kinogåing vil følge noen av de samme mønstrene i ulike okkuperte samfunn. Imidlertid er det nedslående at det knapt fins internasjonal forskning å diskutere med her, fordi denne typen spørsmål i liten grad har vært gjenstand for forskning.

I økonomisk henseende betød kinogåing forutsigbare inntekter for kommunene. Spørsmålet om hva som var viktigst, å holde hjulene i gang eller ramme tyskerne økonomisk, ble satt på spissen i den skjulte samtalen om kino i 1941. Kinogåing ble av deler av den illegale pressen forsøkt kodet som indirekte støtte til den tyske krigsinnsatsen. I dette lyktes man ikke. Det økonomiske motivet forsvant sakte ut av samtalen om kinogåing. Omsorg for kommuneøkonomien var det bred politisk enighet om i det okkuperte Norge, og de underordnede politiske skillelinjene som fantes, gikk på tvers av skillet mellom antipati/sympati med okkupasjonsmakten og NS.

En viktig faktor, som viste seg i det lange løp, var nok at tyskeres økonomiske interesser i det norske kinomarkedet var minimal. Innenfor kinobransjen var de aller fleste interessert i å opprettholde en mer eller mindre normal kinokultur og *business as usual*. Unntakene fra denne hovedregelen er få og eklatante.¹⁷⁵⁴ Tyskerne forsøkte ikke å overta kinoer med tanke på kommersiell drift, slik de gjorde eller forsøkte i

¹⁷⁵² Opplysninger via sønnen Thor Gunnar Jakobsen. Jf. <http://avisenagder.no/nyheter/forsinkede-krigsmedaljer/19.35577> (lest 9.1.2017). Se nærmere om Signe Louise Jakobsen (født Drangeid) nedenfor.

¹⁷⁵³ Sørensen 2014: 11, 449 ff.

¹⁷⁵⁴ Kinobestyreren i Kopervik beklaget at publikum ikke hadde «vett til å holde seg hjemme», mens kinobestyreren på Lillestrøm forsøkte å organisere kinostreik. NBO, KKL, SO, Vedlegg til rapport om kinodriften i Kopervik 1940–44; NBO, KKL, SO, Rapport om kinodriften på Lillestrøm 1940–44. Jf. kap. 2.II.6 ovenfor.

andre okkuperte områder.¹⁷⁵⁵ Deutsches Theater fikk aldri sin pendant i kinoverden. En kunne ha tenkt seg en tysk prestisjekino i Oslo. Når det aldri kom til dette, må det nok først og fremst ses i forhold til de overordnede mål med den tyske kulturpropagandaen i Norge, som ikke tilsa at det var all verden å oppnå ved dette, av tre grunner: Det norske kinomarkedet var lite, SD og propagandistene i RK erkjente i stigende grad fra 1942 at nordmennene ikke var disponert for å beveges politisk i ønsket retning gjennom propagandafilm, og endelig må Filmdirektoratets rolle som buffer mot tysk inngripen i indre film- og kinoanliggender tillegges betydelig vekt.

Kinogåingens *sosiale* betydning var forskjellig i byene og på landet.

Gjennomsiktige forhold i mindre lokalsamfunn gjorde hverdagsmotstanden mer synlig og dermed mer risikabel. Her kan det også ha vært vanskeligere å stå imot presset om å kople seg på organiserte aksjoner. På Notodden ble kinogjengerne utsatt for trusler om vold av ikke-kinogjengere.¹⁷⁵⁶ I større byer var på- og frakopling et mer reelt valg. I Oslo var det mulig å besøke en kino i en annen bydel og være ganske sikker på ikke å treffe mange kjente ansikter.

Sosialt sett var det større fare for at kvinner risikerte stigmatisering gjennom kinobesøk enn menn. Forfatteren Edvard Hoem har skrevet vakkert om dette i sin roman *Mors og fars historie*:

Den kvelden som endevende mors liv, må ha kome våren 1944, i februar, mars eller april. Saman med ei venninne hadde ho vore på Lillehammer kino og sett ein film med tittelen *Selv en stjerne skal jeg hente ned til deg*.

Da jentene kom ut på fortauet i vårvelden, vart dei tilsnakka av to tyske soldatar, som spurde om dei kunne invitere på ein kopp sjokolade eller eit glas vin. Jentene hadde fri, det var laurdagskveld, dei takka ja. Dei gjekk over ei grense, og dei visste det. Det var berre det at dei ikkje ønskte at nokon skulle fortelja dei, vaksne jentene, kva som var rett og kva som var feil.¹⁷⁵⁷

Slik grenseoverskridelse kunne også fungere som jordnær sosial opposisjon mot en virkelighetsfjern motstandsdrøm. Den franske historikeren og statsviteren Jacques

¹⁷⁵⁵ Under krigen hadde Ufa og Tobis 18 filialer i 15 land. Til å fremme tysk film ble det opprettet såkalte «Schaufensterkinos», som skjulte sitt tyske eierskap. Omfanget av tysk overtakelse av kinoer i okkuperte områder er ennå ikke systematisk undersøkt. R. Vande Winkel, German film export in World War II: A global analysis, foredrag holdt på seminaret «Cinema, War and Democratic Agency», 2016.

¹⁷⁵⁶ MaN nr. 55, 4.5.1943, i MaN 2008: 1095–1096.

¹⁷⁵⁷ E. Hoem, *Mors og fars historie*, Oslo 2005: 107, 119. Et fiffig poeng med denne passasjen er at jeg-fortelleren senere blir klar over at det aldri ble vist noen film på Lillehammer kino med denne tittelen.

Sémelin skiller mellom dissidens og motstand; førstnevnte forbeholdes aktiviteter som ikke er politisk begrunnet ut fra misnøye med en okkupasjonsstilstand, men en slags trassig, fronderende holdning, opposisjon for opposisjonens egen skyld.¹⁷⁵⁸

Dissidens som sosial praksis kunne få ulik politisk betydning. Den kunne i noen tilfeller tjene motstandens mål, i andre tilfeller utfordre den.

Mange ungdommer søkte, da som nå, å trosse påbud og forbud. En av disse unge menneskene var Signe Louise Drangeid (gift Jakobsen), som altså 70 år etter krigens slutt ble hedret for sin motstandsinnsetning.¹⁷⁵⁹ Som ung kvinne gikk hun ikke på kino i Flekkefjord i okkupasjonsårene. I september 1943 ble hun derfor pålagt av Stapo å gå på kino hver uke, mistenkt som hun var for å delta i kinostreikaksjonen på stedet.¹⁷⁶⁰ I en anmeldelse til Stapo samme høst om ulovlig dans på Festiviteten i Flekkefjord, dukker den samme Signe opp sammen med kusinen Lilly Drangeid.¹⁷⁶¹ De to måtte betale en bot på 50 kroner hver for overtredelse av forordningen om offentlig dans av 4.10.1941.¹⁷⁶² Søskenbarna var på dette tidspunktet henholdsvis 23 og 22 år gamle. De to unge kvinnene trosset både påbudet om å gå på kino og forbudet mot å delta i ulovlig dans. Kino var et offentlig, legalt sosialt rom, men et ikke-sted definert av de undertryktes skjulte samtale, og dermed attraktivt å holde seg unna. Danselokalet var derimot et offentlig erklært illegalt sted, og dermed attraktivt å besøke. Dette kan ses som et interessant eksempel på at ungdommelig selvstendighetstrang som tjente motstandens mål kunne slå helt forskjellig ut med hensyn til deltakelse på ulike sosiale arenaer.

I Tromsø ble barn brukt som «streikevakter» utenfor kinoen. De ble også brukt til å skape oppviglersk stemning i kinosalen ved å klappe under visning av bilder fra kulturminister Gulbrand Lundes begravelse.¹⁷⁶³ Dette viser at barn ble sosialisert inn i samtalene om kino både med hensyn til betydningen av ikke-kinogåing og kinogåing.

Forholdet mellom kinogåingens ulike betydninger var komplekst. Både kinogåing og ikke-kinogåing kunne være en strategi for å unngå politisk underkastelse. Selv om kinoenes innhold kunne være ideologisk tvilsomt, kanskje til

¹⁷⁵⁸ Sémelin 1993: 37.

¹⁷⁵⁹ Jf. ovenfor i dette delkapitlet.

¹⁷⁶⁰ Jf. ovenfor under kap. 8.IV.3.

¹⁷⁶¹ Opplysninger via Thor Gunnar Jakobsen.

¹⁷⁶² RA, Stapo, Ca Hovedregister, L0003.

¹⁷⁶³ *Tromsø kommunale kinematograf gjennom 35 år, 1951*: 62.

og med ha en undertrykkende funksjon, var selve kinogåingen som sosial praksis frigjørende i sin struktur.

VII. Konklusjon

Det er krevende å formulere en kortfattet konklusjon om kinobesøket, i bestemt form entall, under krigen. Denne oppfattes å være mest dekkende: Besøket var preget av jevn stigning totalt sett, men med betydelige lokale variasjoner og en usikker andel tysk besøk. Sett i lys av den eksplosjonsartede økningen i kinobesøket umiddelbart etter krigen, er det rimelig å si at noe må ha dempet besøket i krigsårene.

Hvis vi ser på de fire hele krigsårene 1941–1944, oppdager vi at besøket var høyest i 1944 ved hver tredje kino i landet. I Oslo gikk besøket ned fra 1943 til 1944. Den prosentvise veksten i besøket fra 1940 til 1944 var her på 23 prosent. Det gir et ganske annet bilde enn den «mangedobling» av kinobesøket enkelte historikere har skapt inntrykk av tidligere. Altså gikk man ikke *mer og mer* på kino under krigen, forstått som at besøket steg for hvert år.

En indikator på at kinoavholdenhet hadde stor betydning, trer fram i møte med muntlige kilder.¹⁷⁶⁴ Ut fra et knippe samtaler er det slående hvor internalisert erindringen om kinosituasjonen under okkupasjonen er. Alle jeg har snakket med, skynder seg å fortelle at det ikke var bra å gå på kino under krigen, og at en i hvert fall ikke skulle se tyske filmer. Så viser det seg som regel – etter hvert – at de aller fleste har sett en og annen tysk film likevel. Men den moralske refleksjonen sitter i ryggmargen fremdeles. Når jeg har snakket med NS-folk, bekrefter de det samme bildet, og beklager at kinoene ble aksjonert mot, fordi det bare skapte vanskeligheter for alle.¹⁷⁶⁵

Jeg har identifisert provokasjon, stille protest og forsakelse som tre underliggende grunnmotiver for individuell hverdagsmotstand i form av ikke-kinogåing.

Forholdet mellom «demonstranter» og ikke-kinogjengere kan oppsummeres slik: Dels handlet det om forskjellige grupper (alder, kjønn); dels om lokale variasjoner (avhengig av kinotilfang, graden av *Gleichschaltung* og «nazifisering»); dels kan det ha

¹⁷⁶⁴ Samtaler med Synnøve Røddal, født Glastad, fra Vennesla (11.5.2012), Elisabeth C. Hanssen, født Rabben, fra Oslo (8.7.2012 og 11.5.2013), Olav Østrem fra Mandal og Ingeborg Østrem, født Hamre, fra Moi (2013); opplysninger fra Bitte Horjen fra Flekkefjord via Einar Svendsen (2012).

¹⁷⁶⁵ Samtale med Helge Morgan Sæther fra Kristiansand (2008). Sæther var NS-medlem og aktiv i Arbeidstjenesten. Etter krigen sentral i miljøet rundt Institutt for Norsk Okkupasjonshistorie (INO) og redaksjonen for bladet *Folk og Land*. SAHA, E-14, Videooptak med Helge M. Sæther, 2008.

vært de samme personene som den ene uka demonstrerte i kinosalen og den neste uka ikke gikk på kino (disse «shopperne» var både kinogjengere og ikke-kinogjengere); dels kan det ha vært de samme personene som konsekvent holdt seg vekk fra kino A, men gikk på kino B og demonstrerte der.

Det fenomen at befolkningen i et hørtatt land viser motstand mot okkupantene gjennom ulike former for streike- og boikottaksjoner, ligger godt til rette for en sammenlignende studie, men på nåværende tidspunkt kun i teorien og ikke i praksis på grunn av huller i kinoforskningen om andre verdenskrig internasjonalt.

Streike- og boikottaksjoner gjorde seg gjeldende av to hovedgrunner: som reaksjon på at det lokale demokratiet ble satt til side (reelt eller oppfattet) og at NS forsøkte å skape et nasjonalsosialistisk folkefellesskap gjennom kinopolitikken. Konkrete aksjoner påvirket den skjulte samtalen i enda større grad enn oppfordringer til kinoavholdenhet i illegale skrifter. Forholdet mellom opinionsdanningen i den skjulte samtalen og hverdagsmotstanden som utspilte seg på kinofeltet, kan beskrives som et gjensidig beskyttelsessystem, inspirert av Sémelins tilnærming til opinionens betydning for den sivile motstanden og vice versa. Som Sémelin påpeker, kom en motstandsinnstilt opinion til uttrykk hovedsakelig gjennom de tre kanalene erklæringer fra moralske autoriteter (for Norges del: signaler fra London), den illegale pressen og offentlige demonstrasjoner.¹⁷⁶⁶ Sémelin formulerer forholdet slik at opinionen beskytter motstanden, mens motstanden handler på vegne av opinionen som støtter den.¹⁷⁶⁷

Til slutt en hypotese om generaliserbarhet: Jeg antar at det jeg har skrevet om provokasjon, forsakelse og stille protest, også vil kunne gjelde for hverdagsmotstand generelt, og ikke bare i relasjon til ikke-kinogåing i Norge under andre verdenskrig spesielt.

¹⁷⁶⁶ Sémelin 1993: 95.

¹⁷⁶⁷ Sémelin 1993: 106.

Konklusjon og diskusjon

I. Innledning

Denne studien av kino i Norge under andre verdenskrig har hatt følgende problemstilling: *Hvilken politisk, sosial og kulturell betydning hadde kinoen for nordmenn og tyskere i det okkuperte Norge?*

For best mulig å kunne besvare problemstillingen ble det formulert fem forskningsspørsmål, og til hvert av disse et sett med 2–5 delspørsmål. I dette avsluttende kapitlet i avhandlingen vil jeg gjøre rede for hvilke resultater studien har gitt. Funn og resultater fører også til nye spørsmål. Derfor har jeg i kapitteloverskriften valgt å betone at jeg her vil gjøre to ting: Sammenfatte og konkludere først og fremst, men dernest også å diskutere og reflektere over dette.

Jeg vil først presentere sentrale funn som er grundig belagt gjennom avhandlingens sju hovedkapitler, og dra sammen delkonklusjonene. Presentasjonen av sentrale funn er organisert ut fra forskningsspørsmålene og settet med underspørsmål. Deretter skal jeg evaluere forskningsdesignet og peke på implikasjoner av forskningsprosjektet i en større faglig og allmenn sammenheng.

II. Sammenfatning

1. Sentrale funn

For å unngå at framstillingen blir altfor skjematisk, vil jeg starte med å repetere spørsmålssettet samlet under hvert forskningsspørsmål, og deretter presentere de enkelte funn.

Hva var det tyske og norske myndigheter ville med kinoen i det okkuperte Norge?

Hvordan ble den nye kinopolitikken gjennomført? Hva var de viktigste drivkreftene bak? Hvilke tyske instanser og aktører hadde interesse av å påvirke kinopolitikken?

Fantes det motstridende interesser mellom ulike tyske og norske aktører? Fantes det

en enhetlig kinopolitikk, eller falt det hele fra hverandre i særinteresser?

Politisk forfektet Kultur- og folkeopplysningsdepartementet (KFD) fri konkurranse på film- og kinofeltet under sterk statlig kontroll.¹⁷⁶⁸ Dette brøt med den kulturpolitiske linjen i mellomkrigstida, som foreskrev regulert konkurranse underlagt demokratisk kontroll. Kinopolitikken til Statens filmdirektorat gjennomgikk tre faser i disse årene: fra «fag»-orientering via den næringsvennlige vendingen til en mer

¹⁷⁶⁸ Se kap. 4.V.

instrumentell politikk der kino ble sett på som middel til å oppnå andre og viktigere mål. Det karakteristiske er dermed at politikken ble mer og mer nasjonalsosialistisk i takt med at ambisjonsnivået sank og krigens gang medførte en tvungen nedbygging av kultursatsingen som var en del av «nyordningen».¹⁷⁶⁹ I Filmdirektoratet skjedde det en utvikling over tid der idealismen på vegne av norsk filmproduksjon ble svekket.¹⁷⁷⁰ Dette skiftet i tankegang, fra virkeliggjøring til flukt, skjedde aldri i departementskontorene. Hovedforklaringen på dette var at direktoratet sto så tett på produksjonen. Toppbyråkratene i KFD ønsket gjennomgripende endringer i kulturpolitikken, men ikke for enhver pris. Når det gjaldt bruk av maktmidler, var hovedregelen at direktoratet ønsket å gå lenger enn departementet. I departementet satte man sin lit til *Selbstgleichschaltung*, altså frivillig selvregulering innen bransjen.¹⁷⁷¹ Mot slutten av krigen forsto direktoratet at det ikke lenger var mulig å lage «statspolitisk verdifulle» filmer på den måten de ideologisk sett ville, dels på grunn av generell motstandsstemning, dels på grunn av krigens gang.¹⁷⁷² Statens filmdirektorat var verken det tyske rikskommissariatets gave til norske kollaboratører eller en tvangstrøye, men en norsk maktinstans med betydelig grad av selvstendighet og integritet. Selv om direktoratet samarbeidet nært med det tyske rikskommissariatet (RK), er det mer treffende å beskrive politikken som *norskvennlig* enn *tyskvennlig*. Dette er ikke rart, ettersom tyskerne hadde implementert de nødvendige tiltak for glatt avsetning på tyske filmer og derved forsøkt å sikre den tyske filmindustriens interesser allerede høsten 1940, før det norske filmdirektoratet ble opprettet.

Innenfor filmkretser i NS fantes hele tida en spenning mellom nasjonalistisk konservatisme og revolusjonære ideer, personifisert ved Leif Sinding og Walter Fyrst.¹⁷⁷³ Etter den økonomiske fadese med *Brudekronen* i 1944, som ble boikottet, oppga Fyrst å lage propagandistisk film, riktignok bare som et «eksperiment» for å se om det var mulig å lokke publikum tilbake til kinosalen for å se en ny norsk filmproduksjon. Denne prekære alliansen mellom konservativ romantikk og revolusjonstrang undergravde mulighetene for å skape en enhetlig norsk filmpolitikk

¹⁷⁶⁹ Se kap. 4.V.

¹⁷⁷⁰ Se kap. 3.III.4.

¹⁷⁷¹ Se kap. 4.V.3.

¹⁷⁷² Se kap. 3.VI.

¹⁷⁷³ Se kap. 4.IV.1.

og banet veien for folkelig motstand mot den nye kulturpolitikken. De siste to krigsårene innebar, med en metafor fra teatret, fullstendig kollaps i kulissene når det gjaldt forsøket på nasjonalsosialistisk revolusjon på det norske film- og kinofeltet.¹⁷⁷⁴

Hovedavdelingen for folkeopplysning og propaganda (HAVP) ved RK i Oslo tjente to herrer: Terboven og Goebbels' propagandaministerium i Berlin (RMVP).¹⁷⁷⁵ RMVP vedble å være den fremste rekrutteringsbasen for medarbeidere ved det den tyske historikeren Robert Bohn har kalt «filialen» i Oslo. Imidlertid ble det fra første stund klart at denne filialen hadde høyere tanker om seg selv enn som så. Den formative fasen i HAVP (april–desember 1940) var kjennetegnet av rivalisering mellom propagandistene i HAVP og teknokrater på spesialoppdrag i Norge for å implementere nødvendige strakstiltak. Dette handlet ikke om propaganda, men om profitt – å sikre interessene til tysk filmindustri gjennom en strømlinjeformet filmdistribusjon.¹⁷⁷⁶ Ut over dette interesserte RMVP seg minimalt for Norge, og det samme gjaldt Goebbels. Norske filmer ble sett på som uinteressante for tysk import og det norske kinomarkedet var heller ikke stort nok til at tyske aktører interesserte seg for kinodrift.

Spenningen mellom propagandister og teknokrater må likevel ikke overdrives. På samme måte som Goebbels besatte RMVP med partiljale, unge menn som manglet filmerfaring, ble kulturavdelingen i RK besatt av partiljale nazister som verken kjente til norske forhold eller hadde filmerfaring. Det som framfor alt betegnet situasjonen, var her som overalt ellers i Nazi-Tyskland fundamentalt uavklarte over- og underordningsforhold mellom ulike organisasjoner og institusjoner.¹⁷⁷⁷ Dette førte på den ene siden til renkespill, karrierisme og hensynsløs maktutnyttelse, men på den andre siden ga det også plass å boltre seg på for norske aktører og norsk motstand.

Det fantes to typer tyske kulturpropagandister i Norge, som kan knyttes til generasjonsforskjellen mellom dem som hadde tjenestegjort under første verdenskrig, og dem som var for unge til det. I Norge fikk skillet mellom på den ene siden de eldre, erfarne og gjerne mer dannelsorienterte og teoretisk anlagte nazistene født før 1900 og på den andre siden de fanatiske, handlingsorienterte,

¹⁷⁷⁴ Se kap. 4.V.3.

¹⁷⁷⁵ Se kap. 5.III.

¹⁷⁷⁶ Se kap. 5.IV.

¹⁷⁷⁷ Se kap. 5.III.1.

ærgjerrige og mer risikovillige yngre nazistene hver sin representant i henholdsvis 45 år gamle Wilhelm Müller-Scheld og 31 år gamle Georg-Wilhelm Müller.¹⁷⁷⁸ Helt typisk skjedde det et rollebytte i forbindelse med at de begge ble sendt til Oslo i april 1940: Müllers tidligere mentor, Müller-Scheld, ble degradert til å bli Müllers underordnede. Müller var ingen kinoentusiast og Müller-Schelds hjerte lå i teaterverdenen. Dette ga større spillerom for de norske aktørene på filmfeltet.

Hvordan kom hverdagsmotstand til uttrykk gjennom ulike publikumspraksiser?

Hva var oppfordringene til ikke å gå på kino uttrykk for? Hvordan kom hverdagsmotstand til uttrykk gjennom kinoatferd? Hvordan kom hverdagsmotstand til uttrykk gjennom aksjoner og ikke-kinogåing? Ble betydningen og forståelsen av det å gå på kino endret?

Det er en myte at oppfordringene til kinoavholdenhet oppsto i London og ble spredt derfra. Det er også en myte at disse var begrenset til året 1941 – og at de ikke hadde noen varig virkning.¹⁷⁷⁹

Den sivile motstanden som kom til uttrykk på kinofeltet gjennom illegale skrifter, gjennomgikk en utvikling i tre faser som svarer til den franske historikeren Jacques Sémelins «laws of reactivity».¹⁷⁸⁰ Den første fasen var spontan, den neste organisert og den tredje fasen enhetlig. Forestillingen om «smitte» – tanken om at hvis du ble utsatt for propaganda, så ble du forandret – gjennomsyret motstanden mot film og kino i de illegale avisene.¹⁷⁸¹ Over hele landet ble det fra tid til annen oppfordret til kinostreik eller boikott på enkeltfilmer.

De to faktorene som hadde mest å si for utvikling av ikke-kinogåing som hverdagsmotstand, var suspensjon av lokaldemokratiet og protest mot forsøket på å skape et nasjonalsosialistisk folkefellesskap i kinosalen.¹⁷⁸²

Konkrete aksjoner påvirket den skjulte samtalen i enda større grad enn oppfordringer til kinoavholdenhet i illegale skrifter.

Hvilke strategier og former for motstand og samarbeid oppsto blant kinoeierne og de kinoansatte?

I hvilken grad beholdt kinoene sin autonomi? Ble kinobransjen «nazifisert»?

¹⁷⁷⁸ Se kap. 5.III.2.

¹⁷⁷⁹ Se kap. 6.III; jf. kap. 8.III.

¹⁷⁸⁰ Sémelin 1993: 177.

¹⁷⁸¹ Se kap. 6.V.

¹⁷⁸² Se kap. 8.IV.

Det var en rik flora av ulike typer kinoer i Norge i 1940.¹⁷⁸³ Kommunale og ikke-kommunale kinoer møtte ulike utfordringer og ulike pressformer. Generelt var det et massivt påtrykk om å vise (mer) tysk film allerede fra 1940.¹⁷⁸⁴ Til sammenligning ble danske kinoeierne pålagt å vise tysk film først i 1944.¹⁷⁸⁵

Det fins like mange historier om hva som skjedde med kinoene, som det fantes kinoer i Norge. Dette tilsier at spørsmålet om kinoene (i bestemt form flertall) ble «nazifisert», må besvares benektende. Jeg har vist at begrepet «nazifisering» er krevende å bruke, men at det har sin plass i en analyse som min når det brukes om i hovedsak personutskiftninger på politisk grunnlag.¹⁷⁸⁶

Hvilken betydning hadde kino som sted under okkupasjonen?

Hvilken politisk, sosial og kulturell funksjon hadde kinoene?

Kinobesøket var preget av jevn stigning totalt sett, men med betydelige lokale variasjoner og en usikker andel tysk besøk.¹⁷⁸⁷ Selv om de fleste kinopublikummerne løste billett i de store byene, lå de fleste kinoene andre steder.¹⁷⁸⁸

Kino ble et politisk ladd sted som fikk stor betydning for det liberale, demokratiske sivilsamfunnets overlevelse. Kinogåing ble viktig for å demonstrere at man fortsatt var et selvstendig tenkende menneske. Rastløshet, uro, fysisk bevegelse, aktiv lytting; dette var sider ved visningssituasjonen som gjorde kinogåing til en slags demokratisk kampsport i det okkuperte Norge.¹⁷⁸⁹ Den aktive holdningen var også en strategi for å unngå å bli truffet av eventuelle nazistiske budskap i det som ble vist på lerretet. Publikum gikk på kino «armed by the discourse of the counter-ideology», som det heter hos Roland Barthes.¹⁷⁹⁰

Mine funn imøtegår ufarliggjøringen av hverdagsmotstand som har preget forståelsen av fenomenet til nå. Spørsmålet er om ikke heller hverdagsmotstand bør ses som det dynamiske grunnlaget for annen motstand.¹⁷⁹¹

Hvordan ble den nye kinopolitikken bearbeidet gjennom åpne og skjulte samtaler?

Hva var forholdet mellom den åpne samtalen og de skjulte samtalene om kino?

¹⁷⁸³ Se kap. 2.III.

¹⁷⁸⁴ Se kap. 2.II.3.

¹⁷⁸⁵ Sjørensen 2014: 466.

¹⁷⁸⁶ Se kap. 2.IV–V.

¹⁷⁸⁷ Se kap. 8.III.

¹⁷⁸⁸ Se appendiks 1.

¹⁷⁸⁹ Se kap. 7.VIII.

¹⁷⁹⁰ Barthes 1986: 349.

¹⁷⁹¹ Se kap. 6.IV; kap. 7.VIII; kap. 8.V.

Film- og kinosatsingen var ikke massiv, verken fra norsk eller tysk side betraktet. Statsstøtte til filmproduksjon utgjorde aldri mer enn litt over 20 prosent av kulturbudsjettene, som på sin side utgjorde bare 1–2 prosent av statens samlede utgifter.¹⁷⁹² I HAVP var kulturavdelingen, som film og kino sorterte under, den desidert lavest prioriterte avdelingen med hensyn til bemanning og ressursbruk.¹⁷⁹³ I 1941 drømte statens filmdirektør om 12 norske spillefilmproduksjoner hvert år; tre år senere var samme mann i tvil om det var forsvarlig å lage tre norske spillefilmer i året.¹⁷⁹⁴ I kampen om knappe ressurser i NS-staten fikk film og kino ingen forrang. Tunge instanser som Næringsdepartementet og Finansdepartementet så ikke på film og kino som et livsviktig samfunnsområde, noe som dermed førte til generelt dalende aktivitet og tapping av personell og ressurser blant annet gjennom tiltak som utskrivning til nasjonal arbeidsinnsats.¹⁷⁹⁵

Den åpne samtalen om kinopolitikken var ganske fri, i den forstand at den inneholdt kritikk av andre myndighetsorganer samt kritikk av lover og bestemmelser gitt av NS-regimet.¹⁷⁹⁶ I tillegg var den åpne samtalen preget av en viss søken fra myndighetenes side etter gode, pragmatiske løsninger og det vi må kunne kalle tilløp til selvkritisk refleksjon.¹⁷⁹⁷

På den andre siden bar den åpne samtalen en rekke kjennetegn på hva en vil forvente å finne i en samtale regulert av statlige myndigheter i en totalitær stat. I denne åpne samtalen var det kun undertrykkerne som kom til orde. Den åpne samtalen gjenspeilet, og bidro selv til å skape, en språklig todeling av verden. Retorikken var rasistisk, antisemittisk, antikapitalistisk, antikommunistisk, antidemokratisk og antiparlamentarisk.¹⁷⁹⁸ *Norsk Kinoblad* har vist seg å være en interessant kilde til et nasjonalsosialistisk verdensbilde preget av språkspill med spesifikke tenkemåter, symboler og tradisjoner.

¹⁷⁹² Se kap. 4.II.3.

¹⁷⁹³ Se kap. 5.III.2–3.

¹⁷⁹⁴ Se kap. 4.V.

¹⁷⁹⁵ Se kap. 4.II.3.

¹⁷⁹⁶ Se kap. 3.IV.1

¹⁷⁹⁷ Se kap. 3.VI.

¹⁷⁹⁸ Se kap. 3.III. Jf. appendiks 2.

2. Sammendrag av delkonklusjoner: Folkefellesskap, forlystelse og hverdagsmotstand
Denne bolken er et forsøk på å vise at avhandlingens resultater ikke bare er enkeltfunn, slik de ble presentert ovenfor, men at de kan knyttes sammen til et større hele.

Overordnet sett fikk kinoen tre ulike betydninger for nordmenn og tyskere i Norge i perioden 1940–1945. For NS var det en kongstanke at hele folket skulle spleises sammen til ett nasjonalt fellesskap ved hjelp av propaganda.¹⁷⁹⁹ Dermed ble film og kino en viktig politisk, sosial og kulturell arena. Hverdagsmotstanden som utspilte seg på kinofeltet, enten i form av publikumsresponser i den politiserte kinosfæren eller gjennom ikke-kinogåing som motstandsstrategi, var i hele sitt vesen rettet inn mot nettopp dette forsøket på å skape et folkefellesskap foran kinolerretet.¹⁸⁰⁰ Kinoene ble sett på som en viktig del av det demokratiske førkrigssamfunnet. Man kan si at kampen om kinoene – mellom ulike norske aktører – handlet om hvilken plass kinoene skulle ha i okkupasjonskulturen. NS forsøkte gjennom hele krigen å knytte kinoene til NS-kulturen blant annet gjennom bruk av kinoene til stevner, politiske foredrag og så videre.¹⁸⁰¹ Hverdagsmotstanden søkte på sin side å ta kinoene tilbake. Kinoene rundt omkring i landet kom dermed tidvis til å fungere som forsvarslinjer for det undertrykte lokaldemokratiet.

Ingen norske filmer som gikk på kino under krigen, med mulig unntak av Walter Fyrsts episke film om NS-bevegelsen¹⁸⁰², henvendte seg til publikum som et rasefellesskap. Men en del av de tyske filmene som var laget nettopp med henblikk på å skape et tysk *Volksgemeinschaft* foran kinolerretet, fikk ordinær kinodistribusjon i Norge.¹⁸⁰³ Vi må kunne slå fast at det til tross for tidvis massiv tysk overvåking av det som foregikk på kinoene, aldri ble utviklet en enhetlig tysk film- og kinopolitikk for norske forhold. Først og fremst var tyskerne i Norge interessert i forlystelsesaspektet: Kinoene skulle holdes i gang slik at tysk filmindustri kunne tjene penger på eksport til Norge, og de tyske soldatene måtte sikres tilgang til kino som atspredelse.¹⁸⁰⁴ Så tidlig som i januar 1942 mente Wehrmachts propagandaledelse at det ikke hadde noen hensikt å forsøke å vinne nordmennene for den tyske

¹⁷⁹⁹ Se kap. 3.III.

¹⁸⁰⁰ Se spesielt kap. 7.V og 8.V.

¹⁸⁰¹ Se kap. 2.II.2.

¹⁸⁰² *Unge viljer* (1943).

¹⁸⁰³ Se kap. 1.VIII.

¹⁸⁰⁴ Se kap. 5.IV.

nasjonalsosialismen.¹⁸⁰⁵ Innen kulturavdelingen i HAVP tenkte man heller ikke primært på film når det gjaldt å skape et positivt bilde av tysk kultur. Så godt som alle propagandainitiativ for å skape *soft power* for Det tredje riket i Norge handlet om andre deler av tysk kultur (teater, musikk, litteratur, kunst, arkitektur og vitenskap).¹⁸⁰⁶

Nordmenn flest hadde for øvrig ingenting imot å forlyste seg på kino – av og til. Det som ble viktig, var å avveie kino som fristelse mot kino som forsvarslinje.¹⁸⁰⁷ Forsvaret av norske verdier og lokaldemokratiet som viste seg gjennom hverdagsmotstanden på kino, løp så å si side om side med et mer eller mindre ukritisk kinokonsum: I *valget* om å gå på kino lå en følelse av frihet som ellers var utilgjengelig i et okkupert samfunn, og selve dette valget ble en måte å hegne om frihet og demokrati som viktige verdier på. Hverdagsmotstanden var uttrykk for kollektiv handling og bidro til å skape et bilde av et alternativt folkefellesskap basert på førkrigssamfunnets verdier om hva som var et godt samfunn.

For NS og tyskere i Norge gjaldt det å hindre at kinoene ble en åpen kamplass. Kampen om kinoen ble dermed en kamp om okkupasjonen i miniatyr.

III. Avhandlingens styrker og svakheter

Sammenfatningen ovenfor viser at det multiperspektiviske forskningsdesignet har gitt vesentlige funn. Det anses som en av avhandlingens styrker at den ettertrykkelig dokumenterer kinomangfoldet, kompleksiteten i forholdet mellom okkupant og okkupert, kinopolitikkens og kulturpropagandaens innebygde motsetninger og begrensninger samt kinokulturens skiftende betydninger. Kontrasteringen av norske og tyske myndigheters film- og kinopolitikk på den ene siden og den faktiske praktiseringen av kinogåing og ikke-kinogåing på den andre, har bidratt til å belyse maktforhold og konfliktlinjer i det okkuperte samfunnet. Regimets forsøk på nasjonalsosialistisk revolusjon i Norge gjennom kino ble undergravd av uforenlige målsetninger, intern konkurranse om knappe ressurser og posisjoner og ulike syn på filmens funksjon i samfunnet.

Spørsmålet om hva slags vinklinger og materiale som *ikke* har blitt ivaretatt, har vært diskutert fortløpende i de aktuelle kapitlene. En problemstilling som gjenstår

¹⁸⁰⁵ Se kap. 5.V.2.

¹⁸⁰⁶ I tillegg ble radio sett som et viktigere medium til å formidle tysk kulturpropaganda. Se kap. 5.IV.3.

¹⁸⁰⁷ Se kap. 8.VI.

å diskutere, er denne: Er motstandsperspektivet på kino i avhandlingen for ensidig?¹⁸⁰⁸ Jeg vil reflektere rundt denne mulige innvendingen mot selve forskningsdesignet i tre trinn.¹⁸⁰⁹ For det første: Min studie handler ikke om film, men om kino. Av dette følger at spørsmålet om hvilken mening *filmene* som ble vist fikk for kinogjengerne i det okkuperte Norge, ikke har blitt undersøkt. Studien har heller ikke hatt til hensikt å beskrive kinotilbudet i sin fulle bredde. De kommunale kinoarkivene og kinoannonsene i avisene er de beste kildene til en rekonstruksjon av programoppsetningen.¹⁸¹⁰ For det andre er det klart at spørsmålet om hvem det var som utgjorde publikummet på norske kinoer under andre verdenskrig, ikke lar seg besvare innenfor de rammene jeg har lagt opp til og ut fra de kildene jeg har valgt.

Endelig er det klart at kinoens underholdningsfaktor har kommet noe i bakgrunnen i forhold til den politiske dimensjonen. De negative publikumsresponsene har vært dominerende i framstillingen. Dette har gått på bekostning av andre reaksjoner som knytter an til kinoens forlystelsesaspekt, som smil, latter, glede og tårer. Når det har blitt slik, har det dels å gjøre med avhandlingens struktur, dels forskningsmaterialet, som i liten grad kan utnyttes til å gi svar på slike spørsmål. Jeg vil likevel hevde at avhandlingen dokumenter og viser forståelse for det forhold at det hadde betydning at folk gikk på kino, også når de ikke gjorde av det politiske grunner.

IV. Implikasjoner

Hva bringer mitt prosjekt rent erkjennelsesmessig? Jeg vil svare på dette ved å presentere min egen forståelse av hverdagsmotstand, diskutere hvordan min avhandling «snakker til» norsk okkupasjonshistorie som forskningsfelt, presentere en hypotese om kontinuiteten i norsk filmpolitikk før og etter 1945, og til slutt peke på hvordan avhandlingens konklusjoner kan stimulere til ny okkupasjonsforskning og forskning om film og kino.

1. Hverdagsmotstand

Mitt begrep om hverdagsmotstand skiller seg fra Scotts beskrivelse med hensyn til tre forhold:

¹⁸⁰⁸ Takk til Maria Fritsche for denne kritiske kommentaren.

¹⁸⁰⁹ Avgrensninger i prosjektet mer generelt – tematisk, kildemessig og så videre – faller utenfor denne diskusjonen. Her viser jeg til begrunnelsen for valg av problemstilling, teori og materiale i Introduksjonen, pkt. II-IV.

¹⁸¹⁰ I sin artikkel om kinoprogrammet i Oslo under okkupasjonen, baserte Øivind Hanche seg i stor grad på nettopp kinoannonser i hovedstadsaviser. Hanche 1991.

1. Også hverdagsmotstanden kan framstå som en strategi for å omstyrte regimet
2. Det er ikke alltid den skjulte samtalen helt og holdent ønsker å unndra seg myndighetenes kontroll
3. Hverdagsmotstand kan være både spontan og organisert; tilslutningen til hverdagsmotstand vil alltid innebære et sprang, mens selve spranget ofte utføres på bakgrunn av konsensus

Et delmål med avhandlingen har vært å utforske hvor fruktbar Scotts teori om hverdagsmotstand i konfliktsamfunn vil være anvendt på en kontekst hvor maktforholdene er definert av en okkupasjon i en total krig. Spørsmålet er om det nettopp er denne forskjellen mellom «konfliktsamfunn» og okkupasjon som gir seg utslag her? Det første punktet ovenfor kan knyttes til den helt spesielle situasjonen i Norge, der en upopulær kollaborasjonsregjering utgått fra et mini-parti fikk makt og innflytelse på tysk nåde. Dette gjorde at hverdagsmotstanden fikk større omfang og betydning enn hva den ville fått om tyskerne hadde styrt mer direkte og ikke minst mer brutalt. Det er grunn til å tro at «klimaet» for hverdagsmotstand var ideelt i det okkuperte Norge, og langt mer gunstig enn i andre sammenlignbare okkuperte områder som Nederland, Belgia og Frankrike.

2. Grepet på feltet okkupasjonshistorie

På norsk fins det et narrativ som går omtrent slik: Det tyske krigsoverfallet representerte et markant brudd med fortida; alt ble snudd på hodet. To symbolske hovedfigurer sto mot hverandre – kong Haakon som representant for motstanden mot nazistene på den ene siden, og Quisling som representant for dem som gikk fiendens ærend, på den andre. Okkupasjonen var en unntakstilstand, en anomali; da krigen var slutt, kunne derfor livet i Norge vende tilbake til det normale. Dette narrative kunne ha vært gjort mer avansert og raffinert, men hovedlinjen er likevel klar. Det er ikke tvil om at dette narrative fortsatt har stor kraft. Sort/hvittfortellingen om krigen i Norge er forbausende slitesterk. Sentralt i dette narrative inngår forestillingen om et nasjonalt «vi»-fellesskap.¹⁸¹¹

Dette er ikke noe særnorsk fenomen. I 2012 ble en komparativ artikkel om distribusjonen av tysk film i Skandinavia fra 1939 til 1945 avsluttet slik: «After Germany's defeat, Ufa's film branches in Denmark, Norway and Sweden were closed down. The movie business went back to normal.»¹⁸¹² Artikkelen er forfattet av en

¹⁸¹¹ Corell 2010.

¹⁸¹² Vande Winkel mfl. 2012: 277.

belgisk kulturviter, en dansk filmhistoriker, en svensk filmviter og en norsk film- og medieviter. Når denne typen tradisjonelle forestillinger sågar finner veien til et internasjonalt, fagfelleurdert tidsskrift, er det liten tvil om at narrativet jeg skisserte ovenfor, i ulike nasjonale varianter, fremdeles har stor kraft, også utenfor Norge.¹⁸¹³

Ved å bringe inn andre teoretiske ressurser og analytiske begreper enn de mest nærliggende, kan man forsøksvis oppnå et oppgjør med sort/hvitt-fortellingen om krigen. I denne avhandlingen har jeg gitt et bidrag til å se at det også foregikk en intern tysk propagandakrig mellom ulike tyske aktører, ved å gå veien om arkivmateriale etter tyske instanser i norske og tyske arkiver.

Til nå har kino blitt beskrevet og forstått som et forfeilet «frontavsnitt» i kulturkampen. Snarere var kino et sted der demokratiske verdier ble bekreftet og opprettholdt. For å se dette er det nødvendig å legge bort den moralske synsvinkelen som har vært eksplisitt eller implisitt til stede i mye annen tidligere litteratur og forskning. Filmviter Bjørn Sørensen skrev i en artikkel fra 2001 om betydningen av at historikeren ikke mister «forræderiproblematikken» av syne i studier av norsk film- og kinopolitikk under okkupasjonen. Ja, den måtte sågar være en «overordnet historisk synsvinkel», mente han.¹⁸¹⁴ Jeg tenker at dette er et dårlig råd til forskerfellesskapet. Det må være langt viktigere å sørge for å rigge forskningsdesignet slik at man kan fange inn tenke- og forståelsesmåter som er i endring. På den andre siden er det vel en fare for at jakten på nye vinklinger kan bli forsert. I denne sammenheng er det også grunn til å understreke at arbeidet med å nyansere bildet av Norge under tysk okkupasjon har pågått lenge, i hvert fall siden 1970-årene.¹⁸¹⁵

Det å gå på kino – kinogåing – var en slik størrrelse som var i endring fra 1940 til 1945, og som fortsatte å være i bevegelse også etter 1945. En hypotese er at betydningen av kinogåing etter 1945 ble knyttet til politisk, sosial og kulturell identifikasjon med gjenoppbyggingen av landet. Under okkupasjonen foregikk en tilsvarende kamp om hvordan det å gå på kino skulle forstås; hverdagsmotstand på

¹⁸¹³ La meg for ordens skyld legge til at artikkelen for øvrig er meget god. Det gjør poenget enda tydeligere: Også i forskningsarbeider med kritiske og generiske kvaliteter kan rester av tradisjonelle narrative forestillinger komme til uttrykk.

¹⁸¹⁴ Sørensen 2001: 43. Her berøres en svær problematikk. Heller ikke jeg mener at moralske dommer er irrelevante for historikere.

¹⁸¹⁵ Alle som tror at det først er på 2000-tallet at historikere, journalister og skribenter har tatt tak i krigens mytedannelse og påpekt okkupasjonshistoriens karakter av svart/hvitt-fortelling, kan for eksempel lese boka *Krigen i Norge* fra 1974, der Hans Fredrik Dahl i artikkelen «Seks myter om andre verdenskrig» tar for seg nettopp dette. Dahl (red.) 1974: 175–189.

kino var et forsøk på å «kode» kinogåingens betydning som tilslutning til det demokratiske førkrigssamfunnet.

3. Hypotese om sammenhengen mellom okkupasjonstidas og etterkrigstidas film- og kinopolitikk

Etter 1945 ble kino sett på som en del av samfunnets fellesgods. Hvordan kino som institusjon hadde fungert under krigen ble dermed en integrert del av ideene om hva kinoene kunne utrette i samfunnets tjeneste etter krigen. Det er et paradoks at en god del av de norske filmmyndighetenes upopulære politikk under okkupasjonen ble relansert etter 1945.¹⁸¹⁶

Her er et knippe faktorer som betoner videreføring, kontinuitet eller uavhengige likhetstrekk:

- Filmpolitikk ble knesatt som et statlig ansvar umiddelbart etter frigjøringen
- Norsk filmrevy, NS-regimets mest vellykte propagandatiltak, ble videreført
- Et særskilt filmfond til å stimulere produksjonen har vært et viktig filmpolitisk virkemiddel etter 1945. Startkapitalen var midler avsatt av Statens filmdirektorat under krigen
- Stortingets vedtak om å etablere selskapet Norsk Bygdekino i 1948 betød at det NS hadde forsøkt å få til i krigens slutfase, nemlig å organisere all ambulerende kinovirksomhet i ett selskap, ble en realitet. Norsk Bygdekino ble etablert som halvstatlig aksjeselskap i 1950 med Kristoffer Aamot som første leder
- Statens filmsentral ble etablert i 1948 og innebar at staten tok ansvar for filmdistribusjonen, på samme måte som Filmdirektoratet hadde gjort det fra 1941. Statens filmsentral ble opprettet etter forslag fra en komité som anbefalte tiltak for en statlig film- og kinopolitikk etter krigen. Mandatet til Statens filmsentral ble begrunnet med at folkeopplysning gjennom film var et naturlig statlig ansvar
- Norsk filminstitutts etablering i 1955 innebar at staten tok ansvar for innsamling, katalogisering, bevaring og tilgjengeliggjøring av filmmateriale av historisk verdi. Etablering av et filmarkiv sto høyt på ønskelisten i Filmdirektoratet, men ble aldri realisert under krigen

¹⁸¹⁶ Dette poenget er tidligere påpekt av blant andre Bjørn Sørensen. Et sted skriver han for eksempel at Sinding kom med rett politikk til gal tid. Se Dahl mfl. 1996: 185.

- En egen norsk filmpris etter svensk og amerikansk mønster, som Leif Sinding foreslo under krigen, ble først en realitet mye senere, i 1985
- Den første norske filmskolen kom i gang under krigen. Tanken om en egen norsk fagutdanning innen ulike deler av filmfaget ble først videreført langt senere, med opprettelsen av Den norske filmskolen på Lillehammer i 1997
- NS' mantra i kinopolitikken, privatisering under statlig styring, ble retningsgivende norsk kulturpolitikk fra begynnelsen av 2000-tallet

Mens de fem første strekpunktene representerer direkte videreføring eller tydelig kontinuitet med NS' film- og kinopolitikk, er det med hensyn til de siste tre strekpunktene tale om likhetstrekk; politikken er likeartet, men det er ingen indre sammenheng med okkupasjonsårenes tiltak.¹⁸¹⁷ Det er verdt å legge merke til at det er den *norske* arven fra krigens politikk som videreføres, ikke den tyske. De tre kontinuitetskapende faktorene kan knyttes til nasjonalisering, institusjonalisering og profesjonalisering.

For motvektens skyld kunne vi spørre: Hvilke deler av den statlige film- og kinopolitikken under krigen ble forlatt for godt i 1945? Svaret er vel innretningen i den nye filmloven og statuttene for Norsk Filmforbund, begge fra 1944. Mest slående er bestemmelsene i filmlovens § 1, som rommet den politiske erklæringen om at all film skulle tjene statens interesser – en formulering som ettertrykkelig gikk ut på dato ved frigjøringen i 1945 –, og den antisemittiske bestemmelsen i § 4 i statuttene for Norsk Filmforbund. Ellers? Ingen av bestemmelsene i forordningen av 1941 var i og for seg nasjonalsosialistiske. Riktignok var de foreskrevet medisin i alle land som var under tysk innflytelse gjennom medlemskap i Det internasjonale filmkammer (IFK) inntil krigens slutt, men tankegangen om vertikal integrering er ikke i seg selv nasjonalsosialistisk. De krav som Filmdirektoratet stilte til aktørene i bransjen, var neppe strengere enn senere krav til operatører på film- og kinofeltet. Nesten tvert imot, må vi kunne si, med tanke på at all ambulerende kinovirksomhet i landet ble underlagt det halvstatlige aksjeselskapet Norsk Bygdekino i 1948. Blant de øvrige aksjonærene var det kommunale kinoforbundet (KKL) største eier.

¹⁸¹⁷ Det interessante med å sammenligne privatiseringen av norsk kinodrift på 2000-tallet med NS' kinopolitikk er ikke å påvise en indre sammenheng – som da heller ikke foreligger. Men det åpner for å stille det betimelige spørsmålet om hvor *nasjonalsosialistisk* NS' kinopolitikk faktisk var.

Det beste eksemplet på at filmsatsingen i okkupasjonsårene spilte fallitt, er at selv produsenter som Sinding og Fyrst innså at det ville være bedre å vente med å lage store filmer til *etter* krigen. Som sagt, så gjort. I det siste krigsåret ble det *spart* flere penger enn det ble brukt penger til filmproduksjon. Dette nøt norsk filmproduksjon godt av etter 1945.

4. Framtidig forskning

Min avhandling befinner seg i skjæringspunktet mellom forskning om andre verdenskrig og historisk forskning om film og kino. Jeg vil peke på noen aktuelle temaer og problemstillinger for framtidig forskning på begge disse feltene.

Historisk forskning som på en eller annen måte befatter seg med perioden 1940–1945, er så omfattende og kompleks at det ville være naivt å skulle adressere hele dette feltet. Jeg nøyer meg derfor med å peke på tre områder der jeg mener det fins rom for mer innovativ forskning om norsk okkupasjonshistorie:

1. Bruk av andre begreper enn «motstand»/«tilpasning»/«kollaborasjon» for å forstå menneskers livsvilkår i et okkupert samfunn
2. Transnasjonale og komparative tilnærminger til forståelsen av *okkupasjonskulturer*
3. Metodologisk orienterte studier

Studier av film og kino i perioden 1933–1945 er et tverrfaglig felt i rask utvikling. Innenfor dette feltet er kinodrift og filmvisning klart «underforsket», til fordel for studier om politikk, produksjon, distribusjon, filmteori og film som propaganda. Denne stemoderlige behandlingen har dels å gjøre med kildesituasjonen, som tilsier at det er lettere å studere temaer som film- og kinopolitikk, produksjonsforholdene og internasjonal filmhandel, fordi dette har etterlatt seg et enormt kildemateriale. Spørsmål om visningssituasjonen, kinoeiernes strategier og kinoenes betydning for publikum er verre å gripe. I min avhandling har jeg vist hvordan det er mulig å komme nærmere den historiske visningssituasjonen ved å «se» den enkelte kinoen. Store tall er nødvendige for å få et grep om materialet, men bak de store tallene fins det lokale variasjoner som ikke bare er «krydder» i den store sammenhengen, men de delene som helheten faktisk er laget av (i den grad helheten er det mest interessante).

Kilder

Arkiver

Arbeiderbevegelsens arkiv og bibliotek (ARBARK)

Oslo kinobetjenings forening

- A L0001, Møteprotokoller og årsberetninger
- Da L0001, Saksarkiv 1940–1957

Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde

R 55 Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda

- 216 Hauptabteilung Volksaufklärung und Propaganda 1940–1944
- 387 Devisen für die Nordische Verbindungsstelle 1941–1943
- 481 Deutsche Filmakademie
- 608 Propagandaparolen
- 656 Massnahmen zur Durchführung des totalen Krieges auf dem Gebiete des Filmschaffens
- 793 Material für Propagandisten
- 1011 Mitarbeiter der Hauptabteilung Volksaufklärung und Propaganda 1940–1943
- 20732 Listen der Mitarbeiter der Filmabteilung
- 20741 Tätigkeitsbericht der Abt. Propaganda
- 20930 Analyse der deutschen Auslandspropaganda 1943–1944
- 21252–21254 Präsident der Deutschen Filmakademie, Wilhelm Müller-Scheld, Bd. 1–3

Interkommunalt arkiv i Vest-Agder (IKAVA)

Flekkefjord by

- Kommunal kino

Kristiansand by

- Kinematografstyret/Kristiansand kino

Vennesla kommune

- Kommunal kino

Nasjonalbiblioteket, Oslo

Kommunale kinematografers landsforbund

- Avisutklipp feb. 1940–1942
- Billettpriser 1940–1968
- Diverse korrespondanse 1945–1955
- Kinoer A–F før 1960
- Kinoer G–L før 1960
- Kinoer M–P før 1960
- Kinoer R–S før 1960
- Kinoer T–Å før 1960
- Litt av hvert fra krigsårene

- Statistiske opplysninger (SO)
- Årsmøter 1940–1949

Krigstrykksamlingen

- Illegale aviser (se fortegnelse i kap. 6)

Norges Hjemmefrontmuseum (NHM)

Prisoner of War Crimes Interrogation Squad (PWIS)

- PWIS (Norway)/ 28
- PWIS (Norway)/ 80 – Consolidated report on the «Reichskommissariat for Occupied Norway», 6.3.1946
- PWIS (Norway)/ 106 – Report on the interrogation of Min.-Dirigent and SS Oberführer (honorary) G.W. Müller
- PWIS (Norway)/ 153

Forsvarets overkommando

- NHM, F/II, boks 20, Nikolaus von Falkenhorsts vitneforklaring

Privatarkiv etter Magne Skodvin

- NHM, 8/F-8c – 0005, MP 9, Vitneavhør av G.W. Müller 13.6.1945
- NHM 8/F-8c – 0008, MP 43, Vitneavhør av F.W. («Fritz») Volberg 1.9.1945

Riksarkivet, Oslo

Forsvarets overkommando II, Sikkerhetskontoret

- CI Questionnaires, Tyske okkupasjonsstyrker i Norge (boks 23)

Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, Kulturavdelingen, Statens filmdirektorat – RA/S-1330/F

- Fb L0001
- Fda L0001–L0009
- Fdc L0001–L0005
- Fdd L0001

NS Ungdomsfylking – PA-0770 NSUF

- Fd L0001, Billed- og filmkontoret 1941–45

Justisdepartementet, Politikontoret P, Diverse – RA/S-2220/O/Ob

- Statens filmkontroll, Kinopakken 1938–1941 (L0203)

Statspolitiet, Hovedkontoret / Osloavdelingen – RA/S-1329

- Ca L0003–L0008
- Ccb L0032–L0034
- Ccb L0042–L0043
- Ckd L0008–L0009

Tyske arkiver, Reichskommissariat, Hauptabteilung Volksaufklärung und Propaganda (HAVP) – RA/RAFA-2174/E/Ed

- L0012
- L0037–L0040
- Abteilung Presse (Avisutklipp D. Kultur 1940–1943, L0045; Avisutklipp D. Kultur 1944–1945, L0058)
- Abteilung Kultur (L0083–L0107)

Tyske arkiver, Reichskommissariat, Dienststellen und Aussenstellen – RA/RAFA-2174/E/Eg

- Dienststelle Kristiansand (L0011–13)

Stiftelsen Arkivets historiske arkiv (SAHA)

Trykte kilder og kildesamlinger

K. Aamot, Norsk film, i *Arbeiderbladet* 8.6.1945

Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Production Held in the Zonal Film Archives of the Film Section, Hamburg 1951

Deutscher Spielfilm Almanach 1929–1950, ny utg., 1976

Film i Norge 1943, Oslo 1943

E. Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Sämtliche Fragmente. Teil I: Aufzeichnungen 1924–1941*, bd. 3–4, München 1987

J. Goebbels og G.W. Müller (red.), *Wetterleuchten: Aufsätze aus der Kampfzeit*, 2 bd., München 1939

K. Gundelach, *Vaktskifte i kunsten* [fem radioforedrag], Oslo 1941

A.H. Heltberg, *Norsk film gjennom 35 år*, Oslo 1943

S.U. Larsen, B. Sandberg og V. Dahm (red.), *Meldungen aus Norwegen 1940–1945: Die geheimen Lageberichte des Befehlshabers der Sicherheitspolizei und des SD in Norwegen*, 3 bd., München 2008

G. Lunde, *Kampen for Norge: foredrag og artikler*, 3 bd., Oslo 1941–1943

G.W. Müller, *Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, Schriften zum Staatsaufbau 43, Berlin 1940

W. Müller-Scheld, *Im Westen nichts Neues: Eine Täuschung*, 1929

Norges Handels-Kalender 1936–1937

Norsk åndsliv på vegen heim: Foredrag holdt i Norsk rikskringkasting vinteren 1941–1942, Oslo 1942

[Riksarkivet], *Nasjonal Samling: Møteprotokoll 1934–1945*, Oslo 2011

[Rikspropagandaledelsen], *Håndbok for propaganda*, 1942

L. Sinding, Norsk film i støpeskjeen, i H.N. Østbye (red.), *Nasjonalverket Det nye Norge*, bd. 2, Oslo 1943

L. Sinding, Norsk film og framtiden, i *Gjallarhorn* 3/1942: 31–36

H.N. Østbye (red.), *Nasjonalverket Det nye Norge*, 3 bd., Oslo 1941–1945

Aviser og tidsskrifter

Spredte nr. av:

- *Der deutsche Film* (tysk filmtidsskrift)
- *Deutsche Zeitung in Norwegen* (tysk dagsavis; hovedorganet i Norge)
- *Filmbladet* (fra juni 1942)
- *Filmjournalen* (privat filmtidsskrift; forbudt 1942)
- *Film-Kurier* (tysk filmtidsskrift)
- *Norsk Filmblad* (organ for Kommunale kinematografers landsforbund 1930–1941; fortsatte etter krigen, fra 1965 under navnet *Film og Kino*)

Fullstendig gjennomgang av:

- *Norsk Kinoblad* (1941–1945; Filmdirektoratets organ)

Filmdatabaser

<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/>

<http://www.filmportal.de/>

<http://www.ofdb.de/>

Litteratur

- O.A. Abrahamsen, *Flekkefjord på 1900-tallet: Omstilling og vekst*, bd. 2 av *Flekkefjords historie*, Flekkefjord 1987
- G. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik: Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*, Stuttgart 1969
- A. Aldgate og J. Richards (red.), *Britain can take it: British cinema in the Second World War*, ny utg., London & New York 2007
- R.C. Allen og D. Gomery, *Film history: Theory and practice*, New York 1985
- Ø.W. Andresen, *Hvordan styrte NS den kommunale forvaltningen i Hamar fra 1940 til 1945?*, masteroppgave i historie, Universitetet i Tromsø 2007
- J.M. Arntsen og T.G. Harestad, *Triumf og tragedie: Historien om NS-minister Gulbrand Lunde*, Sandnes 2012
- C.B. Astrup, *Statens engasjement i norsk spillefilmproduksjon 1945–1955*, hovedoppgave i historie, Universitetet i Oslo 1984
- R. Aurich, Cinéaste, collector, national socialist Frank Hensel and the Reichsfilmarchiv, *Journal of Film Preservation* 2002 (4)
- A. Bachman, Don't believe the hype: Cinema as a political space, *wuxia* 3–4/2015
- F. Bajohr og M. Wildt (red.), *Volksgemeinschaft: Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, 2. utg., Frankfurt a.M. 2012
- E. Bakøy og T. Helseth (red.), *Den andre norske filmhistorien*, Oslo 2011
- M. Balfour, *Propaganda in war 1939-1945: Organizations, policies and publics in Britain and Germany*, London 1979
- R. Barthes, Leaving the movie theater, i *The rustle of language*, Oxford 1986
- H.G. Bastiansen, Født til kamp: Norges Kunstnerråd 1940–1955, i *Kunsten å rulle en stein: Norges Kunstnerråd 1940–2000*, Oslo 2000
- H.G. Bastiansen og H.F. Dahl, *Norsk mediehistorie*, Oslo 2003
- J.-L. Baudry, *L'effet cinéma*, Paris 1978
- W. Benz, J. Houwink ten Cate og G. Otto (red.), *Anpassung – Kollaboration – Widerstand: Kollektive Reaktionen auf die Okkupation*, Berlin 1996
- W. Benz, H. Graml og H. Weiss (red.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, München 1997
- T. Berg, *Teatersjef Henry Gleditsch og Trøndelag Teaters krigshistorie (1940–1942)*, Trondheim 1992
- D. Biltereyst (red.), *Cinema audiences and modernity*, Hoboken 2011
- D. Biltereyst og R. Vande Winkel (red.), *Silencing cinema: Film censorship around the world*, New York 2013
- C. Birdsall, *Nazi soundscapes: Sound, technology and urban space in Germany, 1933–1945*, Amsterdam 2012
- T. Bjerkås, *Matrikkel og motstand: Matrikkelarbeidet på 1720-tallet og eneveldets politiske kultur*, masteroppgave i historie, Universitetet i Agder 2011
- R. Bohn, Det tyske Reichskommissariatet i Norge 1940–1945: Organisasjonsstruktur, forskning, arkivsituasjon og problemstillinger knyttet til tyskernes sivile administrasjonsapparat, i Larsen (red.) 1999
- R. Bohn, *Reichskommissariat Norwegen: «Nationalsozialistische Neuordnung» und Kriegswirtschaft*, München 2000
- J. Bolling, *Teater i krig*, Oslo 1973
- P. Bonavita, «Nichtarier werden gebeten, den Hörsaal zu verlassen»: Georg-Wilhelm Müller und der Nationalsozialistische Deutsche Studentenbund erobern die Frankfurter Universität, *Forschung Frankfurt* 2/2004
- P. Bonavita, Die Karriere des Frankfurter NS-Studentführers Georg-Wilhelm Müller, *Nassauische Annalen* 115, 2004
- D. Bordwell, *On the history of film style*, London 1997

- L. Borgersrud, Motstandsbevegelsen i Norge, i Dahl mfl. (red.) 2010
- G. Botz, «Resistenz» als Widerstand gegen Diktatur?, manuskript til foredrag holdt ved Symposium der Landesverteidigungsakademie Wien, 30.11.2004
- B. Bowles, The attempted nazification of French cinema, 1934–44, i Vande Winkel og Welch (red.) 2011
- L.T. Braaten, J.E. Holst og J.H. Kortner (red.), *Filmen i Norge: Norske kinofilmer gjennom 100 år*, Oslo 1995
- M. Broszat, E. Fröhlich og A. Grossmann (red.), *Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt: Teil C, i Bayern in der NS-Zeit*, Bd. IV, München 1981
- M. Broszat, Zur Sozialgeschichte des deutschen Widerstands, *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 34, 1986 (3)
- M. Broszat og E. Fröhlich, *Alltag und Widerstand: Bayern im Nationalsozialismus*, München & Zürich 1987
- J. Chapman, M. Glancy og S. Harper (red.), *The new film history: Sources, methods, approaches*, London 2007
- P. Claus og J. Marriott, *History: An introduction to theory, method and practice*, Harlow 2012
- P. Cooke og B.H. Shepherd (red.), *European resistance in the Second World War*, Barnsley 2013
- S. Corell, *Krigens ettertid: Okkupasjonshistorien i norske historiebøker*, Oslo 2010
- M.-F. Courriol, *Cinéma et expérience totalitaire: Le laboratoire du genre du film de guerre dans l'Italie fasciste (1935–1943)*, dr.avh., Université Lille 2015
- M.-F. Courriol, Reception of war propaganda in fascist Italy: Second World War fiction films and critical reception, *Historical Journal of Radio, Film and Television* 35, 2015 (1)
- H.F. Dahl, *Dette er London: NRK i krig 1940–1945*, Oslo 1978
- H.F. Dahl, *Fra Pax til paven: Minner om meninger*, Oslo 2012
- H.F. Dahl (red.), *Krigen i Norge*, Oslo 1974
- H.F. Dahl, J. Gripsrud, G. Iversen, K. Skretting og B. Sørensen, *Kinoens mørke, fjernsynets lys: Levende bilder i Norge gjennom hundre år*, Oslo 1996
- H.F. Dahl og T. Helseth, *To knurrende løver: Kulturpolitikens historie 1814–2014*, Oslo 2006
- H.F. Dahl, G. Hjeltnes, B. Nøkleby, N.J. Ringdal og Ø. Sørensen (red.), *Norsk krigsleksikon 1940–1945*, Oslo 1995
- H.F. Dahl, H. Kirchhoff, J. Lund og L.-E. Vaale (red.), *Danske tilstander, norske tilstander: Forskjeller og likheter under tysk okkupasjon 1940–45*, Oslo 2010
- M. Dehli, *Krig, gjenreisning og velstand 1940–1963*, bd. V i *Fredrikstad bys historie*, Fredrikstad 1993
- G. Delanty og P. Strydom (red.), *Philosophies of Social Science: The classic and contemporary readings*, Maidenhead 2003
- D. della Porta og M. Keating (red.), *Approaches and methodologies in the social sciences: A pluralist perspective*, Cambridge 2008
- K. Dibbets, Filmvertoning in Nederland, i R. Albers mfl. (red.), *Film in Nederland*, Amsterdam & Gent 2004
- K. Dibbets, Het taboe van de nederlandse filmcultuur: Neutral in een verzuild land, *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9, 2006 (2)
- N.J. Dinnesen og E. Kau, *Filmen i Danmark*, København 1983
- O.H.P. Disen, *Den store illusjonen: Filmbyråenes historie*, Oslo 1997
- E.D. Drolshagen, *Nicht ungeschoren davonkommen: Das Schicksal der Frauen in den besetzten Ländern, die Wehrmachtssoldaten liebten*, Hamburg 1998
- T. Dyrhaug, *Norge okkupert! Tysk etterretning om Norge og nordmenn 1942–1945*, Oslo 1985
- Evaluering av norsk historiefaglig forskning. Bortenfor nasjonen i tid og rom: Fortidens makt og fremtidens muligheter i norsk historieforskning*, Oslo 2008
- S. Evensmo, *Det store tivoli: Film og kino i Norge*, ny utg., Oslo 1992 [1967]
- E. Faye, *Heidegger: The introduction of Nazism into philosophy in light of the unpublished seminars of 1933–1935*, New Haven, CT 2009
- Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi*, Den nasjonale

- forskningsetiske komité for samfunnsvitenskap og humaniora, Oslo 2006
- R. Forster, *Der Werbefilm im Nationalsozialismus*, dr.avh., Berlin 2003
- G. Foss, *Hovedtrekk fra den sivile motstand i Vest-Agder under okkupasjonen 1940–1945*, hovedoppgave i historie, Universitetet i Oslo 1974
- J. Fox, *Film propaganda in Britain and Nazi Germany: World War II cinema*, Oxford 2007
- M. Friedel, Goebbels' Propagandisten in Hessen: Das Reichspropagandaamt Hessen-Nassau und seine Mitarbeiter, i B. Heidenreich og S. Neitzel (red.), *Medien im Nationalsozialismus*, Paderborn 2010
- O.-B. Fure, Conditions, functions, achievements and failures of civilian resistance: Norway in a Western European perspective, foredrag under seminaret «Exploring the Character of Civilian Resistance 1940–1945» på HL-senteret i Oslo, 25.2.2015
- O.-B. Fure, Norsk okkupasjonshistorie: Konsensus, berøringsangst og tabuisering, i Larsen (red.) 1999
- O.-B. Fure, Sivilsamfunnet sto imot den nazistiske okkupasjonsmakten, *Aftenposten* 24.2.2015
- W. Fyrst, *Min sti*, Oslo 1981
- T. Gjelsvik, *Hjemmefronten: Den sivile motstanden i Norge 1940–45*, Oslo 1977
- O.K. Grimnes, *Hjemmefrontens ledelse: Norge og den 2. verdenskrig*, Oslo 1977
- O.K. Grimnes, Hvor står okkupasjonshistorien nå?, *Nytt Norsk Tidsskrift* 26, 2009 (3–4)
- O.K. Grimnes, Kollaborasjon og oppgjør, i Larsen (red.) 1999
- O.K. Grimnes, *Norge under okkupasjonen*, Oslo 1983
- O.K. Grimnes, Historieskrivingen om okkupasjonen, *Nytt Norsk Tidsskrift* 7, 1990 (2)
- D. Grønnestad, Hva skjedde med kinoen da fjernsynet kom?, *Vox publica*, januar 2017:
<http://voxpública.no/2017/01/hva-skjedde-med-kinoen-da-fjernsynet-kom/> (lest 16.1.2017)
- T. Gunning, The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde, i T. Elsaesser (red.), *Early cinema: Space – frame – narrative*, London 1990
- T.V.H. Hagen, Agnes, Liv, Ida og Eva: Kvinner og krig på film i Norge, *Nytt blick* 3, 2013
- T.V.H. Hagen, Kino som demokratisk kampsport, *Agderposten* 25.11.2016 [Hagen 2016a]
- T.V.H. Hagen, Mellom nazistisk justis og hverdagsmotstand: Film- og kinosensur i Norge under andre verdenskrig, *Nytt blick* 6, 2016 [Hagen 2016b]
- S. Hake, *Popular cinema in the Third Reich*, Austin 2001
- Hald, O.H., Norsk filmbibliografi: Litteratur om norsk film og norske filmforhold, *Levende bilder* 1/1993, Oslo: Norges forskningsråd
- H. Hamre, *Okka by: Egersund 1890–1965*, Egersund 1996
- Ø. Hanche, G. Iversen og N.K. Aas, *Bedre enn sitt rykte: En liten norsk filmhistorie*, 2. utg., Oslo 2004
- Ø. Hanche, Krig i kulissene: Filmpolitikk i Norge under den andre verdenskrig, i Iversen (red.) 2001
- Ø. Hanche, Oslo-kinoenes program under 2. verdenskrig, i H.G. Bastiansen mfl., Om filmimport, seerbrev, kilder og 60-åra, *Levende bilder* 2/1991
- Ø. Hanche, Populære og inntektsbringende filmer i Oslo under okkupasjonen, i Ø. Hanche mfl., Om populær film og kvalitetsfilm, *Levende bilder* 3/1992
- B.-E. Hanssen, *Glamour for Goebbels: Historien om Kirsten Heiberg*, Oslo 2014
- G.D. Hatlehol, «Norwegeneinsatz» 1940–1945: *Organisation Todts arbeidere i Norge og gradene av tvang*, ph.d.-avhandling, NTNU 2015
- J. Haugen, Gateslaget mellom hirden og «jøssinger» utenfor Aladdin Kino i mai 1941, *Egde* 40, 2016 (1)
- G. Haver, *La Suisse, les Alliés et le cinéma: propagande et représentation 1939–1945*, Lausanne 2001
- G. Haver, *Les Lueurs de la guerre: Écrans vaudois 1939–1945*, Lausanne 2003
- G. Haver, *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895–1945)*, Lausanne 2003
- I. Havnevik (red.), *Den store lyrikkboken: Norske dikt gjennom tidene*, Oslo 1998
- S. Hawes og R. White (red.), *Resistance in Europe 1939–1945: Based on the proceedings of a symposium held at the University of Salford, March, 1973*, Harmondsworth 1976
- M. Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*, Oslo 2000
- T. Helseth, Norsk film i krig: En komparativ tilnærming til filmen under tysk okkupasjon, *Historisk tidsskrift* 86, 2007

- T. Helseth, *Filmrevy som propaganda: Den norske filmrevyen 1941–1945*, Oslo 2000
- K. Henriksen, S. Weber og E. Brazier, *Norske krigsdekorasjoner for innsats under andre verdenskrig*, Oslo 2016
- H. Hertel, Besættelsens kulturliv: Beskyttelsesrum, væksthus, modstandslomme, *Bogens Verden* 4/2003
- G. Hirschfeld, *Fremdherrschaft und Kollaboration: Die Niederlande unter deutscher Besatzung*, Stuttgart 1984
- G. Hirschfeld og P. Marsh (red.), *Collaboration in France: Politics and culture during Nazi occupation 1940–1944*, Oxford, München & New York 1989
- G. Hjeltnes, *Avisoppgjøret etter 1945*, Oslo 1990
- G. Hjeltnes, *Hverdagsliv*, bd. 5 i M. Skodvin (red.), *Norge i krig: Fremmedåk og frihetskamp 1940–1945*, Oslo 1986
- [HL-senteret], Demokratiets institusjoner i møte med en nazistisk okkupasjonsmakt: Norge i et komparativt perspektiv (prosjektskisse)
- T. Hochscherf og R. Vande Winkel, Third Reich cinema and film theory, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 36, 2016 (2)
- E. Hoem, *Mors og fars historie*, Oslo 2005
- H. Hoffmann, Die Funktion von Film und Kino im Dritten Reich, i H. Hoffman og H. Klotz (red.), *Die Kultur unseres Jahrhunderts 1933–1945*, Düsseldorf 1991
- S. Hoffman, Le désastre 1940, i *La France de 1939 à nos jours*, Paris 1985
- M.T. Hokstad, *Hevnlyst og hat i Hamar Arbeiderblad? HAs dekning av landssvikoppjøret fra 1945 til 1948*, masteroppgave i historie, Universitetet i Oslo 2016
- D.S. Hull, *Film in the Third Reich: A study of the German cinema 1933–1945*, Berkeley 1969
- H.J. Hurum, *Musikken under okkupasjonen*, Oslo 1946
- A. Huxley, Notes on propaganda, *Harper's Magazine*, 1936
- T. Ibsen, *Tro det eller ei*, Oslo 1976
- G. Iversen (red.), Krigsbilder, *KUBE* 3/2001
- G. Iversen, *Norsk filmhistorie: Spillefilmen 1911–2011*, Oslo 2011
- T.B. Jensen og H.F. Dahl, *Parti og plakat: NS 1933–1945*, Røyken 2005
- Å. Jernudd, *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897–1908*, dr.avh., Stockholms universitet 2007
- Å. Jernudd, Jakten på forsvunne tilskuere: resepsjonsstudier i filmvitenskapen, i S. Brinch og A. Gjelsvik (red.), *Veier tilbake: filmhistoriske perspektiver*, Kristiansand 2009
- G.S. Jowett og V. O'Donnell, *Propaganda and persuasion*, 4. utg., Thousand Oaks, CA, London & New Delhi 2006
- A.A. Kallis, *Nazi propaganda and the Second World War*, Basingstoke & New York 2005
- I. Kershaw, *Hitler: Overmot og nederlag – en biografi*, Oslo 2008
- F. Kessler, The Cinema of Attractions as Dispositif, i W. Strauven (red.), *The cinema of attractions reloaded*, Amsterdam 2006
- F. Kessler og S. Lenk, Moviegoing under military occupation: Düsseldorf, 1919–1925, i Biltereyst (red.) 2011
- A. Kildal, *Presse- og litteraturfronten under okkupasjonen 1940–1945*, Oslo 1945
- H. Kirchhoff, *Samarbejde og modstand under besættelsen: En politisk historie*, Odense 2001
- A. Kirkhusmo, *Vekst gjennom krise og krig 1920–1964*, bd. 5 i J. Sandnes mfl. (red.), *Trondheims historie 997–1997*, Trondheim 1997
- K. Kjeldstadli, *Den delte byen*, bd. 4 av *Oslo bys historie*, Oslo 1990
- S. Kjeldstadli, *Hjemmestyrkene: Hovedtrekk av den militære motstanden under okkupasjonen*, Oslo 1959
- E. Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945?*, Frankfurt a.M. 2007
- B. Kleinhans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino: Lichtspiel in der braunen Provinz*, Köln 2003
- B. Kleinhans, Volksgemeinschaft, *Zukunft braucht Erinnerung: das Online-Portal zu den historischen Themen unserer Zeit*, 5.10.2004
- V. Klemperer, *The language of the Third Reich: LTI – lingua tertii imperii; A philologist's notebook*,

- London & New York 2013
- O. Kolsrud, *En splintret stat: Regjeringskontorene 1940–45*, Oslo 2004
- S. Kracauer, *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*, Princeton 1947
- I. Kraglund og A. Moland, *Hjemmefront*, bd. 6 i M. Skodvin (red.), *Norge i krig: Fremmedåk og frihetskamp 1940–1945*, Oslo 1987
- K. Kreimeier, *Das Kino als ideologiefabrik*, i *Kinemathek* 45, 1971
- K. Kreimeier, *The Ufa story: A history of Germany's greatest film company 1918–1945*, New York 1996
- T. Kristiansen, *Regjeringen ga det første nei 9. april*, *Aftenposten* 27.9.2016
- N.D. Kroglund, *Hagelin – Quislings høyre hånd*, Oslo 2016
- P. Lagrou, *The legacy of Nazi occupation: Patriotic memory and national recovery in Western Europe, 1945–1965*, Cambridge 2004
- S.U. Larsen (red.), *I krigens kjølvann: Nye sider ved norsk krigshistorie og etterkrigstid*, Oslo 1999
- J.T. Lauridsen, *Tysk besættelsespolitikk i Danmark 1940–45: En introduktion til kilder og litteratur*, 2014
- T. Leeflang, *Verboden voor joden: de bioscoop in de oorlog*, ny utg., 2009
- C.G. Le Faucheur, *Defining Nazi film: The film press and the German cinematic project, 1933–1945*, upublisert ph.d.-avhandling ved University of Texas, Austin 2012
- E. Leiser, *'Deutschland, erwache!': Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Reinbek 1968
- B. Lidegaard, *Samarbeidspolitikkens indre spenning*, i Dahl mfl. (red.) 2010
- P. Longerich, *Propaganda in Vergangenheit und Gegenwart*, i C. Kuchler (red.), *NS-Propaganda im 21. Jahrhundert zwischen Verbot und öffentlicher Auseinandersetzung*, Köln 2014
- P. Longerich, *Propagandisten im Krieg: Die Presseabteilung des Auswärtigen Amtes unter Ribbentrop*, München 1987
- H.-D. Loock, *Quisling, Rosenberg og Terboven: Den nasjonalsosialistiske revolusjon i Norge; Dens forhistorie og forløp*, Oslo 1972
- S. Lowry, *Pathos und Politik: Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*, Tübingen 1991
- H. Luihn, *De illegale avisene i Norge 1940–45: En digital dokumentasjon*, Oslo 1999 [Luihn 1999b]
- H. Luihn, *Den frie hemmelige pressen i Norge under okkupasjonen 1940–45: En fortellende bibliografi*, Oslo 1999 [Luihn 1999a]
- C.L. Lund-Iversen, *Ordets tjener og sviker: forfatteren, kritikeren og nazisten Finn Halvorsen*, Kristiansand 2016
- C. Madajczyk, *Faszysm i okupacje 1938–1945: Wykonywanie okupacji przez panstwa Osi w Europie*, 2 bd., Warszawa 1983
- C. Madajczyk, *Zwischen Zusammenarbeit und Kollaboration*, i Röhr (red.) 1994
- K.-M. Mallmann og G. Paul, *Resistenz oder loyale Widerwilligkeit? Anmerkungen zu einem umstrittenen Begriff*, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 41, 1993 (2)
- R. Maltby, M. Stokes og R. Allen (red.), *Going to the movies: Hollywood and the social experience of cinema*, 2007
- E.B. Marcussen, *På kino i kveld?*, Oslo 1948
- K. Markussen, *I gamle dager – og der omkring: Memoarer fra en glemsk dinosaur*, 2007
- B.G. Martin, *The Nazi-Fascist new order for European culture*, Cambridge, MA & London 2016
- P.V. Martinsen, *Rød skygge over D13*, Bergen 2010
- A. Mauritzen, *Toner fra Tigerstaden: Musikk, mennesker og miljø fra Oslos revyliv 1905–1978*, Oslo 1979
- O. Melsom, *Fra kirke- og kulturkampen under okkupasjonen*, bd. 3 i *Supplement til okkupasjonshistorien*, Oslo 1980
- H. Michel, *Les Mouvements clandestins en Europe (1938–1945)*, Paris 1961
- A. Moland, *Norway*, i Moore (red.) 2000
- M. Moll, *«Das neue Europa»: Studien zur nationalsozialistischen Auslandspropaganda in Europa, 1939–1945; Die Geschichte eines Fehlschlages*, 2 bd., utrykt dr.avh., Graz 1986
- M. Moll, *Die deutsche Propaganda in den besetzten «germanischen» Staaten Norwegen, Dänemark*

- und Niederlande 1940–1945: Institutionen – Themen – Forschungsprobleme, i R. Bohn (red.), *Die deutsche Herrschaft in den «germanischen» Ländern 1940–1945*, Stuttgart 1997
- M. Moll, Zwischen Weimarer Klassik und nordischem Mythos: NS-Kulturpropaganda in Norwegen (1940–1945), i W. Benz, G. Otto og A. Weismann (red.), *Kultur – Propaganda – Öffentlichkeit: Intentionen deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation*, Berlin 1998
- H. Mommsen, *Alternatives to Hitler: German resistance under the Third Reich*, Princeton 2003
- B. Moore (red.), *Resistance in Western Europe*, Oxford 2000
- A.M. Myrstad, Filmhistorie som vitenskap: Et filmhistoriografisk tilbakeblikk, i S. Brinch og A. Gjelsvik (red.), *Veier tilbake: Filmhistoriske perspektiver*, Kristiansand 2009
- T.R. Nilssen, *Trondheim under nasjonalsosialistisk styre 1940–45*, hovedoppgave i historie, Universitetet i Trondheim 1995
- E. Nistad, *Det magiske rommet: En reise gjennom den norske film- og kinohistorien*, Oslo 2002
- E. Nistad, *Klart for opptak – Glimt fra 60 års filmhistorie: Norsk Film A/S 1932–1992*, Oslo 1993
- NOU 2001: 5, Kino i en ny tid
- J. Nye, *Soft power: The means to success in world politics*, 2004
- T.P. Nymo, *Under forvandlingens lov: Norsk filminstituttets historie*, Oslo 2006
- B. Nøkleby, *Nyordning*, bd. 2 i M. Skodvin (red.), *Norge i krig: Fremmedåk og frihetskamp 1940–1945*, Oslo 1985
- B. Nøkleby, *Holdningskamp*, bd. 4 i M. Skodvin (red.), *Norge i krig: Fremmedåk og frihetskamp 1940–1945*, Oslo 1986
- O.T. Olsen, «Arbeid slik at De vinner nordmennene for meg»: Tysk propaganda under okkupasjonen 1940–45, masteroppgave i historie, Universitetet i Bergen 2015
- S. Ortner, Resistance and the problem of ethnographic refusal, *Comparative Studies in Society and History* 37, 1995 (1)
- K. Ottosen (red.), *Nordmenn i fangenskap 1940–1945: Alfabetisk register med innledning av Kristian Ottosen*, 2. utg., Oslo 2004
- M. Pedersen, På kino i byen og bygda: kinominer fra Hedmark ca. 1930–1960, i S. Brinch og A. Gjelsvik (red.), *Veier tilbake: filmhistoriske perspektiver*, Kristiansand 2009
- J. Petley, *Capital and culture: German cinema 1933–45*, London 1979
- F. Petrick, Die norwegische Kollaboration 1940–1945, i Röhr (red.) 1994
- D. Rabinowitz, Resistance and the city, *History and Anthropology* 25, 2014 (4)
- N. Reeves, *The power of film propaganda: Myth or reality?*, New York 1999
- R.C. Reimer og C.J. Reimer, *The A to Z of German Cinema*, Plymouth 2008
- Ø. Reisegg, *Oslo under krigen*, Oslo 2016
- E. Rentschler, *The ministry of illusion: Nazi cinema and its afterlife*, Cambridge, MA & London, 1996
- N.J. Ringdal, *Mellom barken og veden: Politiet under okkupasjonen*, Oslo 1987
- N.J. Ringdal, *Perioden 1880–1990: Århundreskifte, mellomkrigstid, verdenskrig og rettsoppgjør, etterkrigstid, den nære fortid*, bd. 3 i *Moss bys historie*, Moss 1994
- N.J. Ringdal, *Ordenes pris: Den norske Forfatterforening 1893–1993*, Oslo 1993
- W. Rings, *Leben mit dem Feind: Anpassung und Widerstand in Hitlers Europa 1939–1945*, München 1979
- O. Riste, Norge i alliert strategi under 2. verdenskrigen 1940–1942, i *Mellom nøytrale og allierte*, Oslo 1968
- W. Röhr (red.), *Okkupation und Kollaboration: Beiträge zu Konzepten und Praxis der Kollaboration in der deutschen Okkupationspolitik*, bd. 1 i Röhr (red.), *Europa unterm Hakenkreuz: Die Okkupationspolitik des deutschen Faschismus (1938–1945)*, Berlin & Heidelberg 1994
- G. Sartori, Guidelines for concept analysis, i G. Sartori (red.), *Social science concepts: A systematic analysis*, Beverly Hills 1984
- K. Schilde, Filme für die «Volksgemeinschaft»: Diskurse zu nationalsozialistischen Unterhaltungs- und Propagandastreifen, *literaturkritik.de* 7/2005
- I. Schiweck, Dutch–German film relations, 1933–45, i Vande Winkel og Welch (red.) 2011

- I. Schiweck, «[...] weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche»: *Der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940–1945*, Münster, New York, München & Berlin 2002
- A. Schmiesing, Lessing and the Third Reich, i B. Fischer og T.C. Fox (red.), *A companion to the works of Gotthold Ephraim Lessing*, Rochester 2005
- L. Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich: Illusions of wholeness in Nazi cinema*, London 1996
- B. Schültke, Theater oder Propaganda? Die Städtischen Bühnen Frankfurt am Main 1933 bis 1945, *Studien zur Frankfurter Geschichte* 40, Frankfurt a. M. 1997
- J.C. Scott, *Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts*, New Haven, CT & London 1990
- J.C. Scott, *The moral economy of the peasant: Subsistence and rebellion in Southeast Asia*, New Haven, CT 1979
- J.C. Scott, *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance*, New Haven, CT & London 1985
- D.A. Seip, *Hjemme og i fiendeland*, Oslo 1946
- J. Seland, *Bygdebok for Nes herred: Kulturhistorie*, bd. 3, Nes 1983
- J. Sémelin, *Sans armes face à Hitler*, Paris 1998
- J. Sémelin, *Unarmed against Hitler: Civilian resistance in Europe, 1939–1943*, Westport & London 1993
- S. Seymour, Resistance, *Anthropological Theory* 6, 2006 (3)
- G. Silveira, Cinema and cultural resistance: Interpreting films during the Uruguayan dictatorship (1973–1984), utrykt paper presentert på IAMHIST-konferansen «Media and History Revisited», Bloomington, juni 2015
- K.B. Simonsen, *Nazifisering, kollaborasjon, motstand: En analyse av Politidepartementet og Forsyningsdepartementet (Næringsdepartementet), 25. september 1940–8. mai 1945*, ph.d.-avhandling i historie, Universitetet i Oslo 2016
- L. Sinding, *En filmsaga*, Oslo 1972
- C. Sjöberg, *Gå på bio: Rum för drömmar i folkhemmets Sverige*, Stockholm 2003
- M. Skodvin, Norwegian non-violent resistance during the German occupation, i A. Roberts (red.), *Strategy of civilian defense*, 1969
- K. Skretting, *Reklamefilm: Norsk reklame i levende bilder 1920–1990*, Oslo 1995
- S.O. Smogeli, *Leif Sinding – fra filmpioner til landssviker: Statens Filmdirektorat og nyordningen av norsk filmpolitikk under okkupasjonen sett i lys av filmregissør Leif Sinding 1940–1945*, masteroppgave i historie, Oslo 2015
- D. Solhjell og H.F. Dahl, «Men viktigst er æren»: *Oppgjøret blant kunstnerne etter 1945*, Oslo 2013
- O. Solum, *Helt og skurk: Om den kommunale film- og kinoinstitusjonens etablering i Norge*, dr.philos.-avhandling, Universitetet i Oslo 2004
- O. Solum, Film- og kinoinstitusjonen i Norge: en alternativ historie, i S. Brinch og A. Gjelsvik (red.), *Veier tilbake: filmhistoriske perspektiver*, Kristiansand 2009
- J. Spraos, *The decline of cinema: an economist's report*, London 1962
- J. Stacey, *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*, 1994
- G. Stahr, *Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*, Berlin 2001
- J. Staiger, *Interpreting films: Studies in the historical reproduction of American cinema*, Princeton 1992
- [Stortinget], Da diktaturet fortrenget demokratiet: Utstilling i eidsvollsgalleriet 9. april–8. mai 2015, utstillingshefte, 2015
- O.S. Stugu, *Historie i bruk*, Oslo 2008
- L.-M. Sørensen, *Censorship of Japanese films during the US occupation of Japan: The cases of Yasujiro Ozu and Akira Kurosawa*, Lewiston, Queenston & Lampeter 2009
- L.-M. Sørensen, *Dansk film under nazismen*, København 2014
- L.-M. Sørensen, Penneførerere for Goebbels – filmkritikken i det besatte Danmark, *Kosmorama* #264, 2016 (www.kosmorama.org)
- L.-M. Sørensen, M. Jönsson og T. Helseth, Nazi newsreels in the North: The European masterplan and

- its Nordic inflictions, *Journal of Scandinavian Cinema* 2, 2012 (3)
- Ø. Sørensen, Forskningen om krigen i Norge, i *Nytt Norsk Tidsskrift* 6, 1989 (1)
- B. Sørenssen, Direktorat og direktiv: kampen om filmen i den norske NS-administrasjonen, i Iversen (red.) 2001
- B. Sørenssen, Filmen under krigen, i Dahl mfl. 1996
- B. Sørenssen, From will to reality: Norwegian film during the Nazi occupation, 1940–45, i Vande Winkel og Welch (red.) 2011
- B. Sørenssen, H. Salmi, E. Vestergaard og J. Olsson, World War II and Scandinavian cinema: An overview, *Journal of Scandinavian Cinema* 2, 2012 (3)
- R. Taylor, *Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, London & New York 1998
- I. Theien, *Sonja Wigert: Et dobbeltliv*, Oslo 2010
- S.V. Trae, «Skriften på vegg»: *Krig og motstand i Hjartdal/Øvre Telemark 1940–45*, Hjartdal 1995
- J.N. Tønnessen, *Kristiansands historie 1914–1945: I krigens århundre*, Kristiansand 1974
- R. Vande Winkel, Film distribution in occupied Belgium (1940–1944): German film politics and its implementation by the 'corporate' organisations and the Film Guild, i *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 20, 2017 (1)
- R. Vande Winkel, Film exhibition in occupied Belgium 1940–1944: Report on ongoing research and methodological problems, paper presentert på NECS-konferansen «Media politics – political media» i Praha, juni 2013, upublisert
- R. Vande Winkel, German film export in World War II: A global analysis, foredrag holdt på seminaret «Cinema, War and Democratic Agency: Exhibition, Moviegoing and Everyday Resistance», Kristiansand, november 2016
- R. Vande Winkel, German influence on Belgian cinema, 1933–45: From low-profile presence to downright colonisation, i Vande Winkel og Welch (red.) 2011
- R. Vande Winkel, M. Jönsson, L.-M. Sørensen, og B. Sørenssen, German film distribution in Scandinavia during World War II, *Journal of Scandinavian Cinema* 2, 2012 (3)
- R. Vande Winkel og D. Welch (red.), *Cinema and the Swastika*, ny utg., Basingstoke & New York 2011
- E. Veum, *Statspolitiet 1941–1945*, bd. 1 av *Nådeløse nordmenn*, Oslo 2012
- E. Veum, *Gestapo 1940–1945*, bd. 3 av *Nådeløse nordmenn*, Oslo 2014
- M. Vaagan mfl., *Film på vei: Bygdekinoen gjennom 50 år*, Oslo 2000
- D. Welch, *Propaganda and the German cinema 1933–1945*, rev. utg., London & New York 2001
- R. Werenskjold, Media and spies in the 1930s: The political censorship of films the 1930s in Norway – some case studies, paper presentert på seminaret «Spies in Media» ved Høgskulen i Volda 28.2.2017
- M. Wildt, *Generation des Unbedingten: Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes*, Hamburg 2003
- M. Wildt, The Political Order of the Volksgemeinschaft: Ernst Fraenkel's Dual State Revisited, i M. Zimmermann (red.), *On Germans and Jews under the Nazi Regime. Essays by three generations of historians*, Jerusalem 2006
- M. Wildt, «Volksgemeinschaft», *Docupedia-Zeitgeschichte* 3.6.2014
- K. Witte, *Lachende Erben, toller Tag: Filmkomödie im dritten Reich*, Berlin 1995
- A. Aarnes, *Litterært leksikon: Begreper og betegnelse; Teori – kritikk – historie*, Oslo 1967

Kinohistorikker og jubileumshefter

- [A. Auberg], *Fredrikstad kinematografer: Kommunal kinodrift gjennom 50 år 1917–1967*, Fredrikstad 1968
- Bergen kinematografer 50 år*, Bergen 1970
- Biografteaterforeningerne 1910–1960*, København 1960
- G.A. Erslund, *Kino*, Bergen 1995
- Film og kino i Stavanger gjennom 50 år*, Stavanger 1950
- Fotorama AS 1911–1951*, Oslo 1951

Fra privat til kommunal kinodrift i Skien, Skien 1946
Fredrikstad kinematografer 40 år, Fredrikstad 1957
H.N. Hansen, *En bok om film og kino ved Sarpsborg kommunale kinematografers 50 års jubileum*, Sarpsborg 1966
Hundre år med magiske øyeblikk: Kristiansand kino 1906–2006, Kristiansand 2006
J. Jensen, *De levende bilder: Trondheim kinematografer 1918–1968*, Trondheim 1968
Kinematografene i Kristiansand gjennom 60 år, Kristiansand 1966
Kino i byen vår: Moss kinematografer i 50 år, Moss 1966
Kinodrift i Hammerfest 1904–1957, Hammerfest 1957
I. Kjølsvik, *Levanger kino – Festiviteten: Verdens eldste kino i kontinuerlig drift*, Steinkjer 2016
Kommunenes Filmcentral AS 40 år, Oslo 1959
Larvik kommunale kinematografer 50 år, Larvik 1965
Oslo kinematografer gjennom 25 år: 1. januar 1926–1951, Oslo 1951
Oslo kinematografer 40 år, Oslo 1965
Sarpsborg kommunale kinematografer gjennom 25 år, Sarpsborg 1941
[P. Sjøggstad], *Kino i byen vår*, Arendal 1968
Skiens kommunale kinematografer 50 år: 1916–1966, Skien 1966
Tromsø kommunale kinematograf gjennom 35 år: 4. juli 1916–1951, Tromsø 1951
Vardø kommunale kino: Bio-teatret 50 år; 1913–1963, Vardø 1963

Tillegg

Appendiks 1. Kinoer i Norge 1940–45¹⁸¹⁸

Dette er en tentativ oversikt over kinoer i Norge som var i drift under hele eller deler av perioden april 1940–mai 1945. Oversikten er utarbeidet på bakgrunn av gjennomgang av arkivet etter KKL. I dette arkivet fins ingen slik oversikt. Denne listen inneholder derfor helt sikkert feil og mangler. Med tanke på oppdatering av listen etter ferdigstilling av denne avhandlingen, er forfatteren takknemlig for alle påpekninger om feil, mangler eller unøyaktigheter. En særlig usikkerhet er knyttet til kinoenes eierskapsform. Der jeg har inkludert kinoer driftet av ambulerende kinoselskaper, har jeg vurdert det slik at kinovirksomheten hadde karakter av en fast, stedlig virksomhet.

Kino	Eier	Fylke
Furuset, Aker	A. Løvseth	Akershus
Golia, Aker	Robert Halvorsen	Akershus
Grefsen kino, Aker	Grefsen og Disen Vel	Akershus
Grorud, Aker	De samvirkende foreninger	Akershus
Folkvang kino, Høybråten i Aker	Høybråten nybyggerforening	Akershus
Valhalla, Kjelsås, Aker	Folkets hus	Akershus
Lilleaker	?	Akershus
Nordstrand, Aker	Nobel Roede	Akershus
Sinsen, Aker	AS Sinsen kino/Ernst Ottersen	Akershus
Ullevål, Aker	Blindern Kinoselskap AS	Akershus
Vestre Aker	Rolf E. Andersen	Akershus
Lørenhallen, Østre Aker	Hans H. Knutsen & Co.	Akershus
Bossekop kino, Alta	Bossekop ungdomslag	Finnmark
Kinoteatret, Andenes	E. Fjeldberg og Oluf Olsen	Troms
Norrøna kino, Andselv	Anna Hartvigsen	Troms
Ankenesstrand	AS Kinodrift	Nordland
Saga, Arendal	AS Arendal kinoteater	Aust-Agder
Biografen, Arendal	Fru T. Bugge-Hanssen	Aust-Agder
Arna kino, Ytre Arna	Interessentskapet "Samhold"	Hordaland
Asker KK	Asker kommune	Akershus
Askim kinoteater	Askim kommune (?)	Østfold
Folkets Hus kino, Ballangen	Bjørkåsen Grubearbeiderforening	Nordland
Ballstad	?	Nordland
Bangsund kinematograf	Folkets hus	Nord-Trøndelag
Beitstad kino	Beitstad sanitetslag	Nord-Trøndelag
Bergen KK	Bergen kommune	Hordaland
<i>Eldorado</i>	Bergen kommune	Hordaland
<i>Koncert-Palæet</i>	Bergen kommune	Hordaland
<i>Logen</i>	Bergen kommune	Hordaland
<i>Merkur</i>	Bergen kommune	Hordaland
<i>Ole Bull</i>	Bergen kommune	Hordaland
Samhold, Berger	Samhold forening	Vestfold
Berlevåg kinematograf	E.E. Bryggari	Finnmark
Lokalforeningens kino, Bjørnevatn	Lokalforeningen Bjørnevatn	Finnmark
Fram kino, Bodø	Peter Jørgensen	Nordland
Borge KK, Sellebak	Borge kommune	Østfold
Bøndernes hus, Brandbu	Brandbu bondelag	Oppland
Brevik KK	Brevik kommune	Telemark
Brumunddal	Folkets hus	Hedmark
Bryne Vels kino	Bryne Vel	Rogaland
Brønnøysund KK	Brønnøysund kommune	Nordland
Bærum KK	Bærum kommune	Akershus
<i>Sandvika kino</i>	Bærum kommune	Akershus
<i>Stabekk kino</i>	Bærum kommune	Akershus

¹⁸¹⁸ Blå bakgrunn = privat kino; rosa bakgrunn = foreningskino; grå bakgrunn = usikkert eierskap; de øvrige er kommunale kinoer («KK» bak kinonavnet). Navn på kinoteatret står i kursiv.

Bø i Vesterålen	Haakon Lockert	Nordland
Bø i Telemark	?	Telemark
Kinoen, Bådsfjord	E.E. Bryggari	Finnmark
Søndre Samfunds kino, Dal stasjon	Søndre Samfund	Akershus
Dalehallen kino, Dale i Bruvik	?	Hordaland
Dalen og Vistad kino	Dalen og Vistad helselag	Telemark
Dokka	Dokka Vel	Oppland
Drammen KK	Drammen kommune	Buskerud
<i>Biografen</i>	Drammen kommune	Buskerud
<i>Kinopaleet</i>	Drammen kommune	Buskerud
<i>Paladsteatret</i>	Drammen kommune	Buskerud
Strømsgodset pr. Drammen	?	Buskerud
Drangedal kino	Drangedal Arbeiderparti og Drangedal Arbeiderungdomslag	Telemark
Drøbak KK	Frogn kommune	Akershus
Egersund KK	Egersund kommune	Rogaland
<i>Panorama, Eidsvoll</i>	K.C. Nordheim	Akershus
<i>Festiviteten, Eidsvoll</i>	Søndre Samfunds kino	Akershus
Elsfjord KK	Elsfjord kommune	Nordland
Elverum KK, <i>Messehallen</i>	Elverum kommune	Hedmark
Espeland kino	?	Hordaland
Evje KK	Evje kommune	Vest-Agder
<i>Evjemoen</i>	Einar Katterås	Vest-Agder
<i>Eydehamn Lydfilmteater</i>	Folkets hus	Aust-Agder
<i>Kvitvella, Fagernes</i>	Kvitvella ungdomslag	Oppland
<i>Fanahallen, Minde</i>	Ing. Henrik Negaard	Hordaland
Farsund	?	Vest-Agder
Fauske	Fauske arbeidssamfund	Troms
Flekkfjord KK	Flekkfjord kommune	Vest-Agder
Flisa i Solør	Flisa arbeiderforening	Hedmark
Florø KK	Florø kommune	Sogn og Fjordane
<i>Follafooss kino, Follafooss i Verran</i>	Levion Torp	Nord-Trøndelag
Fosnavåg	Bergsøy fyrelesningslag	Møre og Romsdal
Fredrikstad KK	Fredrikstad kommune	Østfold
<i>Biblioteket</i>	Fredrikstad kommune	Østfold
<i>Blå Grotte</i>	Fredrikstad kommune	Østfold
<i>Røde Mølle</i>	Glemmen kommune	Østfold
<i>(Verdensspeilet)</i>	Fredrikstad kommune	Østfold
Frosta	?	Nord-Trøndelag
Furnes KK	Brumunddal kommune	Hedmark
Førde kino	?	Sogn og Fjordane
Fåvang	Langelos kinoselskap (for AS Tromsvang)	Oppland
Geilo	?	Buskerud
Gjerdrum kino	Langelos kinoselskap (uvisst på vegne av hvem)	Akershus
Gjøvik KK	Gjøvik kommune	Oppland
Glasverket pr. Drammen	Glasverket Idrettsforening	Buskerud
Glomfjord kino	Fagforeningens Fellesutvalg	Nordland
Gran	?	Oppland
<i>Kinoteatret, Grimstad</i>	Kinoteatret AS	Aust-Agder
Gulskogen	Langelos kinoselskap (på vegne av arbeiderforening)	Buskerud
Gvarv i Sauherad	?	Telemark
Hakadal kino	Langelos kinoselskap (for Hakadal arbeiderforening)	Akershus
Halden KK	Halden kommune	Østfold
<i>Aladdin</i>	Halden kommune	Østfold
<i>Teatret</i>	Halden kommune	Østfold
Hamar KK	Hamar kommune	Hedmark
<i>Festiviteten</i>	Hamar kommune	Hedmark
<i>Biografen</i>	?	Hedmark
Hammerfest KK, <i>Rådhussteatret</i>	Hammerfest kommune	Finnmark
Hareid	Erling Hareide	Møre og Romsdal
Harstad KK	Harstad kommune	Troms
Haugesund KK	Haugesund kommune	Rogaland
<i>Festiviteten</i>	Haugesund kommune	Rogaland
<i>Håndverkeren</i>	Haugesund kommune	Rogaland
Heimdal	?	Sør-Trøndelag
Helle	Helle kommune (?)	Telemark
Henningsvær kino	Henningsvær Festivitetslokale	Nordland
Hermansverk	?	Sogn og Fjordane

Hof	?	Buskerud
Hokksund	Hokksund arbeiderforening	Buskerud
Honningsvåg kinematograf	Honningsvåg Kinematograf AS	Finnmark
Horten KK	Horten kommune	Vestfold
Hunndalen kino, Nygård stasjon	Norsk papirindustriarbeiderforbund	Oppland
Hurdal	AS Dalheim	Akershus
Solglytt kino, Hvittingfoss	Ungdomslaget Solglytt	Buskerud
Folkets hus kino, Hvittingfoss	Langelos kinoselskap (for Hvittingfoss Arbeiderforening)	Buskerud
Løken i Høland	Hølands ungdomslag	Akershus
Hønefoss KK	Hønefoss kommune	Buskerud
Høyanger	Folkets Hus Forening	Sogn og Fjordane
Romedal kino, Ilseng	?	Hedmark
Inderøy kino, Sakshaug	Inderøy sanitetslag	Nord-Trøndelag
Indre Ålvik	Folkets hus forening (?)	Hordaland
Jessheim Vels kino	Jessheim Vel	Akershus
Jevnaker KK	Jevnaker kommune	Oppland
Jørpeland kino	Jørpeland underholdningsforening	Rogaland
Kabelvåg Filmteater	Peder Rothli og Håkon Olsen	Finnmark
Kirkenes ungdomslags kino	Kirkenes ungdomslag	Finnmark
Folkets hus kino, Kirkenes	?	Finnmark
Samfundets kino, Kolbotn	Oppegård arbeidersamfunn	Akershus
Kopervik KK	Kopervik kommune	Rogaland
Kongsberg KK	Kongsberg kommune	Buskerud
Kongsvinger KK, Rådhuset	Kongsvinger kommune	Hedmark
Koppang	Karl Øyen	Hedmark
Kopperå kino, Meråker	AS Meråker Smelteverk	Nord-Trøndelag
Kragerø biograf	Håndverkerforeningen	Telemark
Kristiansand S KK	Kristiansand kommune	Vest-Agder
Aladdin	Kristiansand kommune	Vest-Agder
Fønix	Kristiansand kommune	Vest-Agder
Kinohallen, Kristiansund N	?	Møre og Romsdal
Krokstadelv kino	Folkets Hus Forening	Buskerud
Laksevåg Lydfilmteater	?	Hordaland
Langesund	?	Telemark
Friheim kino, Langevåg	Skytterlaget	Møre og Romsdal
Lardal KK	Lardal kommune	Vestfold
Larvik KK, Munken	Larvik kommune	Vestfold
Levanger KK	Levanger kommune	Nord-Trøndelag
Liabygda	Sunnmøre frilynde ungdomslag	Møre og Romsdal
Røde Mølle, Lierstranden	?	Buskerud
Verdensteatret, Lillehammer	?	Oppland
Lillesand KK	Lillesand kommune	Aust-Agder
Lillestrøm KK	Lillestrøm kommune	Akershus
Vanse kino, Lista	?	Vest-Agder
Lom KK	Lom kommune	Oppland
Lunde	Langelos kinoselskap (uvisst på vegne av hvem)	Telemark
Lunner kino	Lunner arbeiderforening	Akershus
Lødingen kino	Eivin Kanstad	Nordland
Løkken kino, Løkken Verk	Løkken folkeakademi	Sør-Trøndelag
Framtia, Lørenskog	Losje Lørenskogs Fremtid, Folkets hus	Akershus
Magnor	Magnor kommune (?)	Hedmark
Malm kino, Malm	Malm sanitetslag	Nord-Trøndelag
Mandal KK	Mandal kommune	Vest-Agder
Melbo kino	Ingv. Helmersen	Nordland
Meråker kino, Stjørdal	Oskar Johansen	Nord-Trøndelag
Minnesund	Langelos kinoselskap (uvisst på vegne av hvem)	Akershus
Mjøndalen	Folkets Hus Forening	Buskerud
Mo KK, Mo i Rana	Mo by kommune [sic]	Nordland
Sanitetsforeningens kino, Mo i Rana	Folkets hus	Nordland
Geithus i Modum	Ole A. Braathen	Buskerud
Vikersund i Modum	Ole A. Braathen	Buskerud
Åmot i Modum	Ole A. Braathen	Buskerud
Modum KK	Modum kommune	Buskerud
Moelv	Folkets hus	Hedmark
Kabarethuset, Molde	?	Møre og Romsdal
Mosjøen KK	Mosjøen kommune	Nordland
Moss KK	Moss kommune	Østfold
Gimle	Moss kommune (Jeløy kommune til 1.7.1943)	Østfold

<i>Parkteatret</i>	Moss kommune	Østfold
<i>(Tivoli)</i>	Moss kommune	Østfold
Mysen KK	Mysen kommune	Østfold
Målselv KK, <i>Norrøna</i>	Andselv kommune	Troms
Måløy	Per Drage	Sogn og Fjordane
Namsos KK	Namsos kommune	Nord-Trøndelag
Narvik KK	Narvik kommune	Troms
Nes KK, Nesbyen	Nesbyen kommune	Buskerud
Nes KK, Nes i Hedmark	Nes kommune	Hedmark
Nes KK, Nes i Årnes	Årnes kommune	Akershus
Nesna kino	Nesna ungdomslag/Nord-Norsk Filmcentral	Nordland
Nittedal kino	Folkets hus	Akershus
<i>Eids kino, Nordfjordeid</i>	?	Sogn og Fjordane
Nord-Odal KK	Nord-Odal	Hedmark
Ungdomshallen, Norheimsund	Norheimsund ungdomslag	Hordaland
Notodden Teater	Notodden kommune (?)	Telemark
Odda KK	Odda	Hordaland
Orkanger KK	Orkanger	Sør-Trøndelag
Os kino, Osøren	Os Musikk- og turnforening	Hordaland
Oslo kinematografer	Oslo Kinematografer	Oslo
<i>(Bulla)</i>	OK	Oslo
<i>(Casino)</i>	OK	Oslo
<i>Centrum (Sentrum)</i>	OK	Oslo
<i>Colosseum, Aker</i>	OK	Oslo
<i>Eldorado</i>	OK	Oslo
<i>Frogner</i>	OK	Oslo
<i>(Gamle Rosenborg)</i>	OK	Oslo
<i>Gimle</i>	OK	Oslo
<i>Jarlen</i>	OK	Oslo
<i>Kino-Paleet (Kinopalæet), Aker</i>	OK	Oslo
<i>Klingenberg</i>	OK	Oslo
<i>Nye Rosenborg</i>	OK	Oslo
<i>Paladsteatret (Palassteatret)</i>	OK	Oslo
<i>Parkteatret</i>	OK	Oslo
<i>Ringen</i>	OK	Oslo
<i>Saga</i>	OK	Oslo
<i>Scala</i>	OK	Oslo
<i>Soria Moria</i>	OK	Oslo
<i>(Verdensteatret)</i>	OK	Oslo
<i>Victoria</i>	OK	Oslo
Otta	Sell ungdomslag	Oppland
Overhalla kino	?	Nord-Trøndelag
Porsgrunn KK	Porsgrunn kommune	Telemark
Prestrød	?	Vestfold
Rakkestad KK	Rakkestad kommune	Østfold
Raufoss kino	Raufoss faglige fellesutvalg	Oppland
Reine kino	Reine Ungdomslag	Nordland
Ringebu	Langelos kinoselskap (konesjon trolig gitt direkte av kommunen)	Hedmark
Ringsaker	Reidar Sørsveen	Hedmark
Risen kino	?	
Skansen, Risør	Interessentskapet Filmteatret	Aust-Agder
Verdensteatret, Rjukan	?	Telemark
Rollag	O.A. Engen	Telemark
Roverud	Langelos kinoselskap (uvisst på vegne av hvem)	Hedmark
Bergstadens Vels kino, Røros	Bergstaden Vel	Sør-Trøndelag
Rørvik kino	Rørvik Vel	Nord-Trøndelag
Røyken	Langelos kinoselskap (uvisst på vegne av hvem)	Buskerud
Salhus kino	?	Hordaland
Salsbruket kino	Salsbruket arb. og funk.	Nord-Trøndelag
Vonheim kino, Sandane	Ungdomshuset Vonheim	Sogn og Fjordane
Sandefjord KK	Sandefjord kommune	Vestfold
Kinoteatret	Sandefjord kommune	Vestfold
Verdensteatret	Sandefjord kommune	Vestfold
Sande	Langelos kinoselskap (på vegne av arbeiderforeningen)	Vestfold
Sander i Sør-Odal	Langelos kinoselskap (på vegne av Bøndernes Hus)	Hedmark
Sandnes KK	Sandnes kommune	Rogaland
Rådhussteatret	Sandnes kommune	Rogaland

Gann kino	Sandnes kommune	Rogaland
Sandnessjøen kino	Julius Dalmo	Nordland
Sarpsborg KK	Sarpsborg kommune	Østfold
Centralteatret	Sarpsborg kommune	Østfold
Verdensteatret	Sarpsborg kommune	Østfold
Sauda KK	Sauda kommune	Rogaland
Sauherad	?	Telemark
Seljord	Langelos kinoselskap (uvisst på vegne av hvem)	Telemark
Sem	?	Vestfold
Sjøvegan	Eilif Sandvik	Troms
Ski Kinoteater	Folkets Hus Forening	Akershus
Skibtvedt	Skibtvedt ungdomslag	Østfold
Skien KK	Skien kommune	Telemark
Parkbiografen	Skien kommune	Telemark
Rådhusbiografen	Skien kommune	Telemark
Glasverket, Skoger	?	Buskerud
Skotelv kinematograf	Bakke ungdomslag	Buskerud
Skotfoss	?	Telemark
Skotterud	?	Buskerud
Skåre pr. Haugesund	Brødr. Lütcherath	Rogaland
Slemmestad	Folkets Hus Forening	Buskerud
Sogndal	Landmark Lem	Sogn og Fjordane
Sokndal ungdomslags kino, Hauge i Dalane	Sokndal ungdomslag	Rogaland
Solbergelva	Langelos kinoselskap (konesjon gitt direkte av kommunen)	Buskerud
Sortland Lydfilmteater	Kristoffersen, Erlandsen og Hansen	Nordland
Stange KK	Stange kommune	Hedmark
Central, Stange	Stange arbeiderforening	Hedmark
Stavanger KK	Stavanger kommune	Rogaland
Filmteatret	Stavanger kommune	Rogaland
Verdensteatret	Stavanger kommune	Rogaland
Stavern KK	Stavern kommune	Vestfold
Steinkjer KK	Steinkjer kommune	Nord-Trøndelag
Stjørdal kino	Stjørdalshalsens Vel	Nord-Trøndelag
Stokmarknes kino	Losje Hadseløens Vel	Nordland
Stord KK	Stord kommune	Hordaland
Stord	Johan Johnsen	Hordaland
Stord, Litlabø	Arbeiderforeningen	Hordaland
Stranda kino	?	Møre og Romsdal
Strusshamn	?	Hordaland
Stryn	?	Sogn og Fjordane
Samfundsbygningen, Strømmen	And/s Samfundsbygningen	Akershus
Sulitjelma kinematografer	Stedets foreninger	Nordland
Hovedanlegget på Furulund	Do.	Nordland
Jakobsbakken på gruvestedet	Do.	Nordland
Hovshall, Sunndalsøra	?	Møre og Romsdal
SVALBARD	?	Finnmark
Svelgen kino	?	Sogn og Fjordane
Svelvik KK	Svelvik kommune	Buskerud
Svolvær KK, Filmteatret	Svolvær kommune	Nordland
Sykkylven kino	?	Møre og Romsdal
Syilling kino	Syilling arbeiderforening	Buskerud
Engene kino, Sætre i Hurum	Nitroglycerin-Compagniet, Oslo	Buskerud
Søndre Lands KK, Hov	Søndre Land kommune	Oppland
Sør-Odal KK, Skarnes	Sør-Odal kommune	Hedmark
Sørumsand	?	Akershus
Lokalforeningens kino, Sør-Varanger	Sør-Varanger lokale arbeiderfor., avd. II	Finnmark
Sørvågen kino	Sørvågen skytterlag og ungdomslag	Nordland
Tistedal kino	Einar og Torleiv Katterås	Østfold
Folkets hus kino, Tofte i Hurum	Avd. 48 og 67 av Norsk papirarbeidersamf.	Buskerud
Tromsø KK, Verdensteatret	Tromsø kommune	Troms
Trondheim KK	Trondheim kommune	Sør-Trøndelag
Filmteatret	Trondheim kommune	Sør-Trøndelag
Rosendal Teater, Strinda	Trondheim kommune	Sør-Trøndelag
Sentrum	Trondheim kommune	Sør-Trøndelag
Verdensteatret	Trondheim kommune	Sør-Trøndelag
Gunnar Husby, Trondheim	Gunnar Husby	Sør-Trøndelag
R. Wærnes Lydfilmteater, Lade	Klara Wærnes	Sør-Trøndelag

Trøgstad kino	Langelos kinoselskap (konsesjon trolig gitt direkte av kommunen)	Østfold
Trysil KK	Trysil kommune	Hedmark
Tynset KK	Tynset kommune	Hedmark
Tysfjord KK, Kjøpsvik	Tysfjord kommune	Nordland
Tysseidal kino	?	Hordaland
Tønsberg KK	Tønsberg kommune	Vestfold
Ulefoss kinematograf	Ulefoss arbeiderforening	Telemark
Vadsø kino	Ungdomslaget "Vårbrudd"	Finnmark
Samhold, Vaksdal	Interessentskap av fire lokale foreninger	Hordaland
Valestrandfossen	Trygve L. Reigstad	Hordaland
Valsøyfjord KK	Valsøyfjord kommune	Møre og Romsdal
Biografen, Vang	AS Biografen	Hedmark
Vardø KK, Bioteatret	Vardø kommune	Finnmark
Vennesla KK	Vennesla kommune	Vest-Agder
Veggli kino, Numedal	O.A. Engen	Telemark
Verdal KK	Verdal kommune	Nord-Trøndelag
Rasmus Schaug Petersen, Vesterålen	R.S. Petersen	Nordland
Vestfossen	Vestfoss fagforening/Folkets hus	Buskerud
Vestnes kino	?	Møre og Romsdal
Vestvågøya kino, Gravdal i Lofoten	Bjarne Svendsen	Nordland
Vinger KK	Vinger kommune	Hedmark
Vinstra kino	Folkets hus	Oppland
Filmteatret, Volda	?	Møre og Romsdal
Voss KK	Voss kommune	Hordaland
Vågå KK	Vågå kommune	Oppland
Samhold kino, Ytre Arna	?	Hordaland
Ørland kino	Kristian Schanche og Jørgen Gjervold	Sør-Trøndelag
Ørsta	Ørsta Sanitetslag	Møre og Romsdal
Folkeakademiets kino, Ørstavik	Ørstad folkeakademi	Møre og Romsdal
Østre Toten KK	Østre Toten kommune	Oppland
Lena kino (stasjonær)	Østre Toten kommune	Oppland
Skreia (transportabel)	Østre Toten kommune	Oppland
Kapp (transportabel)	Østre Toten kommune	Oppland
Elvely (transportabel)	Østre Toten kommune	Oppland
Ål kino, Hallingdal	Ål ungdomslag	Buskerud
Ålesund KK, Løvenvold	Ålesund kommune	Møre og Romsdal
Roald kino pr. Ålesund	Ungdomslaget Mjølnar	Møre og Romsdal
Folkets hus kino, Ålvik	Folkets Hus Forening	Hordaland
Rena i Åmot, Logen	?	Hedmark
Landbrukshøgskolen kino, Ås	Landbrukshøgskolen	Akershus
Åsheim i Hurum	Ungdomslaget Håenga	Buskerud

Appendiks 2. Oppvurderende og nedvurderende nøkkelord i *Norsk Kinoblad* 1941–1945¹⁸¹⁹

Meliorative ord og begreper	Pejorative ord og begreper
1941–1942	
på nye veier	partidiktaturet
skildringen av vårt lands særpreg og folkelivet i all dets egenart	marxismens fangarmer
den nye tids ideer	høkerånd
gjennomgripende opprenskning	de druknende
forståelse for tidens krav	motpropagandistene
framstøt	barnslige påfunn
moderne	stuepolitikkerne
folket selv	tåpelige ideer
lysflom	blindhet
i støpeskjeen	vente-og-se-politikken
stabilitet og kontinuitet	trangsynte oppviglere
enhver operasjon er smertefull	intrigante
nyordning	engelsk imperialisme

¹⁸¹⁹ Ordene og begrepene er skrevet slik de sto i kinobladet. Enkle anførselstegn markerer at uttrykket ble skrevet i anførselstegn i originalteksten.

reform	misfostre
rasjonell	det falerte system
praktisk	muldvarparbeidernes lyssky virksomhet
revidert	partimøllens monotone dur
nøye kontroll	epigon-rasen
respekt for folk og rase	utvekster
store planer	et korrupt samfunnssystem
sunt og nasjonalt	lettsindig overfladiske spill med verdier
den nasjonale linje skal seire!	forbrytersk nasjonalfiendtlige innstilling
nytt livssyn	gramse i film
ny tro på framtiden	en film er bare et 'nummer'
vilje til nasjonal-sosialistisk revolusjon	privatfiendtlig tendens
omvendelse	den ensidige pengetenkning
fagmann	et usunt preg
fagprinsippet	den syke byllen
utsjalting	tilbedelsen av Mammons gud
å røkte	misligheter
fedrelandssinn	ulemper
monumental	privatspekulanter
den naturlige løsning	usunn konkurranse
	kulturelt sett verdiløse filmer
	ensidig
	overfladiskhet
	smakløshet
	undergravningsarbeide
	'dødslinjen'
	politiske spekulanter og intriganter
	stampe imot utviklingen
	de borgerlig-marxistiske politikere
	det borgerlig-marxistiske samfund
	analfabeter
	den billige latter
	borgerlig-marxistiske tilstander
	fordommer
	engstelse
	byråkratisme
	'korrekthet'
	jødisk-amerikansk filmindustri
	de amerikanske filmjøder
	den anglo-amerikanske jødekapitalisme
	lavtliggende smussfilmer
	de kromnesede filmmagnatene
	svartblodige jøder
	jødemakkverket
	filmjødene
	forpøblete
	'nøytrale'
	usakkyndige
	marxistenes sæd
	det marxistiske kinomonopolet
	paraplymakere og hattemakere
	husmannsånd
	pjaltesnakk
	fortidens ynkelige og vrange syn
	sabotører og terrorister

	jødeterroren
	kulturbolsjevikerne
	plutokratene
	disse djvelske schaker-jødene
	jødernes opphisselseskampanje
	det lumpne jødiske gull
	politiske kannestøpere
	den demokratiske evneløshets menn
	overjøssing
1943–1945	
bollverk [sic!] for vår nasjonale film	kaos av utenlandske interesser i filmutleien
sanering	fortidsmennesker
nasjonaloppdragende	ryttere av den nasjonale selvpåbyggelse
planmessig og sunt	husmannsånd
sannhet og naturlighet	upatriotisk
heimstedets mentalitet	surmulende motstand
samarbeid	attentat på folkesjelen
episke grunnkarakter	jødiske anarki
ekte	swingpjatt-mentalitet
bygge bru	antinordisk
rasjonalisering	probolsjevistisk
rakrygget	jødiske oppviglere
pretensiøs	den anarkistiske form for frihet
sterk og rensende problemfilm	liberalisme
‘mot lysere tider’	jødiske marsjandishandlere
gå-på-humør	jødiske forkjempere
folkefellesskapets tjenere	svartsmuskede eksistenser
elastisk	det jødiske filmdespoti
	et jødisk monopol
	hetzpropagandaen
	hissefilmer
	det jødiske filmtyranni
	jødebanker
	døgnlitter
	swingpjatter
	amerikanismer
	jødeforpestedede filmforetagender

Appendiks 3. Differensiert besøk ved Vennesla kommunale kino i perioden september 1943–januar 1944

Tittel	Produksjonsland	Visninger	Solgte billetter	Til voksne	Til tyske soldater (andel)	Til barn
September						
<i>Styrmann Karlsson i land</i>	Sverige	2	681	662	19 (3 %)	
<i>Grevinnen paa eventyr</i>	Tyskland	1	183	77	106 (58 %)	
<i>Familien Olsen</i>	Danmark	2	513	289		224
<i>Samson</i>	Frankrike	1	344	307	37 (11 %)	
<i>Illusjon</i>	Tyskland	1	180	81	99 (55 %)	
<i>Kjærlighet og vennskap</i>	Norge	2	1016	745		271

<i>Ungen</i>	Norge	2	453	432	21 (5 %)	
<i>Den grønne keiser</i>	Tyskland	1	136	79	57 (42 %)	
<i>Hansen og Hansen</i>	Norge	2	1059	775		284
<i>Store famnen</i>	Sverige	2	638	609	29 (5 %)	
<i>En natt i Venedig</i>	Tyskland	1	230	130	100 (43 %)	
<i>Den forsvundne pølsemaker</i>	Norge	2	722	466		256
Oktober						
<i>Julia jubilerer</i>	Sverige	2	1022	766		256
<i>Nanette</i>	Tyskland	1	195	149	46 (24 %)	
<i>De vergeløse</i>	Norge	1	730	699	31 (4 %)	
<i>Den evige ungdom</i>	Ungarn	1	299	228		71
<i>Peter og Teresa</i>	Tyskland	1	199	128	71 (36 %)	
<i>Karusellen gaar</i>	Sverige	2	1007	728		279
<i>[?]</i>	Tyskland	1	153	138		15
<i>En kvinnes ansikt</i>	Sverige	2	541	528		13
<i>Hanna ordner opp</i>	Sverige	1	941	676		265
<i>Syng med mig</i>	Italia	1	318	256		62
<i>En vals med dig</i>	Tyskland	1	173	136		37
<i>En sjømann til hest</i>	Sverige	2	914	683		231
<i>Dollar</i>	Sverige	1	360	356	4 (1 %)	
November						
<i>Bryllupet paa Bernhoff</i>	Tyskland	1	146	105	41 (28 %)	
<i>Kamerathustru</i>	Sverige	2	854	827	27 (3 %)	
<i>Efterlyst</i>	Sverige	1	359	357	2 (<1 %)	
<i>To kvinner</i>	Tyskland	1	171	108	63 (37 %)	
<i>Sommerparadiset</i>	Sverige	1	443	362		81
<i>Max klarer biffen</i>	Danmark	1	692	556		136
<i>En ekte skaaning</i>	Sverige	3	808	601		207
<i>Løgneren for barnet</i>	Tyskland	1	165	107	58 (35 %)	
<i>Takk fordi du kom, Nick</i>	Danmark	1	682	648	34 (5 %)	
<i>Mors sang</i>	Italia	1	288	221		67
<i>Hvem dømmer</i>	Tyskland	1	149	79	70 (47 %)	
<i>Husassistenten</i>	Sverige	2	976	820		156
<i>Nygifte</i>	Sverige	2	586	559	27 (5 %)	
<i>Gribbe Vally</i>	Tyskland	1	151	117	34 (23 %)	
<i>Hennes lille majestet</i>	Sverige	2	544	430		114

Desember						
<i>Familien Andersen</i> ¹⁸²⁰	Sverige	2	796	706	3 (<1 %)	87
<i>Storm over Mont Blanc</i>	Tyskland	1	222	179	43 (19 %)	
<i>Vi gaar landevegen</i>	Sverige	2	596	478		118
<i>Den gylne stad</i>	Tyskland	1	336	275	61 (18 %)	
<i>Ungdom i drift</i>	Sverige	1	690	666	24 (3 %)	
<i>Den store kjærleiken</i>	Sverige	2	345	333	12 (3 %)	
<i>Ha, hvilken doktor</i>	Tyskland	1	127	76	51 (40 %)	
<i>Jernkronen</i>	Italia	2	569	540	29 (5 %)	
<i>Uten frykt og daddel</i>	Sverige	1	192	178	14 (7 %)	
<i>Lillebror og jag</i>	Sverige	2	775	618		157
<i>De 3 condonas</i>	Tyskland	2	408	328	80 (20 %)	
Januar						
<i>Fantegutten</i>	Norge	1	911	703	208 (23 %)	
<i>Ta det som en mann</i>	Danmark	3	1011	874		137
<i>Verden er min</i>	Tyskland	2	314	164		150
<i>Lykken kommer</i>	Sverige	2	982	818	164 (17 %)	
<i>Forelsk dig ikke</i>	Tyskland	2	264	147	117 (44 %)	
<i>Kjærlighet i uniform</i>	Finland	2	508	376		132
<i>Det Indiske gravmæle</i>	Tyskland	1	261	140		121
<i>En herre i kjole og hvitt</i>	Danmark	1	726	688	38 (5 %)	
<i>Den farlige leken</i>	Norge	1	353	341	12 (3 %)	
<i>Reisen til Tilsit</i>	Tyskland	1	240	195	45 (19 %)	
<i>Ballade i Nyhavn</i>	Danmark	1	716	555		161

¹⁸²⁰ Billettene til henholdsvis tyske soldater og barn ble solgt til to ulike forestillinger.