



«Alle menneskje hev ein lengt etter det fagre, og difor pligtar me òg gjera heimen vaar so fager me kann. [...] Den grunnlovi me skal ganga etter, er denne: *kvar ting skal høve til det bruket han er etla til.*»¹

Sitatet er hentet fra Karen Grude Kohts oversettelse fra 1903 av Ellen Keys *Skönhet i hemmet*, skrevet fire år tidligere. Den er en av kildene som ligger til grunn for innredningen av 1905-leiligheten i Wessels gate 15. Tre av OBOS-gårdens leiligheter bygger på kilder fra samtiden, og er rene konstruksjoner der Norsk Folkemuseums konservatorer har forsøkt å bygge opp tidstypiske bomiljøer rundt oppdiktede beboere fra tre perioder. Foruten leiligheten fra 1905, som er bebodd av en kulturradikal familie med røtter fra den norske landsbygda, er det 1935-leiligheten der den like radikale, men urbane, unge og fraskilte legen Evelyn Berg bor, og til slutt 1965-leiligheten der den mer alminnelige kjernefamilien Dahl har sitt hjem.

Til sammen dekker leilighetene et spenn på 60 år, og 30 år skiller de enkelte leilighetene. De knytter seg til tre distinkte perioder i vårt lands historie: nasjonsbyggingen ved unionsoppløsningen, mellomkrigstiden etter depresjonen og «de gyldne 60-årene» etter gjenreisningen fra siste verdenskrig. Det er perioder som har interessert seg for hvordan hjemmet organiseres og innredes, med skriftlige bidrag fra nasjonale og internasjonale «synsere» og fagfolk innen feltet. Siden noen av disse kildene er lagt til grunn for innredningen av de tre leilighetene, kan det være interessant å se litt på hvordan leilighetene faller inn i, og eventuelt fraviker, de til sine tider gjeldende bo- og innredningsidealer.

EIN NORSK HEIM I EI NY TID – 1905

Hjeminnredning har ikke alltid fulgt de samme konvensjoner. 1800-tallets borgerskap holdt seg til relativt strenge regler om hvordan boligens forskjellige rom skulle innredes. I 1850- og 60-årene, begynnelsen på den stilperioden vi betegner som historismen, var det vanlig i Norge å innrede et helt hjem i nyrokko. Før det var det empiren som satte sitt preg på miljøet. Men fra 1870-årene gjaldt ideen om en stilistisk oppdeling av bomiljøet der valg av stil skulle vise hvordan et rom skulle brukes og oppfattes. Stuen, rommet for livlig passiar og kortspill, kunne være i nyrokko. «Herreværelsene», kontoret og biblioteket, var gjerne holdt i nyrenessanse. Gotikk, barokk og renessanse ble valgt som representative stiler og gjerne betraktet som maskuline, mens rokokkoen og Louis Seize ble ansett å være mer lettbenete

Ingen interiørretning har avfødt flere «designkoner» enn 1930-årenes funksjonalisme. Detalj fra Evelyn Bergs skrivebord i «Slik vil vi bo – 1935».

Foto:
Anne-Lise Reinsfelt
Norsk Folkemuseum

og feminine stiler. Spisestuen var det rom som fulgte det strengeste innredningsmønsteret. Det var oftest holdt i nyrenessanse, eller også nygotikk. «Dukkehemmet» fra 1879 viser til en viss grad dette, der stuen er innredet hovedsakelig i nygotikk og Noras salong i nyrokoko.

Mot overgangen til 1900-årene begynte nye tanker å gjøre seg gjeldende. Ikke minst fikk vi gjennom tidens feministiske strømninger talskvinner for lysere, luftigere og mer lettstelte hjem. Blant de første var Catharine Beecher med sin bok *The American Woman's Home* fra 1869 som hun skrev sammen med sin mer kjente søster Harriet Beecher Stowe, forfatteren av *Onkel Toms hytte* (1852). Her gir hun sin tids husmor en komplett manual for alt fra dekorering av hjemmet og stell av hus, barn og hage til skikk og bruk og hjemlige adspredelser. Særlig innflytelse fikk hennes råd om hvordan kjøkkenet skulle innredes med egne avdelinger for tillaging av mat, oppbevaring av redskaper og matvarer, og behandling av oppvask og avfall.

Ellen Key (1849-1926), den svenske forfatteren, pedagogen og feministen, faller inn i tradisjonen etter Catharine Beecher. Key så det som en av sine viktigste oppgaver å skape bevissthet rundt de estetiske verdier i menneskers hverdagsliv. I sitt lille essay *Skönhet i hemmet* vil hun vise at vi med små og enkle midler kan skape et estetisk tiltalende hjemmemiljø, som hun mener i sin tur vil bidra til å gjøre oss til bedre mennesker.

Ellen Key går i detalj når hun diskuterer hvilke motiver som er passende på serviser og vaser. Hun må ha kjent til tanker hos en av de mest betydningsfulle teoretikerne fra første halvdel av 1800-årene, arkitekten og designeren August Northmore Welby Pugin (1812-1852). Med utgangspunkt i den gotiske arkitekturen, som Pugin så som overlegen all annen arkitektur, utledet han prinsipper for anvendelse av dekor i såvel bygninger som på gjenstander:

«Every ornament, to deserve the name, must possess an appropriate meaning, and be introduced with an intelligent purpose, and on reasonable grounds. The symbolic associations of each ornament must be understood and considered: otherwise things beautiful in themselves will be rendered absurd by their application...»²

Ellen Key hadde dype røtter i den svenske landsbygda, fra Småland der hun var født. Hun var datter av et riksdagsmedlem med liberale og progressive idéer, og av en mor med sterke sosiale og litterære interesser. Det er lett å lese henne i sammenheng med den såkalte Arts and Crafts-bevegelsen i England i siste halvdel av 1800-årene når hun skriver at det gedigne og ekte håndverket er å foretrekke framfor all form for industriell massefremstilling. William Morris (1834-1896) og John Ruskin (1819-1900) og andre fremtredende personligheter som vi knytter til Arts and Crafts bevegelsen tok sterk avstand fra industrien av estetiske og sosiale grunner. En av bevegelsens forgrunnsfigurer, den engelske maleren og designeren Walter Crane, sammenfattet bevegelsens idéer slik:

«... in the main a revival of the mediaeval spirit in design; a return to simplicity, to sincerity, to good materials and sound workmanship; to rich and

suggestive surface decoration, and simple constructive forms.»³

Walter Crane var lærer for Marie Karsten (1872-1953) da hun reiste til London i 1898 for å studere to år ved Royal College of Art etter utdannelsen som møbel- og interiørarkitekt ved Kunst- og håndverksskolen i Oslo.⁴ Marie Karsten ser ut til å ha hatt en sentral plass i den nye kunstindustrielle bevegelsen i Norge rundt forrige århundreskifte, selv om det finnes lite dokumentasjon om hennes virke. Hun tok med seg idéene fra England, som igjen ble formidlet gjennom den foreningen som hun selv var med å stifte ved sin hjemkomst, *Foreningen for anvendt kunst*, som var den første av sitt slag i Norge og som forfektet de samme synspunkter som vi finner hos Ellen Key: Der mennesker omgis av skjønnhet og lys vil de trives. Det enkle er å foretrekke framfor det overleskede og unødig eksklusive.

Vi får vite om familien i 1905-leiligheten – Ødegaard står det på dørskiltet – mor, far og et lite barn og deres hushjelp, at foreldrene, en bonde-sønn og en prestedatter fra en liten bygd på Østlandet, begge er lærere. De sympatiserer med en av de markerte kulturpolitiske retningene i tiden, der motkulturkrefter fra bygde-Norge står mot sentralmakten. De er engasjert i norskdomsrørsla med kamp for landsmålet, motstand mot unionen med Sverige og har tilknytning til partiet Venstre. De tilhører middelklassen, men er ikke spesielt velstående.

To stuer, spisestue og dagligstue, vender mot gaten. Soverom, pikeværelse og kjøkken vender mot bakgården. Leiligheten følger dermed den tradisjonelle rominndelingen fra tiden rundt 1900, med den representative sonen vendt mot gaten og den private mot bakgården. Innredningen er konstruert på bakgrunn av ekteparets tenkte kulturpolitiske og politiske holdninger og på samtidige kilder som minnelitteratur, fotografi, litteratur om hjeminnredning og tidsskrifter, særlig damemagasinet *Urd*.

Vi kommer inn i gangen og ser inn i spisestuen til høyre. Den er forholdsvis strengt innredet i representativ stil som har sin rot i nyrenessansen, men møblene er nyproduserte med trekk fra art nouveau, eller jugendstilen som mer presist betegner den tysk-østerrikske varianten det her er snakk om.⁵ Den store skjenken er dekket med en duk med hardangersøm, liksom sidebordet på motsatt vegg. Glassmaleriene i overskapet og den skårne dekoren på underskapet har den typiske florale jugenddekoren, som også parafinlampen over spisebordet og tapeten som dekker veggene har. Det er denne turkisblå tapeten, med sine gule blomsterbuketter i utpregete jugendlinjer, som gjør sitt til at vårt første inntrykk er et jugendinteriør, men 1800-tallets historisme viser seg i detaljer som vegguret i nyrenessanse og det lille bokskapet i dragestil. Spisebordets ben røper også nyrenessanse, under dekket av det tunge bordteppet med brodert jugendornamentikk. Bordet er uttrekkbart for å gi plass for stolene som står stramt oppmarsjert langs veggene. Døren inn til dagligstuen er markert av tunge mørkeblå billedvevde portierer med store, lett stiliserte kastanjeblader og -blomster. Disse viser til Arts and Crafts-bevegelsen i England, som var det mer sobre utgangspunktet for jugendstilen, og som hadde stor betydning for vår hjemlige tolkning av den.⁶



Jugendstilen, som ble populær en kort periode rundt forrige århundreskifte, setter sitt preg på det ellers tradisjonelle spisestueinteriøret i «Ein norsk heim i ei ny tid – 1905».

Foto:
Anne-Lise Reinsfelt
Norsk Folkemuseum

Jugendstilen, eller art nouveau, oppstod i England i miljøet rundt Ruskin og Morris mot midten av 1880-årene, og spredte seg raskt til kontinentet. Men allerede ved århundreskiftet var interessen for stilen kjølnet. Selv om stilen forsøkte å frigjøre seg fra historismens gjenbruk av tidligere tiders stiler, ble den, med sin overdådige bruk av dekor, snart sett på, og sett ned på, som uforenlig med modernismens prinsipp om at dekor skulle være underordnet funksjon. Den nye stilen skulle derfor aldri få feste i det nye århundret. I Norge var jugendstilen fremdeles levende i 1905, som hos vår lærerfamilie, og den fikk næring fra en litt eldre og mer særnorsk stil: dragestilen. Når vi går inn i dagligstuen går vi stilhistorisk inn i historismens siste fase og idéhistorisk inn i nasjonsbyggingen. Den kontinentale jugendstilen er plassert i et hjørne borte ved vinduet, representert ved et lite røkebord med pipestativ og et høyt blomsterbord. Resten av rommet er preget av møbler med dyreornamentikk utskåret i naturfarget treverk.

Dragestilen har sitt europeiske utspring i 1800-tallets historisme og romantikkens interesse for å hente sine forbilder stadig lenger tilbake i tid. Med unntak av en ny-keltisk bølge, i hovedsak begrenset til kunstindustrien på de britiske øyer og i Skandinavia, skulle dragestilen komme til å utvikle seg særskilt i Norge, men ikke uten interesse i Sverige og Danmark. Da *Foreningen til Norske Fortidsminnesmerkere Bevaring* ble stiftet i 1844 ble bevaring av stavkirkene snart en av foreningens viktigste saker. I 1867 ble Tuneskipet avdekket, i 1880 Gokstadskipet og i 1903 Osebergskipet. Vi kan ikke undervurdere tidens interesse for norsk oldtid og middelalder. Også

turismen, som begynte å ta seg opp fra midten av 1800-tallet, gjorde sitt til dragestilens utbredelse. Det falt seg naturlig å bygge de nye turisthotellene i det som ble oppfattet som en nasjonal stil. Det er derfor blitt sagt at arkeologien og middelalderinteressen betinget dragestilen mens turismen akselererte dens utvikling.⁷

Arkeologiske funn og interessen for stavkirkearkitekturen viser seg først og fremst i den høyryggede stolen som står med ryggen mot vinduet. Her ser vi i ryggbrettet også et utslag av den ny-keltiske retningen som smelter sammen med jugendstilen og gir oss en dragestil som kan leses som et nordisk bidrag til art nouveau.⁸ Sjeselongen fremstår i hovedsak som et biedermeiermøbel som har fått sine klassiske volutter erstattet med buktende drager. Dragenes tilpasning til formen forbinder den stilistisk med jugendstilen og forteller oss at den nok er av senere dato. Den tidlige dragestilen kan med en viss rett sies å inneha en friskhet og en forsøksvis kunstnerisk selvstendighet som begeistringen for den norrøne ornamentikken inspirerte til, men i sjeselongen kan det se ut som om dragene har trøtnet til og gått lei av oppmerksomheten. Utførelsen kan være dyktig gjort, men uttrykket er livløst og stivnet. Dragestolene og bordet viser nasjonalromantikkens siste forsøk på å skape en nasjonal, selvstendig stil. Her danner stolene og bordet et møblement, noe som også vitner om at de er nylig innkjøpt. Dragestilens tidlige fase utfoldet seg først og fremst i arkitekturen og i arkitekttegnede møblementer, og ellers i enkeltmøbler og i dekorgjenstander.⁹ Dragestolen ble umåtelig populær og ble nærmest standardisert etter hvert som etterspørselen steg utover i første halvdel av 1900-årene. I dagligstuen viser vår lærerfamilie sin begeistring for det som samtiden betraktet som det norske, diskret understreket av flagget på pianoet. Men liksom spisestuens jugendpreg antyder at leilighetens beboere også ser utover det norske, finner vi heller ikke i dagligstuen mange elementer som gir inntrykk av nostalgisk, nasjonalromantisk svermeri. Det store veggteppet og de små rosemalte stolene foran ovnen er inspirert av tradisjonell folkekunst.

Spisestuen har som vi har sett et tradisjonelt preg som hører 1800-tallet til, med sin strenge, formelle innredning i mørke farger. Det er først og fremst jugendstilen som knytter den til århundreskiftet. Dagligstuen er holdt i lysere og lettere farger og viser begeistringen for det nasjonale og den nye tid, men bærer fremdeles noe preg av historismens innredningskonvensjoner. Det er først når vi kommer inn i soverommene at vi tydelig hører ekkoet av Ellen Keys formaninger om å slippe lyset inn og holde seg til det enkle fremfor det overlesede. Begge soverommene er holdt innenfor en begrenset fargeskala, hovedsakelig gråhvite toner i foreldrenes soverom og okergule og rosa i pikerommet. Lærerpåret sover i to hvitmalt enkeltenger satt inntil hverandre. Sengene, nattbordene og servanten danner et enhetlig møblement i enkel stil, ikke ulikt møblementer vi finner fra Marie Karstens hånd. Den eldre kommoden under speilet er malt i lik farge for å passe inn med resten av møblementet. Bare et lite pust fra historismen henger igjen i barnesengen med sine elementer i nyrenessanse, og det nasjonale representeres ved én



enkel munkestol, en stoltype som ellers stammer fra fransk renessanse og som ble vanlig også i våre nordiske naboland. Pikerommet er mer sammensatt. Trolig har tjenestejenta hatt med seg den enkle senempire-kommoden hjemmefra. Sengen hennes har klassiske «tempelgavler», men forenklet etter tidens idealer. Ellers bærer rommet preg av å være innredet med det lille man hadde for hånden.

Kjøkkenet er ryddig men følger ikke helt tidens anbefalinger om organisering i avdelinger for de enkelte arbeidsoperasjonene. Dette er tanker som først slår igjennom et tiår senere med funksjonalismens «laboratoriekjøkken». En vedkomfyr er supplert med en liten frittstående parafinbrenner. Elektrisiteten var det som virkelig revolusjonerte hjemmene, men det var ennå ikke lagt inn i leiegården, selv om elektrisitetsverket hadde vært i virksomhet siden 1893. Dermed er det først og fremst husgerådet som røper en moderne holdning. Det vi ser av oppbevaringsutstyr og servise har alt sammen en sober og saklig dekor, akkurat slik Ellen Key foreskrev det.

Studier av tidligere tiders boskikk viser at bygdesamfunnene utviklet seg senere fra den tradisjonelle boskikken, der det ikke fantes noe klart skille mellom de private og de offentlige funksjonene, til den moderne der disse funksjonene ble utskilt til ulike rom og soner i boligen. Det begynte hos borgerskapet i byene og hos embetsstanden på landsbygda fra midten av 1800-årene. Trekk fra den førmoderne boskikken kan i enkelte områder i landet spores opp til 1940-årene, og en virkelig utjevning med byene ser vi ikke før vi kommer så langt som til 1960-årene.¹⁰ Vårt lærerpar, bondesønnen og prestedatteren, har tilknytning både til bondesamfunnet og til embetsstanden, og dette reflekteres i måten leiligheten er innredet på og i hvilke bruks- og pyntegenstander som er valgt. Slike allianser var kanskje ikke så vanlige ennå i 1905, så leiligheten kan sann sett sies å representere ulike innrednings-tradisjoner. I tillegg er den mer «moderne», med mindre bruk av arvestykker og flere nyinnkjøp enn det vi vil anta var vanlig blant middelklassen. Spisestuens plassering av møblene og referanser til nyrenessansen viser at lærerparet var kjent med den til da gjeldende innredningskonvensjonen i byene. Jugendstilen viser at de i tillegg var orienterte om de siste internasjonale trendene, samtidig som dragestilen og dekorelementene i dagligstuen røper at de allikevel legger vekt på det nasjonale og på å vise sin tilknytning til bygde-Norge. Til slutt viser soverommene og kjøkkenet at de kjente til debatten om hjemmemiljøets betydning for beboernes velvære og helse.

SLIK VIL VI BO – 1935

I Tyskland var det på 1890-tallet blitt etablert virksomheter etter modell av den engelske Arts and Crafts bevegelsen, men med viktige forskjeller. Det vi nå ser er en dreining bort fra svermeriet for de gamle håndverkstradisjonene og i retning av å akseptere maskinfremstilte varer som likeverdige de håndverksmessige i kvalitet og utførelse. Enda viktigere var erkjennelsen av at det brede publikum bare kunne nås ved å tilby møbler og husgeråd som kunne produseres til en rimeligere pris. *Deutscher Werkbund*, stiftet høsten

Det enkle, lyse og luftige interiøret skulle avløse det mørke, tunge og overleste - og gjøre oss til bedre mennesker. Fra pikeværelset i «Ein norsk heim i ei ny tid – 1905».

Foto:
Anne-Lise Reinsfelt
Norsk Folkemuseum



Et glimt inn i spise-
stuen til Evelyn
Berg i «Slik vil vi bo
– 1935».

Foto:
Anne-Lise Reinsfelt
Norsk Folkemuseum

1907, samlet produsenter og kunstnere, håndverkere og teoretikere ikke bare fra Tyskland, men også fra resten av Europa, og skulle få avgjørende innflytelse på utviklingen i Sverige og Norge. Kunsthistorikeren Harry Fett, som var konservator ved Folkemuseet fra 1901 til 1910, og senere riksantikvar fra 1913 til 1946, var tidlig medlem. Werkbund hadde ikke noe definert program. Det den varierte medlemsmassen hadde til felles var et kvalitetsbegrep, men det forelå aldri noen enighet om hva dette begrepet innebar.¹¹ Werkbunds største betydning de første årene må sies å ha ligget i dens rolle som diskusjonsforum for noen av de mest innflytelsesrike teoretikere og kunstnere i Europa ved begynnelsen av 1900-tallet, og da kanskje først og fremst i den retning diskusjonen tok:

«Its theoretical achievement lies in the fundamental shift from a backward-looking emphasis on the crafts, the central thrust of English nineteenth century theory culminating in the Arts and Crafts movement, to an acceptance of industry and mechanization as a vital factor in contemporary culture ...»¹²

Deutscher Werkbund sto bak den epokegjørende utstillingen «Die Wohnung» – Weissenhofsiedlung i Stuttgart i 1927. Der oppførte en rekke fremtredende europeiske arkitekter bolighus etter funksjonalismens innredningsideal, som var å tildele rommene hver sin avgrensede funksjon og følgelig plassere dem i «logisk» rekkefølge. På kjøkkenet laget man maten for så å spise den i spisestuen ved siden av, hvorpå man trakk over i den tilstøtende dagligstuen eller salongen og deretter fulgte soverom, bad og WC. Om boligen var en villa, kunne rom med funksjoner som ikke knyttet seg direkte til familiens dagligliv eller som skulle tilfredsstille familiemedlemmers individuelle behov, som gjesterom og arbeidsværelse, være plassert i 2. etasje. Slik sett skilte ikke den funksjonalistiske villaplanløsningen seg vesentlig fra den tidligere borgerlige villa, og slike løsninger sto åpenbart i kontrast til funksjonalismens sosiale profil og idéen om boliger for «eksistensminimum».

Norske arkitekter hentet mye inspirasjon fra Tyskland og Frankrike, men det var trolig boligavdelingen ved Stockholmsutstillingen 1930 som fikk størst betydning her i landet.¹³ Stockholmsutstillingen var den første store manifestasjonen av funksjonalismen i Norden, selv om den allerede var gjort synlig her hjemme gjennom arkitekt Lars Backers restaurantbygninger i Oslo, Skansen (1927) og Ekebergrestauranten (1927-29). Stockholmsutstillingen fikk oppmerksomhet først og fremst for sin oppsiktsvekkende utstillingsarkitektur og for boligavdelingen, som besto av tyve mønsterboliger, de fleste etter funksjonalismens idé om boliger for eksistensminimum, som hadde til hensikt å vise at industriell masseproduksjon og moderne materialer gjorde det mulig å bygge og innrede boliger for folk flest, også for de «lavere» klasser, uten at kvalitet og estetikk ble lidende. Utstillingen fikk blandet mottakelse i internasjonal presse. Blant det som ble sagt, særlig fra engelsk og tysk hold, var at utstillingen var for modernistisk og upersonlig, og at svenskene beklageligvis hadde oppgitt den klassiske innredningskunsten med rot i det hjemlige, som de hadde høstet så mye internasjonal aner-

1930-årenes idealkjøkken ble betraktet som en arbeidsplass som krevde en logisk og effektiv organisering. Evelyn har elektrisk komfyr. Til venstre skimter vi plassen for tilberedning av maten. Bak fotografen finnes plass for oppvask og avfallshåndtering. «Slik vil vi bo – 1935».

Foto:
Anne-Lise Reinsfelt
Norsk Folkemuseum



kjennelse for i løpet av 1920-årene. Men vi skal samtidig merke oss at det ble påpekt at svenskene var dyktigere enn mange av sine kontinentale naboer til å innrede boligene funksjonelt og smakfullt til en rimelig pris, og dette ble sett i sammenheng med det svenske sosialdemokratiets likhetsidealer.¹⁴

Den norske arkitekten Bernt Heiberg var en av dem som talte varmt for hvordan et hjem, «et vakkert, personlig preget og fremfor alt billig og beboelig hjem kan skapes av dusinvarer, av standardisert innbo og utstyr.»¹⁵ Det er med disse ordene han innleder sin bok *Slik vil vi bo* fra 1935, som er en av kildene som innredningen av Evelyn Bergs leilighet, 1935-leiligheten, bygger på. Heiberg skulle også bli en flittig skribent i tidsskriftet *Bonytt*, første gang utgitt i 1941. Tidsskriftet er blant kildene til innredningen av 1965-leiligheten som vi skal komme tilbake til. Vi skjønner at Heiberg har tro på det sosiale idégrunnlaget vi finner i funksjonalismen, særlig slik det kom til uttrykk ved Stockholmsutstillingen, når han i samme innledning fortsetter:

«Enn videre er disse moderne hjem fri for det karakteristiske klassepreg som tidligere var uundgåelig, til tross for at borgerskapet imiterte en forsvunnen adel, mens arbeiderklassen famlet i forsimplet borgerlighet. Det klasseløse hjem synes i Vest-Europa å skulle nå sin realisasjon lenge før det klasseløse samfund.»¹⁶

Heiberg er funksjonalist når han sier at en gjenstand er vakker «først og fremst ved formens hensiktsmessighet og uttrykksfullhet»,¹⁷ men samtidig vil han omdøpe funksjonalismen til «naturlighet», og den franske arkitekten Le Corbousiers «bomaskin» vil han skal være «en maskine som er beregnet på å produsere velvære».¹⁸ Her viser Heiberg til den retningen funksjonalismen ble oppfattet å ta i de nordiske landene, med en sterkere knytning til tradisjonelle boformer og naturens materialer enn tilfelle var på kontinentet og til dels også i Storbritannia.

Heibergs bok er særlig verdifull i studiet av funksjonalismens innredningsidealer i Norge fordi nyere litteratur i hovedsak drøfter dem innenfor rammen av den samme funksjonalismens arkitektur.¹⁹ Heiberg tar utgangspunkt i det faktum som gjaldt for folk flest den gangen, og fremdeles gjelder for de fleste av oss i dag:

«... vi skal alle leve mens gresset gror, vi skal bo i nye og gamle hus, i store og små leiligheter, på hybler og i villaer og hvor det ellers kan falle sig.»²⁰

Hans bok er en veiledning i innredning, delt opp i kapitlene «Rumbehandling», «Belysning», «Møblering» og «Dekorasjon». Slik sett er den ikke ulik Ellen Keys bok, med det viktige unntaket at årene som skiller de to bøkene gir Heiberg anledning til å mene at «selvfølgelig er godt maskinarbeid like respektabelt som godt håndverk.»²¹

Evelyn Berg som bor i 1935-leiligheten er oppdiktet, men hun har forbilder både i litteraturen og i det virkelige liv. Hun hevdes ikke å være representativ for 1930-tallets kvinner, men uttrykker likevel tendenser i tiden. Hjemmet hennes er også en konstruksjon, først og fremst basert på Bernt Heibergs bok, *Slik vil vi bo*, og tidsskriftet *Hus og have* som utkom fra 1930 til 1937. Evelyn Berg fremstilles som en moderne og radikal kvinne i begynnelsen



Evelyns soverom
i «Slik vil vi bo
– 1935».

Foto:
Anne-Lise Reinsfelt
Norsk Folkemuseum

av 30-årene, med borgerlig familiebakgrunn, men med moderne ideer om hvordan hjemmet skal innredes. Hun er en av svært få kvinner som studerte medisin, og var ferdig utdannet lege 25 år gammel. Hun er fraskilt og bor alene. Vi ser for oss at leiligheten ble pusset opp tidlig på 1930-tallet etter funksjonalistiske idealer, men med de begrensninger som en bygård tegnet i 1865 setter.

Evelyn Berg har innredet salongen med et kontorhjørne og slår med det sammen to funksjoner i ett rom. Hun har liten plass, og det kan derfor synes som en rent nødvendig løsning, men det var på denne tiden også vanlig praksis hos borgerskapet med større plass til rådighet. Tre cocktailglass står på salongbordet og ett på skrivebordet. Det er åpenbart her Evelyn tar imot sine gjester. Her har hun også en kostbar radio og en reisegrammofon. I stuen er det dekket til fire personer, de samme som nettopp har nytt sin cocktail i salongen, men dit skal vi om litt. Det er i salongen Evelyn viser at hun er oppdatert på tidens interiørtrender. Det er her vi finner de funksjonalistiske ikonene: På skrivebordet ser vi en variant av den danske arkitekten Poul Henningsens lampe, først utviklet i 1926, denne riktignok en samtidig etterligning. «PH-lampen» skulle aldri komme til å gå av mote. Ved siden av står telefonen tegnet av maleren Jean Heiberg for Elektrisk Bureau i 1931, som ga form til alle senere telefoner helt til nummerskiven endelig måtte vike for knappesatsen i 1970-årene. Vi finner stålrørsmøblene som den ungarsk-fødte arkitekten og senere Bauhaus-læreren Marcel Breuer

lanserte i 1925, men i norske utgaver. Stolene er laget etter den nederlandske arkitekten Mart Stams «frisvinger»-modell, en stol uten bakben som utnytter spensten i stålrøret. Funksjonalismen går igjen i sofaens rene linjer, de runde lampekuplene, bokhyllen over sofaen, radiobordet mellom vinduene, tapetet og gulvteppet med sin beskjedne dekor. Med unntak av skrivebordet, med lampen og telefonen, som sammen har i seg litt av 1920-årenes art deco, er alt ellers internasjonal funksjonalisme – av godt norsk merke, får vi legge til – så nær som rommets arkitektur og koksovnene i hjørnet, elementer som Evelyn ikke uten videre kunne gjøre noe med. Vi merker oss ellers at salongen er møblert med forskjellige møbler heller enn et komplett salongmøblement. Også skrivebordet får funksjon som salongmøbel når det kreves. Vi ser av cocktailglasset at Evelyn selv, får vi anta, har sittet bak skrivebordet mens hennes besøk har hatt plass i sofaen og i stålrørstolen. Dette bryter fullstendig med tidligere skikk, men er helt i tråd med Bernt Heibergs anbefalinger:

«De fullstendige møblementers tid er forbi; ... Om de velstående foretrekker hele møblementer så er det en privatsak, – anderledes når der fremstilles tilsvarende, riktignok tarvelige men like fulltallige, inventarsamlinger for det store publikum, da har saken almeninteresse (...) det er utilladelig å lure på godtfolk overtallige stoler og for store bord og det ene med det annet, for at de skal tro at intet mangler. ... Om vi fremstiller utallige møbeltyper, så tillater vi oss dog å velge de stykker vi har bruk for, lyst på og råd til, og vi tillater oss dessuten å plasere dem som fornuften tilsier og ikke som skikk og bruk forlanger.»²²

Går vi inn i stuen, der Evelyns gjester snart skal til å sette seg rundt det dekkede bordet, blir bildet et litt annet, men bare litt. Her står et spisestuemøblement plassert midt i rommet og et par «overtallige» jærstoler med flettet sete står i hvert sitt hjørne. Borte er stålet og fram kommer treverket. Her får gjenstander lov til å stå til pynt på den store skjenken, som i likhet med skrivebordet i salongen har litt av 1920-årenes fasjonable karakter med sin livfulle bjørkefinér, beiset og lakkert i to nyanser. Selv om hovedinntrykket fremdeles er funksjonalisme, har Evelyn her moderert seg noe og kanskje funnet litt tilbake til sin borgerlige bakgrunn.

På kjøkkenet har Evelyn igjen bestrebet seg på å følge med i tiden. Hun kan ha sett arkitekt Henrik Biongs kjøkken som var avbildet i tidsskriftet *Hus og Have* i 1934.²³ Det er helt riktig innredet etter prinsippet om én avdeling for avfallsbehandling og oppvask og én avdeling for tilberedning av maten. Også teknikken er på plass. Vi finner elektrisk komfyr, elektrisk kjøleskap, en elektrisk miksmaster og foran vinduet en liten elektrisk brødrister. Norge var relativt tidlig ute med å forsyne husholdningene med elektrisitet. I 1920 hadde 64 % av landets befolkning innlagt strøm, de fleste riktignok i byene, med hovedstaden som ledende, mens de tilsvarende tallene for USA bare var 37 %. Sverige lå enda lenger etter med 17 %, og deretter fulgte tett tidlig industrialiserte land som Frankrike, Storbritannia og Tyskland.²⁴ Komfyren kan virke gammelmodig selv om den har fått lys farge, som på

1930-tallet ble vanligere enn den tidligere sorte modellen. Norske komfyrprodusenter hadde i 1930-årene over 95 % av det innenlandske markedet²⁵ og var ikke synlig opptatt av å fornye komfyrrens estetiske uttrykk.

Før vi forlater Evelyns leilighet skal vi være uærbødige nok til å kikke inn i damens soveværelse. Det er nok ikke Evelyn forberedt på, for her ligger klær henslengt på sengen og filleryene på gulvet har foldet seg lett. Vi tenker at hun nok ikke hadde planer om å be en av sine besøkende bli igjen etter at de andre hadde gått. Soverommet er enkelt utstyrt, og også her viser møblene tilbake til 1920-tallet. Men inntrykket er allikevel at dette er det mest moderne rommet i Evelyns leilighet. Det er den lyse gulfargen på veggene som først skaper inntrykket, og dernest nettopp den enkle innredningen og fraværet av alt overflødig. Her har hun ingenting å vise fram. Dette er Evelyns mest private rom. Kanskje delte hun det aldri med noen?

TEAK, TV OG TENÅRINGER – 1965

Funksjonalismen, slik den fremstod i mellomkrigstiden, både i sin strenge form og til dels i sin mer moderate utgave, som vi nettopp har sett hos Evelyn Berg, ble ikke det sosiale prosjektet den var ment å være, i den forstand at den fikk liten gjennomslagskraft blant såvel middelklassen som blant arbeiderklassen. Elementer ble tatt opp, men i det store og hele bestod de tradisjonelle boidealene som de foretrukne. Funksjonalismen hadde sitt utspring blant en intellektuell elite og der forble den ut 1930-årene. Etter fredsslutningen i 1945 var imidlertid behovet for hus og innbo så stort at funksjonalismens idéer om rimelige maskinfremstilte varer fikk ny aktualitet, først av ren nødvendighet i siste halvdel av 1940-årene, dernest gjennom 1950-årene da «alle» skulle være moderne, legge fortiden bak seg og se fremover mot en ny tid etter gjenreisningen fra krigens herjinger.

Den strenge funksjonalistiske stilen kom aldri helt tilbake, i hvert fall ikke før vi nærmer oss våre dager, men ble blandet med strømlineformene fra 1930-tallets USA og farget av den moderne kunstens skulpturelle og abstrakte former. Det siste ble muliggjort av vitenskapen som hadde frembrakt nye materialer, særlig plastmaterialene, og nye produksjonsmetoder. Mellomkrigstidens funksjonalister som hadde vært den moderne designs avantgarde, ble 1950-tallets tradisjonister. De fortsatte å predike ærlighet, at gjenstandene ikke skulle utgi seg for å være noe de ikke var, at materialene skulle uttrykke sine egne kvaliteter og ikke imitere andres, og at produksjonsmetodene skulle gjenspeiles i produktene og ikke forsøke å simulere tekniker som visserlig ikke var brukt. De holdt lenge stand gjennom en forsiktig tilpasning til de organiske formene, muliggjort av de nye plastmaterialene og lamineringsteknikkene, men de klarte ikke helt å stagge forbrukernes og markedsførernes entusiasme for det ekstravagante og ønsket om å følge med i tiden, være en del av velstands- og forbrukersamfunnet på vei mot den nye tid. Det blir etterhvert som om 1920-tallets art deco smelter sammen med 1930-tallets funksjonalisme i en fest av svulmende former og livfulle farger. Mot 1960-tallet ser vi imidlertid en revitalisering av funksjonalismens mø-

bler. De tilsynelatende enkle stålrørsmøblene fra 1930-tallet var i virkeligheten avhengig av manuelle operasjoner for å bli salgsklare, og følgelig ble de langt fra så billige som de måtte være for å nå ut til et bredt publikum. Nye produksjonsmetoder etter krigen muliggjorde rimeligere reproduksjoner av 1930-tallsikonene, og følgelig en fornyet interesse for det mer asketiske uttrykket som var det opprinnelig funksjonalistiske. I Norden får vi nå, som på 1930-tallet, igjen en hjemlig tilpasning av de internasjonale trendene, i form av det som skulle bli kjent som Scandinavian Design.

Scandinavian Design er først og fremst et periodebegrep vi anvender på tiden mellom 1950 og 1970. Begrepet er utydelig, og blir her hjemme ofte oppfattet som et stilbegrep, og ute til og med som en livsstil. Det peker på en felles nordisk formforståelse, en nordisk modernisme innen kunstindustriell produksjon generelt, men særlig møbler og utstyr til hjemmet. Materialene var gjerne eksklusive. Vi finner edeltre, stål, sølv, krystall, skinn og tekstiler av naturfibre. Når produksjonen i tillegg var relativt håndverksintensiv ble gjenstandene gjerne liggende i en høy prisklasse. Begrepet ble til i forkant av og under den store felles-nordiske vandretstillingen «Design in Scandinavia» som ble vist over store deler av USA og Canada i perioden 1954 til 1957, tre år og tre måneder, med 24 godt besøkte stopp på veien. Scandinavian Design omtales ofte som en glansperiode innen norsk og nordisk kunstindustri og design. Senere undersøkelser har imidlertid vist at betydningen vi har tillagt perioden her hjemme kan være noe overdreven, og at senere behandling av fenomenet Scandinavian Design i internasjonal designlitteratur tilsier at vår egen oppfatning av den kan virke noe kunstig oppblåst.²⁶

Leiligheten til familien Dahl – mor, far, tenåringsgutt på 15 år og jente på 8 år – består av stue med spisehjørne, barnerom med en arbeidskrok for mor, foreldrenes soverom, gutterom, gang og kjøkken. De hadde ikke bad, men toalett i kjøkkentrappa. Leiligheten forsøker å vise hvordan en norsk kjernefamilie i grenselandet mellom arbeider- og middelklassen kunne hatt det i første halvdel av 1960-årene, med utgangspunkt i private fotografier, samtidig reklamemateriell og innredningslitteratur – ikke minst *Bonytt*, i tillegg til andre ukeblader, skjønnlitteratur og intervjuer. Familien Dahl flyttet inn i leiligheten i 1954, og innredningen vi møter ser vi for oss ble påbegynt i 1959, først med dagligstuen som ble ominnredet til barneværelse og arbeidsrom. Kjøkkenet ble innredet i 1962, med familiens første kjøleskap. I 1964 ble så stuen pusset opp, og TV ble anskaffet. Omtrent samtidig ble tenåringsrommet innredet.

Når vi kommer inn i gangen, ser vi kanskje det mest typiske entrémøbelet i norske hjem i 1960- og 1970-årene: Telefonbordet, eller som her en liten kommode som får funksjon som telefonbord. Det antas at de to første telefonene kom til Norge allerede i 1876, og da sannsynligvis som de første i Europa.²⁷ Norge har vært et foregangsland i utviklingen av telefonapparater. Evelyns telefon i 1935-leiligheten var verdens første «gaffelløse» telefon, og kanskje den første støpt helt i bakelitt. Telefonen til familien Dahl er verdens første i termoplast, lansert av Elektrisk Bureau i 1953. Hadde året vært 1967

kunne telefonen ha vært EBs fulltransistorerte «1967-modell», også den verdens første i sitt slag, men etter et svensk design. Det var imidlertid ikke alle som hadde gleden av å ha et telefonapparat. I 1954 sto over 100 000 på venteliste for å få telefonabonnement. I 1962 var tallet redusert til 38 496 for så igjen å stige til over 100 000 frem mot 1980.²⁸ Familien Dahl har fått sin telefon, og var dermed blant de første i Oslo som kunne ringe direkte til Drammen da det ble åpnet linje i 1965.²⁹ For andre «rikssamtaler» måtte de fremdeles ringe sentralbordet.

Stuen, som er det første rommet inn til høyre, er som sakset fra interiørbladet *Bonytt* og viser at familien Dahl ønsker å fremstå som moderne mennesker ned til hver minste detalj. Det mest iøynefallende møbelet er imidlertid allerede i 1965 blitt en klassiker. Reolsystemet, «Veggen», ble tegnet i 1941 og ble et av de mest solgte produktene til tegnekontoret Bruksbo, og det er i produksjon den dag i dag.³⁰ Veggseksjoner av denne typen ble laget i mange varianter av forskjellige produsenter, og fantes i nær sagt et hvert hjem i 1950- og 1960-årene. «Veggen» består av vertikale veggskinner som festes med skruer til en vegg. Et enkelt bøylesystem brukes så til å feste hyller og skap av forskjellig størrelser. Det ble også levert bord, skrivepult, sofa og seng til reolsystemet. En frittstående versjon til bruk som romdeler kunne også leveres. Materialet var først bjørk og mahogny, senere også eik og furu. I 1960-årene var det teak som gjaldt, og da gikk den under navnet «Veggen de luxe». Siden familien Dahl åpenbart ville ha det siste til sin nyinnredede stue, er det nettopp teak-versjonen de har skaffet seg.

TV-en har fått sin selvfølgelig plass midt i veggseksjonen. Gjennom 1950-årene hadde radioen vært familiens samlingspunkt. Den hadde gjerne sitt eget bord i stua, hvor familien trakk stoler inntil når 70 % av landets befolkning skulle høre «Ønskekonserten» og over 80% av barna mellom tre og sju år skulle høre «Barnetimen for de minste».³¹ Da fjernsynet ble vanligere utover i 1960-årene ble radioen forvist fra hedersplassen, og fikk, kanskje som hos familien Dahl, en mindre fremtredende plass i veggseksjonen. Norsk rikskringkasting hadde startet prøvedrift i 1954 og kom i gang med regulære sendinger i 1960. Da familien Dahl kjøpte sitt første fjernsynsapparat i 1964, var det fremdeles bare rundt halvparten av landets befolkning som kunne få inn signalene, men i 1967 var alle fylkene med i sendenettet, om enn ikke med full dekning.³² TV-en ominnreder stuene på 1960-tallet. Den forviser spisemøblementet inn i et hjørne eller mot en vegg, og lar sofaen overta som stuens blikkfang. Familien Dahls sofa står plassert ved vinduet langs motsatt vegg av reolen. De to lenestolene på andre siden av salongbordet er lette, og kan snus til siden for å gi fri sikt til TV-en.

Overalt i stuen ellers ser vi det moderne 1960-tallsinteriøret. Bare klokkestrengen ved siden av «Veggen de luxe», malerireproduksjonen over sofaen, noen puter og lampen i taket har fått lov til å representere en fortid. Vi er midt i Scandinavian design-perioden, og det er teak og solide ullstoffer som dominerer. Pyntegenstandene understreker inntrykket. Det er emaljerte stålfat fra Cathrineholm og tidsriktig keramikk. Men enda så mye familien Dahl



ønsker å fremstå som moderne mennesker, klarer de ikke å skjule sin konservative småborgerlighet. Vi syns at den strenge, noe formelle innredningen er litt for korrekt. Vi føler oss som på besøk i et hjem der man lydig følger moten og lever et forutsigbart og trygt liv under vingen av det sosialdemokratiske Norge.

Når vi går inn i datterens soverom, der fru Dahl har sitt arbeidshjørne, blir bildet et annet, men igjen bare litt. Her er møbleringen mindre enhetlig, kanskje har de gjenbrukt en del av møblene de hadde fra før oppussingen startet i 1959. Det vi ser er enkle, rimelige møbler, nå også i materialer som bjerk og furu, av en type som ble produsert i stort antall i gjenoppbyggingsårene etter krigen. Foreldrenes soverom er mer påkostet, men også det bærer preg av å være innredet noen år tidligere enn stuen. Selv om møblene fremdeles må sies å være moderne, gir det storbloomstrede mønsteret i gardinene og sengeteppeet, som ellers er typisk nok for sin tid, et inntrykk av at smaken kanskje ikke egentlig ligger i etterkrigstidens funkis og Scandinavian Design, men at det bakom ligger en fortrent hang til mer dekor og nostalgi enn interiørmagasinet *Bonytt* tillater.

Sønnen i huset har nok ikke fått bestemme over innredningen av gutterommet selv, kanskje med unntak av den lille runde stolen ved siden av skrivebordet. Gardinene er det nok mor som har valgt ut, men med øye for hva som passer seg på et tenåringsrom. Det er ellers de samme rimelige møblene som i søsterens soverom. En lett blanding av gjenoppbyggingstidens møbler

Sofaseksjonen ble 1960-årenes sentrale møbel – men det var TV-apparatet som bestemte hvor sofaen skulle stå. Stuen i «Teak, TV og tenåringer – 1965».

Foto:
Anne-Lise Reinsfelt
Norsk Folkemuseum



i hjemlige materialer, moderne glassfiber – og den allestedsnærværende teaken. Men tenåringen tar avstand fra foreldrenes småborgerlighet og følger trender som dikteres av heltene han har hengt opp på veggen, de britiske popgruppene, så sentrale i den nye tenåringskulturen som har ligget og ulmet siden slutten av 1950-årene og som nå slår ut for fullt. Av portrettet som står på foreldrenes soverom ser vi at han allerede har latt håret gro lenger enn vi får tro foreldrene liker. Og der foreldrene nøyer seg med den musikken de får fra radioen i stuen, har sønnen både reiseradio, platespiller og spolebåndopptager, ganske sikkert hans stolthet og kjæreste eie. En gitar henger på veggen og vitner om en drøm om selv en gang å skulle spille i band og gi ut en plate eller to. Globusen og bokhyllen forteller om en vitebegjærlig ung mann. Vi ser noen eksemplarer av *Hvem Hva Hvor* og et par bøker av Thor Heyerdahl. Kanskje slår han inn på en akademisk vei som så mange av sin generasjon, når musikkarrieren ikke helt lykkes. Det er nok ikke i tankene hans at han en dag skal ende på museum.

Historien om familien Dahl forteller at kjøkkenet er innredet i 1962, og vi ser at det fremdeles har mye av 1950-tallet i seg. Innredningen bygger på et typekjøkken som ble utviklet allerede i slutten av 1940-årene og markedsført fra 1950, og som skulle komme til å bli stående i mange norske kjøkken ennå godt ut i 1970-årene. Kjøkkenbenken i rustfritt stål var lett å holde ren, med riller der vannet kunne renne tilbake i utslagsvasken. Alle overflater er harde

Alle måltidene, så nær som søndagsmiddagen – og TV-kosen, ble flyttet inn på kjøkkenet i 1960-årene. Kjøkkenet i «Teak, TV og tenåringer – 1965».

Foto:
Anne-Lise Reinsfelt
Norsk Folkemuseum



1960-årene var tiåret da hatten ble lagt bort og håret fikk gro. Detalj fra foreldrenes soverom i «Teak, TV og tenåringer – 1965».

Foto:
Anne-Lise Reinsfelt
Norsk Folkemuseum

og glatte, lette å tørke av, og på gulvet foran kjøkkenbenken ligger en rye som sparer linoleumsflisene under og som gir en litt mykere overflate å gå på. Fargene er lyse, i blå og gule pastellfarger med litt rødt til kontrast i gardinene og stolene. Det understreker inntrykket av det hygieniske og lettstelte kjøkkenet. Dette følger for så vidt idealene fra mellomkrigstiden, slik vi så i Evelyns leilighet fra 1935. Det nye nå er at kjøkkenet åpner seg opp og blir større. Det trange, effektive «laboratoriekjøkkenet» fra 30-årene går av moten og det større kjøkkenet som vi nå vil ha, gir rom for en spiseplass for hele familien. Familien Dahl har skaffet seg stålørstoler med formpresset og emaljelakkert kryssfinér i sete og rygg, og bord i det nye plastlaminatet Respatex. Kjøkkenet tar over som familiens sosiale samlingspunkt i hverdagen, stuen blir reservert for søndagsmiddagen - og TV-titting.

KONKLUSJON

Vi har vært på vandring gjennom tre leiligheter fra midten av hvert sitt tiår, 1905, 1935 og 1965. Vi har sett at hver av leilighetene uttrykker typiske trekk i sin tids hjeminnredningsmote, men samtidig er alle leilighetene bebodd av enkeltindivider som setter sitt eget preg på hjemmet ut fra sosiale og personlige forutsetninger. Lærerfamilien fra 1905 har tatt med seg bygdekulturen til byen og troen på nasjonal uavhengighet fra Sverige. Dragestilmøblene i dagligstuen viser deres begeistring for «det norske», men ungdommøblementet i spisestuen veier opp og hindrer at de faller inn i det nasjonalromantiske. Noe av 1800-årenes mørke borgerlighet henger igjen i møbleringen av spisestuen, men idéene om å slippe lyset inn etterlevs i de andre rommene, og bidrar til inntrykket av at her bor en ung familie med bevissthet om sin tid og tro på tiden som skal komme. Den fraskilte Evelyn Berg bor alene i sin leilighet som hun har innredet etter funksjonalismens idealer, så godt det har latt seg gjøre innenfor rammen av 1860-årenes arkitektur. Hun presenteres som en radikal kvinne for sin tid, og dette gjenspeiles kanskje i den litt påfallende blandingen av femininitet og maskulinitet som vi særlig ser i salongen som også er kontor.³³ Familien Dahl ønsker å være korrekte i sin modernitet, og fyller stuen med tidsriktige teakmøbler og pyntegenstander. Inntrykket sprekker litt når vi kikker inn i soverommet og kjøkkenet, der de avslører en liten hang til nostalgi og hjemmehygge. Tenåringssønnen er den som får hjemmet til å svinge og har ikke mye til overs for sine foreldres småborgerlighet.

En interessant tanke melder seg hvis vi kan se for oss at lærerne og Evelyn Berg fremdeles bodde i Wessels gate 15 da familien Dahl flyttet inn i 1954. Hadde det aldrende lærerparet modernisert i 1930-årene? Hadde den nå erfarne legen Evelyn Berg fornyet sin funksjonalisme med 1950-årenes organiske former? Vi er ikke så sikre på om familien Dahl vil kunne motstå å ominnrede etter hvert som både teak og respatex skal komme til å gå av moten i tiåret som følger. Stuen deres er så «Bonytt-riktig» innredet at vi frykter den vil komme til å fremstå som alderdommelig for sine beboere allerede neste gang de leser *Bonytt*. Begge de eldre leilighetene fremstår også som

moderne og smakfullt innredet etter sin tid, men i tillegg har de en klassisk forankring i valg av møbler. Deres beboere er selvbevisste og sterke personligheter, som sikkert ikke ville la seg påvirke av motens luner til å gjøre større forandringer utover en forsiktig oppgradering av hjemmets tekniske innretninger. Men hvor ville de plassert TV-en?

NOTER

- ¹⁾ Key 1903:3.
- ²⁾ Fra Pugin: *Glossary of Ecclesiastical Ornament*. London 1844, slik det er sitert i Bøe 1997:29.
- ³⁾ Walter Crane fra ikke oppgitt kilde, sitert i McCarthy 1979:23.
- ⁴⁾ Wildhagen 1988:62.
- ⁵⁾ «Den nye stilen» fikk sine lokale uttrykk innenfor forskjellige språkområder over hele Europa, og fikk følgelig lokale benevnelser. Vi kan blant annet komme over Jugendstil, Lillienstil og Wellenstil i Tyskland, Sezessionstil i Østerrike, stile Liberty, stile floreal og stile vermicelli i Italia, modernismo i Spania og Glasgow Style i Skottland. I Frankrike ble til å begynne med Le modern style brukt i anerkjennelse av stilens britiske opphav.
- ⁶⁾ Tschudi-Madsen 1993:112 og Steen 1995:318.
- ⁷⁾ Tschudi-Madsen 1993:23.
- ⁸⁾ Tschudi-Madsen 1967:70.
- ⁹⁾ Kunsthistorikeren Stephan Tschudi-Madsen har gjort omfattende forskning på jugendstilen internasjonalt og dragestilen i Norge. Han skiller ut tre faser i dragestilens utvikling: Den første fasen varer fra ca. 1860 til 1900 og er en direkte utløper fra nasjonalromantikken, den andre fasen strekker seg fra 1900 til rundt 1910 og er preget av nasjonsbyggingen rundt 1905 og innflytelse fra jugendstilen, den tredje fasen tilhører krigsårene og propagandakunsten rundt Nasjonal Samling, og selv om den kan ha kunsthistorisk interesse er den preget av ren kopiering av norrøne motiver og tilskrives derfor liten kunstnerisk interesse. 1993:24.
- ¹⁰⁾ Vold Halvorsen 1998:65ff. Kari-Bjørg Vold Halvorsen er konservator ved Norsk Folkemuseum og ansvarlig for innredningen av 1905-leiligheten.
- ¹¹⁾ Posener 1980:7.
- ¹²⁾ Heskett 1986:120.
- ¹³⁾ Trohaug 1998:206-207.
- ¹⁴⁾ Glambek 1997:82-92.
- ¹⁵⁾ Heiberg 1935:7.
- ¹⁶⁾ Heiberg 1935:7-8.
- ¹⁷⁾ Heiberg 1935:12.
- ¹⁸⁾ Heiberg 1935:13.
- ¹⁹⁾ Ett unntak er Bing 2001, som blant annet drøfter funksjonalismens idealer anvendt i arbeiderhjemmet. Morten Bing er sammen med Birte Sandvik, begge konservatorer ved Norsk folkemuseum, ansvarlig for innredningen av 1935-leiligheten.
- ²⁰⁾ Heiberg 1935:15.
- ²¹⁾ Heiberg 1935:82.

- 22) Heiberg 1935:83-84.
- 23) Gjengitt i Trohaug 1998:208.
- 24) Lindtveit 1984:104-105.
- 25) Ramskjær 1998:113.
- 26) Se Glambek 1997:118-135 og 1996:74-79.
- 27) Ellefsen m.fl 2000:11.
- 28) Dahl m.fl. 1993:137-149.
- 29) Dahl 1993:147.
- 30) «Veggen» ble til ved Bruksbo A/S, først tegnet av Rolf Hesland og senere bearbeidet av de fleste tegnerne som var innom Bruksbo. Se Romsaas 2008:51-56.
- 31) Nesheim 2008:8.
- 32) Berg 1984:251. I 1978 var dekningsprosenten kommet opp i 96,5 ifølge samme kilde.
- 33) Thomas Walle gjør seg noen interessante betraktninger rundt Evelyn Bergs kjønnsidentitet i sin artikkel.

LITTERATUR

- Berg, Mie 1984: «Dette er Norsk Rikskringkasting ...» i *Norges Kulturhistorie, bd 7*, Oslo.
- Bing, Morten 2001: *Østkanthjennene og Østkantutstillingen. Boskikk og boligidealer i mellomkrigstidens Oslo*. Norsk Folkemuseum.
- Bøe, Alf 1997: *From Gothic Revival to Functional Form. A Study in Victorian Theories of Design*. Oslo.
- Dahl, Tor Edvin m.fl. 1993: *Hallo?! Norges telefonhistorie*. Oslo.
- Ellefsen, Terje m.fl 2000: *Telefonen. Telefonapparater i Norge 1880-2000*. Norsk Telemuseum. Oslo.
- Glambek, Ingeborg 1996: Scandinavian Design – En kortvarig affære? i Halén, Wi-dar (red.): *Art deco, funkis, Scandinavian Design*. Oslo.
- Glambek, Ingeborg 1997: *Det nordiske i arkitektur og design. Sett utenfra*. Oslo.
- Trohaug, Hallvard 1998: Middelklasseleiligheten – En arena for funksjonalismens boligidéer og estetikk? i Bing og Johnsen (red.): *Nye hjem. Bomiljøer i mellomkrigstiden*. By og bygd XXXV, Norsk Folkemuseum.
- Halvorsen, Kari-Bjørg Vold 1998: *Mitt bu, min heim. Buskikk og heimeinnreiding i Sogn 1940-1995*. Norsk Folkemuseum.
- Heiberg, Bernt 1935: *Slik vil vi bo. Kunsten å innrede et hjem praktisk, billig og vakert*. Oslo.
- Heskett, John 1980: *Design in Germany 1870-1918*. London.
- Key, Ellen 1903: *Gjer heimen din fager! Fritt umsett fraa svensk ved Karen Grude Koht* (originalens tittel: *Skönhet i hemmet*, 1899). Oslo.
- Lindtveit, Torleif 1984: Teknikken i dagliglivet, i *Norges Kulturhistorie* bd. 6, Oslo.
- McCarthy, Fiona 1979: *A History of British Design 1830-1970*. London.
- Nesheim, Kari Hørsand 2008: *Radio i alderdommen – En kvalitativ studie av radioens plass og betydning i eldres hverdag*. Masteroppgave i medievitenskap, Universitetet i Bergen.

- Posener, Julius 1980: «Between Art and Industry. The Deutscher Werkbund, i Burckhard, Lucius (red.): *The Werkbund. Studies in the History and Ideology of the Deutscher Werkbund 1907-1933*. London.
- Ramskjær, Liv 1998: Det elektrifiserte hjemmet, i Bing og Johnsen (red.): *Nye hjem. Bomiljøer i mellomkrigstiden*. By og bygd XXXV, Norsk Folkemuseum.
- Romsaas, Jan 2008: Bruksbo og PLUS i *Et PLUS i norsk designhistorie. Brukskunstorganisasjonen PLUS 1958-1978*. Utstillingskatalog, Nasjonalmuseet/Fredrikstad Museum.
- Steen, Albert 1995: «Norske møbler rundt 1900» i Skedsmo, Tone m.fl.: *Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet*. Nasjonalgalleriet.
- Tschudi-Madsen, Stephan 1967: *Art Nouveau*. London.
- Tschudi-Madsen, Stephan 1993: «Dragestilen» i *Honnør til en hånet stil*.
- Tschudi-Madsen, Stephan 1993: «Morris and Munthe» i *Honnør til en hånet stil*. Oslo.
- Wildhagen, Fredrik 1988: *Norge i form. Kunsthåndverk og design under industri-kulturen*. Oslo.