

Lillehammer

Øivind Hanche

Lydfilmen kommer til Oslo, 1929-1932

Teknologiske og økonomiske utfordringer

Masteroppgave

Film- og fjernsynsvitenskap

2019

Samtykker til tilgjengeliggjøring i digitalt arkiv Brage

JA NEI

Innhold

Forord	s. 5
Problemstilling og (ikke så mye) teori	s. 7
Oppgavens metoder	s. 9
Kvalitativ og kvantitativ metode	s. 10
Tidligere norske studier	s. 12
KAPITTEL 1. Filmene	
Lydfilm før 1929 i Oslo	s. 17
Oslokinoene i 1929	s. 23
Når ble lydfilmen lydfilm	s. 28
Lydfilmens visningspraksis	s. 31
Lydfilmer i Oslo	s. 34
Talen i de første lydfilmene	s. 36
Mottakelsen av de første lydfilmene	s. 39
Teksting av lydfilmen	s. 42
De norske programheftene	s. 48
KAPITTEL 2. Kinoene	
Kinoenes lyd i USA	s. 50
Lydfilmvisninger i Europa	s. 54
Installasjon av lydfilmanlegg i Oslo	s. 56
Western Electric	s. 59
Eldorado og Colosseum	s. 65

Paladsteatret	s. 72
Andre kinoer, andre byer	s. 76
Leverandørene av lyd til kinoene	s. 82
Den norske leverandørene	s. 88
KAPITTEL 3. Produksjonen	
De norske lydfilmforsøkene	s. 93
Det norske utstyrets utvikling	s. 95
Andre tidlige norske forsøk	s. 101
Oppsummering	s. 107
Vedlegg. Lydfilmer med premiere i Oslo 1929	s. 109
Litteratur, kilder	s. 111

Forord

Ønsket om å skrive en større oppgave om et filmhistorisk emne, springer ut fra en spesiell situasjon jeg befinner meg i til daglig. Fra en gang på 1980-tallet har jeg delvis og helt jobbet med arkivet som i dag kalles Filmdokumentasjon på Nasjonalbiblioteket. Som en av få forskningsbibliotekarer på Nasjonalbiblioteket som håndterer dette omfattende papir- og fotomaterialet som er knyttet til norsk filmhistorie og utenlandske filmer, har jeg en unik tilgang til et stort arkiv som kan fortelle mange historier om den norske filmens og filmbransjens historie. Arkivet er på mange måter usynlig, for det finnes ikke omfattende metadata tilgjengelig for brukerne. Dermed er det også et poeng for meg å gjøre noe av det «synlig» nettopp med å skrive denne oppgaven.

Under det relativt lange arbeidet med oppgaven har jeg erfart at en del av det arkivmaterialet jeg har benyttet meg av har blitt gjort tilgjengelig for allmennheten som digitale filer, via Nasjonalbibliotekets egne sider. Spesielt avisene har gjennomgått en omfattende digitaliseringsprosess de seneste årene, og det har jeg hatt god nytte av, parallelt med det analoge arkivmaterialet jeg selv håndterer daglig.

Å gå på oppdagelsesferd i filmhistorien har vært en viktig målsetning for denne oppgaven og for min egen interesse for hvordan jeg kan tenke meg å forske på norsk filmhistorie. Hvilke «hemmeligheter» som ennå ikke er fortalt kan være viktige å bringe frem i lyset? Er det mulig å grave frem noe nytt, «to dig out secret paths in history» som Siegfried Zielinski skriver i artikkelen *Media Archaeology*?¹

Siden det har vært en stor glede å formidle arkivet til filmforskere og andre interesserte, har det også vært en stor glede og nytte å sette meg bedre inn i de måter denne forskningen kan løses på. Dermed har også selve masterstudiet gitt flere innfallsvinkler til å forske på filmens historie, og mange interessante timer har jeg brukt på å delta på undervisning og annet ved Høgskolen i Innlandet.

En stor takk til mange interesserte og til alle som bruker arkivet i sin forskning. Takk til Tore Helseth som var min veileder, men som ikke fikk sjansen til å veilede som mye som

¹ Hente fra <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=42>.

han burde fått. Alle feil og mangler tar jeg selv ansvar for. En spesiell takk til Jan Anders Diesen som hjalp til og fikk lirket meg inn på dette studiet. Også takk til Gunnar Iversen som alltid tilbyr seg å hjelpe, og som har vært med meg (men ofte fysisk langt unna) helt siden begynnelsen på 1980-tallet.

Også takk til Nasjonalbiblioteket ved blant andre Jon Arild Olsen og Eirik Frisvold Hanssen som ga meg anledning til å gjøre dette delvis i arbeidstiden. Håper det var verdt det!

Problemstilling og (ikke så mye) teori

Oppgaven skal være en empirisk undersøkelse av lydfilmens tidlige år i Norge, med hovedvekt på hva som skjedde i Oslo kommune. Det primære fokuspunktet er lydfilmkinoenes tidlige år, altså fra da lydfilmteknologien ble en permanent installasjon for første gang på kinoene fra høsten 1929 og noen få år fremover, for Oslos del i hovedsak frem til midten av 1932. Empirien i oppgaven ligger i innsamling og vurdering av skriftlig materiale produsert og formidlet i den aktuelle tiden, en periode på omtrent tre år.

En detaljert granskning av kildematerialet og et forsøk på å skildre hendelsene og ikke minst aktørene som var med å påvirke disse hendelsene i denne tiden er viktig i oppgaven. Disse hendelsene kan godt ha vært av stor betydning i den aktuelle perioden, selv om de ikke nødvendigvis har hatt stor betydning for fremtidens teknologiske løsninger og hvordan lydfilmen og kinoene fungerer i dag. Også mange små eller litt større aktører som var med på å forme situasjonen for lydfilmen i denne første tiden kan være interessante for denne oppgaven, selv om deres innsats ikke nødvendigvis kan relateres til dagens mediesituasjon eller nyere teknologiske endringer. En slik forestilling forholder seg til hvordan begrepet «mediearkeologi» kan forstås, på en enkel måte, slik det blant annet blir skildret i Thomas Elsaessers bok *Film History as Media Archaeology* (2016).

Undersøkelsen skal altså være film-historisk orientert, med vekt på teknologiske og økonomiske sammenhenger. Men en viktig del av forståelsen rundt disse endringene som resulterte i en omfattende endring i filmbransjen på alle plan, med store investeringer og forandringer i blant annet kinobygningene, skal også være hvordan publikum, det vil egentlig si publikums «representanter» aviskritikerne, mottok de første lydfilmene, altså en resepsjonsanalyse innenfor kategorien sosial filmhistorie. Oppgaven skal ikke i noen særlig grad konsentrere seg om filmenes estetikk, jeg skal ikke foreta noen analyse av filmene språk og uttrykk i endringen mellom stumfilm og talefilm.

Hovedspørsmålet, det vil si problemstillingen, er veldig vidt skissert: Hvordan foregikk overgangen fra stumfilm til lydfilm i Norge i årene 1929 til 1932, med fokus på Oslo-området.

I tillegg er det viktig å stille spørsmål om hvem som var de sentrale aktørene i denne perioden, hvor maktforholdet lå knyttet til innførselen av lydfilmen, hvem som kontrollerte

den nye teknologien, og hvordan spredningen av den nye teknologien var. I tillegg kan nettopp det nasjonale og det internasjonale aspektet ved innførselen av lydfilmen i Norge være interessant å diskutere. Et annet spørsmål som kan være viktig å rede ut, er hvilken rolle det kommunale kinosystemet spilte i forbindelse med spredningen av lydfilmen i Norge.

Studien er altså både tidsmessig og geografisk avgrenset, og den kan beskrives som lokalhistorisk, men den nærmer seg også en historieskrivning på mikronivå. Å velge nettopp Oslo som område er viktig, for det er i Oslo kommune den første av to kinoer blir ombygget til å bli lydfilmkino. Valget av Oslo for denne oppgaven er også motivert av andre årsaker, som arkivtilgjengelighet og min personlige kjennskap til området. Dessuten skal jo oppgavens omfang skal være begrenset. Oslo er sentral og samtidig også lokal.

Fordi jeg skal arbeide med materialet *film*-historisk og empirisk, er det heller ikke av betydning for meg å ha et overordnet teoretisk utgangspunkt. Ingen «Grand Theory» slik som Bordwell beskriver i sin artikkel *Film Studies and Grand Theory* (Bordwell og Carroll, 1996, s. 27), men samtidig ville mangelen på en overordnet teori ikke utelukke teoretiske funderinger, sammen med en i hovedsak empirisk undersøkelse. Teorien oppstår i møtet med den empiriske teksten. En «liten» teori for å forstå denne teksten er som Helseth nevner i boka *Den levende fortiden* (Diesen, Helseth og Iversen, 2016, s. 94) er at «selskaper i industrien i det lange løp vil handle på en slik måte at de oppnår maksimal profitt». Utvikling av en brukbar teknologi er altså måten å oppnå dette på. Gomery (2005, s. xi) nevner det samme i sin bok *The Coming of Sound*, at «The U.S. film industry converted to sound primarily for economic considerations». Han hevder også at filmselskapene i USA tok i bruk lyd nasjonalt og så eksporterte selskapene disse nye lydfilmene til utlandet. Som reaksjon måtte dermed de utenlandske filmskaperne og ikke minst kinoene konvertere til lyd for at de ikke skulle forsvinne fra markedet.

Hele denne teknologiske endringen, fra oppfinnelse, via innovasjon til utbredelse skal denne oppgaven dreie seg om. Går det an å stille spørsmålet om filmen i Norge kunne vært stum mens andre deler av verdens filmproduksjon var med lyd? I dag høres det rart ut, og i ettertidens klokskap kan vi le av det, men tanken var ikke helt fremmed i en kort periode rundt tiden etter at Hollywood hadde signert en felles avtale om produksjon av lydfilm 11. mai 1928 (Gomery, 2005, s. 1). Riktignok er det usikkert om all viktig informasjon fra den nord-amerikanske filmindustrien kom frem til de norske kinoene og filmfolkene på rett tid.

Spørsmålet var om det var orden og økonomisk profitt, eller om det var kaos (Gomery, 2005, s. 1).

Oppgavens metoder

Oppgaven tar for seg en periode i filmhistorien som er nesten nitti år gammel. Fordi jeg primært ikke er opptatt av å analysere filmene i seg selv, er det i dag i hovedsak skriftlige kilder tilgjengelig som kan belyse disse årene og det historiske fenomenet jeg vil undersøke. Disse skriftlige kildene er i hovedsak aviser og filmtidsskrifter fra perioden. I tillegg til de skriftlige kildene er det også en del fotografier, som kan gi viktig tilleggsinformasjon om blant annet gjenstander. Noen av fotografiene er så interessante at jeg bruker dem som en del av oppgaven.

Jeg har altså ikke mulighet selv til å stille spørsmål til levende personer som har opplevd denne tiden, og jeg har verken sett eller benyttet meg av lyd- eller filmopptak av intervjuer som kan fortelle noe om det jeg vil finne ut av i denne tidsperioden. Dag Lutros filmserie *Lyden kommer!* (1983) er det nærmeste jeg har kommet når det gjelder intervjuer med filmfolk som var med på denne overgangsperioden, men Lutros intervjuer er langt fra detaljerte nok og uinteressante for min undersøkelse. Lutros filmserie er også kommentert et annet sted i teksten.

I tillegg til skriftlige kilder finnes det også bevart og utgitt flere filmer som ble vist i perioden. De norske spillefilmene fra perioden finnes i hovedsak i Nasjonalbibliotekets arkiv, men ikke alle disse filmene er like tilgjengelige. Jeg har heller ikke fokusert på at filmene skal være en særlig viktig del av oppgaven. Filmene skal ikke analyseres grundig, selv om det nye teknologiske aspektet ved disse lydfilmene kommer til å bli referert til sporadisk. Dessverre er de fleste av kortfilmene som utgjorde filmprogrammet *Den første norske talefilm* (Bernau, 1930) vanskelig tilgjengelig selv i dag, en eller to av disse filmene kan kun ses med Dag Lutros stemme på lydsporet. Årsaken til at disse filmene jo ikke har hatt særlig fokus tidligere tas så vidt opp i teksten. Tanken om at filmer tatt opp i utlandet ikke er norske nok og dermed ikke er med i en norsk kanon.

En del av de utenlandske filmene som ble vist i Oslo og før eller senere i resten av landet den første lydfilmtiden, har også kommet ut på DVD og noen kan ses på internett. Jeg

har forsøkt å se så mange som mulig av disse. Filmene finnes i hovedsak utgitt i én versjon, med et par viktige unntak som for eksempel Alfred Hitchcocks *Blackmail* (1929). Dermed gjenspeiler de ikke hele den produksjonspraksisen og spesielt den visningspraksisen som faktisk ble gjennomført på den tiden de ble produsert og hadde premiere første gang i Norge.

En viktig metodisk utfordring ved å se disse filmene i dag i nye utgivelser er at filmenes visninger på kino i Norge i 1929 og de følgende årene var preget av både sensurinngrep og til dels vanskelige og varierende visningsforhold, men også med andre tekniske problemer knyttet til for eksempel teksting av filmene. Disse nye teknologiske utfordringene som det tok tid å standardisere og forbedre gjorde at filmene til dels kunne få et annet uttrykk når de ble vist på de norske kinoene enn de vil ha på dagens DVD-utgivelser fra USA og Storbritannia.

Dermed er filmene slik de foreligger på DVD et mulig sekundært hjelpemiddel for bedra å kunne forstå og analysere de primære skriftlige kildene, snarere enn et opprinnelig analysemateriale i seg selv. Likevel gir filmene en viss pekepinn på hvordan utgangspunktet i for eksempel variasjonen av lyd kunne fungere i de forskjellige filmene produsert på den tiden.

Kvalitativ og kvantitativ metode

I følge Andresen, Rosland, Ryymin og Skålevåg (2015, s. 95) er kvalitative og kvantitative metoder «eit hedvunne skilje i metodelitteraturen», men forfatterne mener også at det i mange tilfeller knapt er noen prinsipielle skiller mellom disse to tilnærmingene. Helseth (2000, s. 32) mener også de to metodene er «mer å betrakte som komplementære enn som motstridende».

Det er disse to metodene jeg skal benytte meg av i denne oppgaven. Oppgaven vil i hovedsak være basert på en gjennomgang og analyse at datidens skrevne tekster, basert på hva som stod skrevet i hovedstadens aviser og filmtidsskrifter. Når det gjelder filmtidsskrifter var det en ganske omfattende publikasjon i Norge på den aktuelle tiden. Selv om man godt kan hevde som Jostein Gripsrud (1998, s. 112) at de verken filmfaglig eller journalistisk var noe å skryte av, så var det i den tiden jeg presenterer et godt utvalg av bransjetidsskrifter, film- og stjerneorienterte blader, samt også flere blader utgitt av norske

filmdistributører og kinoer. Til sammen har jeg sett på deler av eller hele årganger av åtte-ni forskjellige filmrelaterte tidsskrifter og publikasjoner, blant disse *Film*, *Filmen og vi*, *Filmrevy*, *Kinobladet*, *Kinobladets årbok*, *Norsk filmblad*, *Colosseum revy*, *Fox film først* og *M-G-M refleks*.

Ellers går den kvalitative undersøkelse på å bruke informasjon i aviser, som i stor utstrekning var opptatt av den teknologiske og økonomiske overgangen fra stumfilm til lydfilm. Flere av avisene hadde sterk partipolitisk tilhørighet i denne tiden, og det var sterke debatter blant noen av dem angående kommunal kinodrift og kostnader ved installasjon av lydfilm. Og det skapte ekstra temperatur i debatten at Kristoffer Aamot, formannen i Oslos kinostyret på denne tiden også var viseordfører for Arbeiderpartiet og journalist i *Arbeiderbladet*, samt leder for styrene i en rekke andre kommunale filminstitusjoner. Han ble flere ganger kalt «Det syvhodede troll» på grunn av sine mange verv («Det syvhodede troll», 1932).

Dermed må aviskildene også leses som en normativ politisk debatt om kommunalisering og privatisering, offentlig pengebruk og maktarroganse, i tillegg til å bruke dem som faktaorienterte kilder. Avistekstene kan være «propaganderende» tekster, som et muligens ensidig og uriktig forsvar for en partipolitikk og for en kommunal kinodrift, snarere enn objektive sannheter. Den kommunale kinodriften har, i motsetning til en privat, en ganske stor grad av gjennomsiktighet, selv om dataene ofte brukes tvilsomt og ofte skaper kontroverser. Man må forstå hva som er formålet med teksten når man analyserer den, og debatten kunne ofte være usaklig og faktaene feilaktige.

Utgangspunktet for bruken av avisene og tidsskriftene er å finne faktainformasjon om denne tiden, samt å kunne analysere hvordan lydfilmen ble mottatt av noen av dem som så den. Det var jo bare et lite mindretall som uttrykte seg i avisene og ukebladene, og det er tillaomt om de representerer en stor bredde i vanlig folks smak. Men det finnes knapt noen andre nedtegnelser av det store publikums dom over lydfilmen fra denne tiden, så for å kunne gjennomføre dette blir det nødvendig å ta utgangspunkt i avisene. Å se på antallet solgte billetter viser bare en side av publikums smak. Et viktig kildemateriale har jeg dessverre ikke hatt tid til å gå igjennom innenfor rammene for denne oppgaven, og det er Oslo Kinematografers arkiv på Byarkivet i Oslo kommune.

Den kvantitative analysen baserer seg på informasjon som ikke er langt unna den som er beskrevet over. Avisene kan – med muligheter for feilkilder – brukes til å lage statistikk over visninger av nye filmer, og det er mulig å finne ut av for eksempel hvor lenge filmene ble vist, og hvor stort forbruket av filmer det var i begynnelsen av lydfilmtiden. I tillegg bruker jeg sensurlister fra Statens filmkontroll som finnes i arkivet på Nasjonalbiblioteket. Med hjelp av noen få andre arkiver som finnes tilgjengelig der, som Kommunale Kinematografers Landsforbund og Kommunenes Filmcentral A/S, kan jeg lage kvantitativ oversikt over hvordan lydfilmen spredde seg og når den «tok over» for stumfilmen, og hvilke tidspunkter som kan være interessante i denne historiske oppgaven.

Jeg skal også til en viss grad bruke annen utenlandsk litteratur om perioden til å supplere informasjon om mine egen lokale funn. Litteratur som f.eks. Crafton (1999), Gomery (2005) og Natzén (2010) som på forskjellige måter omhandler den amerikanske og den svenske overgangen fra stumfilm til lydfilm, vil brukes til kvalitativ analyse, men også for å sammenlikne endringene i de forskjellige landene.

Tidligere norske studier

Det har ikke tidligere blitt skrevet lengre tekster i Norge om nasjonal eller lokal film- og kinovirksomhet knyttet til overgangsperioden 1929-1932. Ikke av det omfanget denne oppgaven skal være, og ikke som selvstendige tekster kun knyttet til perioden.

Av studier som er relevant for en akademisk oppgave som denne er Tore Helseth sin artikkel «Og det ble lyd!» (2011, s. 18-29) den desidert viktigste for meg. Omfanget på artikkelen er bare 12 sider med mange bilder, men den tar opp noen av de problemene som er relevante i min oppgave, slik som «interchangeability»-begrepet, patentstridigheter og hvordan publikum forholdt seg til den nye lydfilmteknologien. Helseth viser i artikkelen hvordan den norske film- og kinobransjen forholdt seg til dette nye teknologiske fenomenet, men samtidig også hvordan lyd og musikk ble brukt som fortellerelement i de to norske spillefilmene *Den store barnedåpen* (Tancred Ibsen og Einar Sissener, 1931) og *Fantegutten* (Leif Sinding, 1932). Bortsett fra de norske filmenes bruk av lyd, vil mye av innholdet i Helseths artikkel være relevant, men ambisjonen min er å øke (ut)forskningen av materialet betydelig mer, og forhåpentligvis grave frem mer detaljkunnskap i forbindelse med mye av

det som diskuteres hos Helseth. Vi bruker stort sett samme kildemateriale som utgangspunkt, nemlig filmtidsskriftene utgitt i den aktuelle tiden, men også avisene.

Når det gjelder bruk av utenlandsk kildelitteratur velger jeg også Douglas Gomery som en sentral kilde, men i motsetning til Helseth har jeg konsentrert meg om boken *The Coming of Sound* (2005) og Donald Craftons bok *The Talkies* (1999). Helseth (2011, s. 21) siterer Gomery ett sted, at nesten halvparten av de amerikanske kinoene hadde investert i lydfilmteknologi ved utgangen av 1929, mens Crafton (1999, s. 155) mener at (kun) 62 prosent av kinoene i USA hadde fått lydfilminstallasjon ved utgangen av 1931. Det siste er interessant, kanskje det var slik at endringen ikke gikk så fort, men at det samtidig var de små kinoene med få tilskuere som ikke kunne vise lydfilm de første årene. Ble det laget stumfilm til disse kinoene, viste de kun repriser, eller viste de lydfilmer som stumfilmer? Og hvor lenge laget den amerikanske filmindustrien stumfilmkopier parallelt med lydfilmene?

Oslo Kinematografer, som var den første kinobedriften i Norge som var involvert i overgangen mellom stumfilm og lydfilm, har i noen av sine jubileumsberetninger en oversikt over den tidlige driften. Det anstrengte forholdet mellom privat og kommunal kinodrift i Oslo-området blir beskrevet i festskriftet *Oslo Kinematografer gjennom 25 år*, og overgangen blir skildret i noen få avsnitt. Skriftet nevner det økonomiske aspektet ved kinodriften, men som festskrift har det lav verdi som dokumentasjon for meg, og er heller ikke primærkilde, fordi den er utgitt så pass lenge etter, i 1951. En rekke slike festskrift har blitt utgitt av forskjellige kommunale kinoinstitusjoner, men intensjonen min har vært å gå tilbake til primærkildene, selv om jeg underveis med oppgaven oppdaget en del faktaopplysninger jeg selv ønsket å finne frem til i sekundærkildene. Noen av dem står oppført i litteraturlisten.

Sigurd Evensmos bok *Det store tivoli* (1967) var den første store omfattende skildringen av norsk kino- og filmhistorie. Boken var et oppdragsverk for KKL, og er til dels en hyllest til det kommunale kinomonopolet – og til Kristoffer Aamot. Den er en institusjonshistorie som spenner over 60-70 år, men som samtidig åpner opp og omtaler blant andre også en del av de norske filmene som ble vist i perioden. Overgangen til lydfilm får ingen spesiell betydning i den lange historien hans, men han er ofte presis på et overordnet plan når han skriver at : «Kinogjengernes omvendelse til lydfilmen foregikk heller ikke fra den ene dagen til den andre ...», (s. 167) og han legger også vekt på at et økonomisk-teknisk løft var det som måtte til for å få lydfilmen opp på norske kinoer.

Evensmo skildrer perioden jeg skal skrive om på ti-femten sider, men som den erfarne skribent han var har han åpenbart innsikt i kildematerialet, han opplevde nok lydfilmovergangen selv som ung og bruker mange fagtidsskrifter. Han siterer og bruker avisartikler i teksten, men aviser er ikke dokumentert i kildelisten i boken (1967, s. 368). Likevel har jeg forsøkt å unngå å bruke Evensmo som kilde, nettopp på grunn av ønsket om å gå tilbake til primærkildene, og holde fokus unna KKLs egen historie, som nok likevel er viktig.

Gunnar Iversens bok *Norsk filmhistorie* (2011) er en kronologisk skildring av den norske spillefilmens historie. Han fokuserer på filmene og inkluderer analyser av dem, samtidig som han knytter an til den norske filmbransjen økonomi og de politiske forutsetningene for filmproduksjon i Norge. I løpet av bokens 366 sider skildrer han rundt etthundre års norsk spillefilmproduksjon, så detaljer rundt overgangen mellom stumfilm og lydfilm blir knapt nok berørt. Estetiske aspekter og teknologiske utfordringer ved lydfilmene blir debattert, mens visningspraksis og spredningen av lydfilm de første årene blir ikke diskutert.

I boken *Kinoens mørke, fjernsynets lys* (1996) er også perioden behandlet i en kort oppsummering. Estetiske og teknologiske aspekter ved lydfilmen blir skildret, og det blir også foretatt en kort resepsjonsundersøkelse som lokalt fenomen i Trondheim. Det blir gjengitt omtaler fra en avis om den nye lydfilmen, som i begynnelsen var langt fra akseptabel for mange. En kort skildring av de to lydfilmsystemene Movietone og Vitaphone blir gjort, og patenter knyttet til de to store selskapene Western Electric og Tobis-Klangfilm. Det siste er viktig, men selv om «verdensmarkedet» ble delt mellom de to store, var det faktisk flere mange andre små leverandører som fylte opp de norske kinoene med lydfilmteknologi uavhengig de to store leverandørene. Men teknologien var uansett delt mellom lyd på plate og lyd på filmen, i en kort periode.

I sin artikkel *Lerretet som talte* (1993) har Trond Olav Svendsen en artikkel som er «et resymé av lydfilmens utvikling og gjennombrudd» (1993, s. 207). Han bruker mye plass på å skildre den utenlandske lydfilmkinokonverteringen, men skildrer også den første visningen på Eldorado kino i Oslo i 1929. Artikkelen har noen få momenter knyttet til økonomi, teknologi og resepsjon. Han gir også plass til en beskrivelse av lokal lydfilmhistorie da han bruker noen sider på lydfilmens ankomst til Gjøvik våren 1930.

Ove Solum er inne på noe om hvordan lydfilmen ble mottatt i en stumfilmtdid og i den første lydfilmtdiden i sin artikkel *Den stumme og den støyende kunstart* (2001). Som jeg også gjør i et av kapitlene her i min tekst, skildrer han også noe av den første tiden med lydfilm før 1929, og mottakelsen av disse visningene i forhold til hvordan lydfilmen ble mottatt i 1929 og 1930. Han gjengir også det samme sitatet som er brukt i boka *Kinoens mørke, fjernsynets lys* (1996) om mottakelsen blant publikum knyttet til lydfilmen i Trondheim i januar 1930.

Dag Lutro var en filmhistoriker som ofte brukte filmmediet som formidlingskanal. Han var levende opptatt av den tidlige norske filmhistorien, og i 1983 gjorde han ferdig filmserien *Lyden kommer!*, opprinnelig i tre deler på ca. 30 minutter hver. Lutros formidling var preget av en sterk entusiasme, men ikke alltid med en kritiske analyserende distanse. Han hadde god kontakt med filmarkivet på Norsk filminstitutt, og kunne således formidle klipp fra filmer de færreste hadde sett på begynnelsen av 1980-tallet. Det gjaldt også noen av klippene i det som blir kalt *Den første norske talefilm* (1930), et filmprogram satt sammen av flere korte talefilmer. Disse filmene er fremdeles i dag vanskelig å få fatt på og få sett på nytt. Noe av dem finnes fremdeles kun å se med Lutros kommentarer på lydsporet.

Lutros stil er entusiasme og filmhistorisk generaliserende. Man kan undres litt over seriens tittel, for den handler ikke bare om overgangen til lydfilmen, men om hele filmens periode i Norge fra Efelts filmopptak fra Oslo-området som han daterer feilaktig, og frem til filmen *Fant* (Tancred Ibsen, 1937), produsert av Norsk Film A/S. Lutro bruker også mye plass på noen av de norske og utenlandske stumfilmene som knapt kan relateres til lydfilm i det hele tatt. Han får regissøren Walter Fyrst til å snakke om innspillingen av stumfilmene *Troll-elgen* (1927) og *Café X* (1928), men reflekterer ikke noe om musikken som eventuelt ble spilt på kinoene. Han får heller ikke Fyrst til å snakke om *Prinsessen som ingen kunde målbinde* (1932), som jo var Fyrsts første lydfilm. Den hadde sikkert ikke samme status som de to stumfilmene. Men Lutros filmserie er fremdeles en viktig audiovisuelle referanse til noen av filmene som ble laget, og han har med et opptak av det som skal være den mekaniske musikkmaskinen fra Paladsteatret, som oppbevares på Norsk Teknisk Museum. Lutro gjør det derimot problematisk ved å legge på musikk på stumfilmene han viser, uten å reflektere over om filmene han viser er «lydfilmer» eller ikke.

Jeg har i utgangspunkt gjort et forsøk på å se lenger tilbake enn tekstene ovenfor, for å kunne utforske arkivmaterialet fra samtiden på nytt, og kanskje finne andre måter å forstå

perioden på. Fordi kildematerialet når ligger mer åpent og lett tilgjengelig, både fordi mange aviser er digitale, men også fordi jeg nærmest sitter oppå materiale selv, er det fruktbart å grave videre i dypet og lete mer etter nye sammenhenger, eller mulige glemte hendelser som har vært viktige. Stadig nye lag blir kanskje avdekket, og stadig flere detaljer kommer kanskje til syne. Detaljene kan være viktige, for historien er ikke alltid en stor hovedfortelling, men mange små historier som beriker hverandre. Noen av dem passer sammen, andre bryter hovedfortellingen, men gir mening likevel.

Kapittel 1. Filmene

Lydfilm før 1929 i Oslo

September 1929 brakte en fundamental endring i forhold til tidligere når det gjaldt lydfilm i Norge. Da var det første gang en kino, og snart etter det flere kinoer, ble innredet til permanent å bli lydfilmkinoer. Tidligere var filmer sjeldent tatt opp og planlagt som lydfilmer, men det hendte noen ganger. Da var de som oftest levert med lyden på et eget medium, gjerne grammofonplater eller lydroller, og fremført på maskiner som kunne avspille lyden og som ble brukt kun til de spesielle visningene.

Før september 1929 hadde det mange ganger tidligere blitt vist lydfilm i Norge, men bare i kortere perioder uten store installasjoner av teknisk utstyr. Helt siden de første spesialiserte og tilpassede kinoene åpnet høsten 1904, men kanskje også tidligere, hadde kinoenes programmer også i Norge gjennom flere år tilbudt filmer med synkronisert og innspilt lyd. Gjerne som en del av et større kinoprogram. For kinoenes programinnhold var mangesidig, og kunne både inneholde flere filmer av varierende lengde, også med musikkinnslag av orkester med levende sanginnslag eller med musikk av mekaniske instrumenter. I tillegg altså også «talende», «syngende» og «musicerende» bilder. Man kan ut fra mange av de sparsomme annonsene i avisene ikke helt utelukke at det var tale, sang eller musikk som ble fremført levende i kinosalen av personer som mimet synkront til filmene, men ut fra hva man vet om produksjonen av filmer med mekanisk lyd på denne tiden i utlandet, er det meget sannsynlig at det var disse som kom til Norge. Både Olsson (1986) og Wierzbicki (2009) skriver om mange av disse tidlige lydfilmene.

Publikum kunne se og høre disse filmene med innspilt og synkron lyd både i 1905, 1906, 1907, 1908 og 1909 mange forskjellige steder her i landet.² Men også senere. På 1910-tallet var det igjen en rekke med lydfilmer på norske kinoer. På Cordial kino i Oslo annonserte man 8. oktober 1913 med et program hvor også det tekniske apparatet bak blir beskrevet i annonsen: «nye apparater og film er nøiaktig kombinerte og drives med elektrisitet – som ogsaa anvendes til frembringelse av «Taleapparaternes» elektriske

² Basert på noen få stikkprøver i digitaliserte aviser på <https://www.nb.no/>. Det har sikkert vært fler.

lydbølger» («Cordial», 1913). Det var altså et ønske å reklamere med den tekniske siden av lydfilmvisningen, for å argumentere for en teknologisk kvalitet, og ikke minst ser man at elektrisiteten har en slags egenverdi i denne sammenhengen. Bak filmens nye kvaliteter lå et teknologisk fremskritt: I Stavanger i desember 1908 hadde kinoen Verdens-Theatret «opsat elektrisk maskineri for forevisning af levende, syngende og talende billeder» («Tilsvar fra», 1908). Et annet sted kunne man også lese at på Verdens-Theatret i Stavanger kunne det ikke vises film med lydledsagelse på søndagene for da var det elektriske anlegget opptatt i forbindelse med konsertbruk.

Igjen i 1915 ble det også en del fokus på talende og syngende bilder i Norge. Allerede noen år tidligere brakte enkelte norske aviser opplysninger om Edisons nyeste oppfinnelse, «de talende billeder» («Kinetofon», 1913) som ble vist i Wien. Ingen norske reportere var til stede, men hendelsen var åpenbart viktig, ikke minst var Edison et navn som kunne brukes i nyhetssammenheng.

Edisons filmer og synkroniserte lydsylindre med betegnelsen Kinetophone, som i Norge ofte ble kalt Kinetofon, fikk mer oppmerksomhet i Norge. I følge en norsk avis var den svenske bankmannen Olof Aschberg representant for et selskap som ble stiftet i Stockholm for omsetning av Kinetofonen i hele Skandinavia. Direktøren for selskapet, John Lönnegren, skulle i begynnelsen av august 1914 foreta en reise til Norge for å sette seg i forbindelse med personer som ville kjøpe visningsrettigheter («Kinetofonen for,» 1914).

I følge Olsson (1986) var det flere aktører involvert enn Aschberg og Lönnegren, men selskapet ovenfor har sannsynligvis vært Nordiska Aktiebolaget Edisons Kinetophon (Olsson 1986, s. 141). Om Lönnegrens reise til Norge faktisk foregikk august 1914 er uklart, men Edisons Kinetofon fikk i alle fall premiere på Circus Verdensteater i Oslo 21. september 1915. Senere ble disse filmene viste flere steder i landet. I Oslo skrev en del av byens aviser korte notiser om visningene. Journalister hadde vært på forhåndsvisning et par dager før premieren, hvor også filmkontrollens Fernanda Nissen hadde vært tilstede for å sensurere filmene. Edison var åpenbart et viktig navn i nyheten, for hendelsen var viktig stoff i avisene.

Ut fra sensuropplysninger ser man at det i første omgang dreide seg om 5 korte filmer, alle i overkant av 100 meter lange: *Brahms ungarske danser*, *Efter college*, *forsamling*, *Edisons minstrels med 3 sivile krigsveteraner*, *Lasses kupletter och frierscenen*

med *Stina ur Nerkingarna* og *De musikalske smeder*.³ I hvert fall en av disse var laget av svenske kunstnere (Olsson, 1986). Omtrent en uke senere ble det sensurert en ny runde filmer: *Dæmonen*, *La boheme*, *Carmen*, *Carmen (med stort orkester)*, *Draga, draga, dragiczam* (skal være *Draga draga dragicann*), *Tryllefløyten*,⁴ og enda senere: *Rigoletto*, *Mignon*, *Tangovisen*.⁵

De første avisomtalen av forestillingen legger vekt på at synkroniseringen av bilde og lyd nå var bedre enn man husket fra tidligere. Når dette tidligere var, ble ikke forklart, men en avis hevder at synkroniseringen nå fungerte «med nesten pinlig nøyaktighet» («Cirkus verdensteater», 1915). Edisons filmer hadde åpenbart en større teknologisk fordel i forhold til tidligere når det gjaldt synkronisering, men det var ikke alle teknologiske aspekter ved visningene som var helt tilfredsstillende. Selv om synkroniseringen i hovedsak var god, var likevel ikke styrken på lyden tilfredsstillende. Filmene ble vist med lyd på fonografruller og ikke grammofonplater. Uansett var det ikke mulig å lage filmer med lyd som var mer enn litt over ett hundre meter lange, som tilsvarte rundt fem minutters spilletid. Dermed inngikk de i et program med andre stumme filmer, og Edisons lydfilmer ble sett på som attraksjoner, snarere enn helhetlig dramatiske filmer med handling. Programmet skapte nok entusiasme, men samtidig ser man at publikum på samme tidspunkt også på de fleste kinoene kunne se lengre spillefilmer, som sikkert var det publikum foretrakk. Så Edisons filmer var attraktive, men passet ikke helt inn i kinoene ordinære programprofil, slik den ble utviklet på denne tiden, og slik også publikum ønsket å ha det. Wierzbicki (2009, s. 71) kaller denne tiden for «the long advent of sound»; lydens lange tilkomst.

Bjørn Bjørnson er også inne på dette med filmenes lengde allerede i *Morgenbladet* i 1913 («Bjørn Bjørnson om»), der han funderer over lydfilmens fremtidsmuligheter. Han hevder at lydfilmen – som nok snart vil komme fordi Edison allerede har funnet den opp – vil øke filmens lengde betraktelig, fordi talen krever lengre tid enn det pantomimiske følelsesutbrudd. Samtidig hevder han som mange andre har gjort, at filmen vil miste sin internasjonale karakter, når talespråket i filmen blir nasjonalt.

³ Sensurkort 3240, 3241, 3242 datert 20.9.1915, og 3243, 3244 datert 21.9.1915.

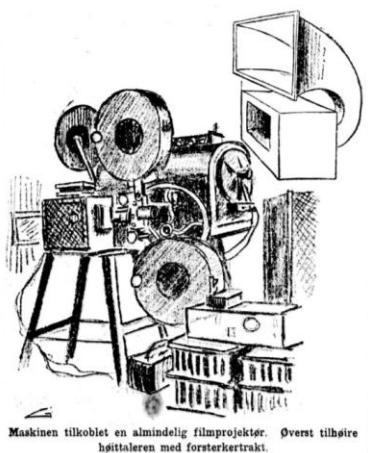
⁴ Sensurkort 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283 datert 28.9.1915

⁵ Sensurkort 3692, 3693, 3694 datert 8.1.1916.

Hvordan var veien videre for talefilmen før talefilmen? Edisons prosjekter ble ikke videreført, og det er riktig at de ble sett på som ufullstendige. Forventningene om talefilmen var at den skulle ha en realistisk tendens, lange filmer med skuespillere som snakket sammen, hørbart, uten tekniske lyter.

Noen notiser i norske aviser kommer noen år senere, i februar 1921, om svenske Sven A:son Berglunds visning i Stockholm. Han hadde gjort tekniske forbedringer med lydfilmen, og foretatt optisk lydkopiering. Men Berglund var ikke i Norge for å vise frem sine resultater, det var kun et telegram gjengitt i noen aviser et par dager etter visningen i Stockholm («Kinonyt», 1921) og (Natzén, 2010, s. 97-100). Så selv om det ble konstatert at spørsmålet om talefilmen nå endelig var løst og at oppfinnelsen til Berglund kunne gjengi den menneskelige tale i finere nyanser enn tidligere, ble det lite mer og ingen spredning av teknologien. For som Natzén skriver (2010, s. 100), det fantes en opinion som var sterkt mot alt som hadde med lyd på film å gjøre. Ikke minst på grunn av en mulig uønsket sammenlikning med teateret, som talefilmen dermed ville nærme seg alt for mye. Men stumfilmen hadde også utviklet seg betydelig i retning av lange dramaer med avansert handling.

Lydfilmen som teknologisk utfordring og mulighet ble i Norge igjen aktualisert i 1926, denne gangen til dels utenfor den åpne sfæren av offentligheten. I forbindelse med at det 3. nordiske elektroteknikermøte ble arrangert i Oslo i dagene fra 15. til 18. juni 1926 hadde man også invitert de danske ingeniørene og oppfinnerne Axel Petersen og Arnold Poulsen til å foredra og vise frem sine lydfilmprøver på Paladsteatret, en av Oslos kinoer. Visningen ble omtalt i pressen, og Petersen og Poulsen ble intervjuet i *Aftenposten* foran visningen. De var selv til stede for å installere midlertidig lydfilmutstyr i kinoen. Den 16. juni kunne en rekke inviterte se filmene og høre ingeniørenes foredrag «Fotografisk registrering og reproduktion av lydsvingninger. Talende film», som ble holdt av Poulsen og som senere ble trykket i sin helhet i referatbøkene fra møtet (Petersen og Poulsen, 1926). Også kong Haakon var til stede. En av delene til installasjonen – lydtrakten – skulle visstnok ha blitt borte under frakten fra Danmark, men det ble improvisert en ny. *Aftenposten* hadde også en illustrasjon av det teknologiske maskineriet.



Maskinen tilkoblet en almindelig filmprojektor. Øverst tilhøre høttaleren med forsterkertrakt.

«Den talende film er blitt til virkelighet.»

Aftenposten, aftennr., 15.6.1926, s. 1. Ukjent illustratør.

Fremdeles var det en ekstra filmstripe med lyden på, men ingeniørene hevdet at deres «lydreproduktions-maskin, der har sin selvstændige filmbaand» («Den talende film», 1926) er absolutt synkront, og kan brukes parallelt med en vanlig kinomaskin beregnet for stumfilm. Ingeniørene hadde tidligere vært i flere byer i utlandet, Paris, London, Zürich, i Tyskland og i Spania. Igjen ble stumfilmens internasjonale karakter diskutert, og om lydfilmen nå kom til å gjøre filmen nasjonal igjen. Samtidig var diskusjonen om talefilmens eventuelle konkurranse med teateret, og filmenes muligheter til å være en vesentlig formidler av dramatisk kunst. Også synkroniseringen av lyd og bilde, som jo var en av de viktige forutsetningene for at publikum skulle kunne interessere seg. Dessuten satte filmene som ble vist tilskuerne tilbake til filmens barndom igjen, i følge anmelderen i *Tidens Tegn* («Filmen foran» 1926), selv om de var med lyd og synkroniteten mellom lyd og bilde var meget bra. Enda en gang var det treminutters småfilmer som ble vist, akkurat slik det var i de første årene av filmens historie. Men så var det likevel den naturtro lyden som gjorde filmene så moderne. Og det ble spådd at dette kunne komme til å bli en utvikling som ville komme langt de neste tyve år.

Vi saa ikke bare gaten, den levde ogsaa, bilerne tutet, hestehovene klapret, den amerikanske minister i Kjøbenhavn steg ut og gav ordre til sin chauffør paa engelsk, og da jernbanetoget kom, kimet signalklokken, og det dundret naturtro og øredeøvende i jernskinnerne. I neste «billede» ser vi først langt borte musikkorpset, og hører det svakt, men lyden vokser, og da de blinkende horn, og trommerne drar forbi, direr luften i lokalet av musikken («Filmen foran», 1926).

Et problem var at ingeniørene ikke hadde noen ordentlig moderne lang spillefilm å vise frem. Filmproduksjon var kostbart, og oppfinnere hadde selv ikke muligheter eller

ønske verken økonomisk eller kunstnerisk å produsere sine egne filmer for å imponere publikum enda mer. Petersen og Poulsen hadde løst de teknologiske «problemene», men ventet fremdeles på at et større selskap skulle sette deres oppfinnelse i kommersiell distribusjon. Således kom de på markedet noen år senere også til Norge gjennom selskapet Nordisk Tonefilm, som benyttet seg av Petersen og Poulsens patent, som til slutt skulle vise seg å bli lyd på selve bildefilmremsen, noe de også så på som en mulighet i sitt foredrag (Petersen og Poulsen, 1926). Dermed var det egentlige problemet at noen skulle finansiere produksjonen av en lydfilm slik de tenkte publikum ville ha den. En lang spillefilm, med tale, naturlige lyder og musikk. Og ikke minst, at man kunne installere en slik lydfilminstallasjon permanent i en kino, for lydfilmanlegget til Petersen og Poulsen ble tatt ned igjen fra Paladsteatret og fraktet videre til nye prøvevisninger.

Alle var entusiastiske, men fikk denne oppvisningen noen praktisk betydning for lydfilm i Norge? Muligens var et par norske kinoingeniører, blant annet Fritz Gebhardt, til stede på denne fremvisningen. Gebhardt og hans samarbeidspartnere viste i hvert fall interesse for å prøve å utvikle et norsk apparat som kunne ta opp lyd, på samme måte som Petersen og Poulsen. Men Gebhardt valgte først å presenterte sin oppfinnelse i 1929, da lydfilmen allerede hadde blitt utviklet i utlandet, også kommersielt.

Etter den korte prøvevisningen i 1926 tok det noen år til før man i Norge fikk flere direkte opplevelser med lydfilm. Da det ble aktualisert i 1929, måtte Oslos kinoansvarlige Aamot og Gundersen til store byer i utlandet for å oppleve hvordan den nye lydfilmen kunne være. Og det var vel i denne sammenhengen at de for første gang også så potensialet med lydfilmen, også som en del av en større sosial hendelse. I en europeisk storby, med lys og lyd og mange mennesker.

I juni 1929 hadde lydfilmen allerede etablert seg i utlandet, men ingen flere visninger hadde vært gjennomført i Norge. En overbegeistret norsk-amerikaner fra Seattle, Arne Hallstein Tvette, hadde likevel forsøkt å utfordre lydfilmmonopolet ved å komme til Norge med noen små filmruller og et amatørfilmapparat for å vise lydfilmer. Han hadde med seg noen få, muligens tre, femminutters 16-mm-filmer og noen grammofonplater med synkronisert lyd, samt en DeVry Cine-Tone projektor, som egentlig var beregnet for hjemmebruk («Risør-gutten Arne», 1929).

Til tross for dette amatørfilmformatet ble det satt opp som en del av et kabaretprogram på Colosseum kino fra 15. juni 1929. I tillegg til stumfilmen *Den siste skanse* (*Das letzte Fort*, Kurt Bernhardt, 1928) med Heinrich George, ble også Hallsteins medbragte filmer og plater vist sammen med et kabaretprogram hvor Hauk Aabel opptrådte og Boorn Brothers fremførte sangen «Sonny Boy». Ennå en gang ble lydfilmen vist kun som et innslag i en rekke andre hendelser, hvor lydfilmen ble en spesiell attraksjon i stedet for et helstøpt verk i seg selv. At Hallstein bragte med seg et amatørformat beregnet på hjemmebruk i det som skulle være Skandinavias største kino, ble ikke sett på som særlig vellykket av kritikerne. Lyden ble altfor for svak, og bildet ble altfor lite (*Cajus*, 1929). Publikum så dårlig og hørte dårlig. Forestillingen skulle visstnok holde på i 8 dager, som sommerunderholdning, for Hallstein reiste videre til blant annet Risør, sin hjemby.



Aust Agder Blad, 19.7.1929, s. 3.

Uansett visningskvaliteter, en avis som *Dagbladet* var svært opptatt av nettopp denne hendelsen, og hadde en presentasjon av Hallstein Tvette på store deler av forsiden 5. juni 1929: «Den første lydfilm til Oslo neste uke».

Oslokinoene i 1929

Mot slutten av 1929 disponerte Oslo Kinematografer til sammen 13 kinoer i kommunen og på Majorstuen rett utenfor kommunegrensen i Aker kommune. (*Kinobladets årbok* 1930, s. 27). I tillegg fantes det noen mindre private kinoer andre steder i Aker, av disse var Ullevaal kino den mest sentrale. De 13 kinoene som ble drevet av kommunen hadde 10 823 plasser. Ved utgangen av 1929 hadde Eldorado fra 2. september (1177 plasser) og Colosseum fra 11. september (2043 plasser) blitt lydfilmkinoer og hadde deretter nesten utelukkende

lydfilmpremierer. Disse kinoene var to av de største og hadde til sammen 3220 plasser, som utgjorde så mye som 30 prosent av alle setene på Oslos 13 kommunale kinoer. Antallet lydfilmer var likevel betydelig mindre i prosent. Fra september og ut året 1929 ble det vist 20 langfilmer med lyd i varierende mengde, samt noen kortere filmer, blant annet to tyske filmer, og en eller flere av *Fox Movietone News*.

I tillegg viste også Paladsteatret fra 2. oktober (622 plasser) noe lydfilm utover høsten og vinteren, men den kinoen hadde en del tekniske problemer med visningene, så bare noen få reprisevisninger av de spillefilmene som hadde blitt vist på Eldorado og Colosseum ble vist der sent på høsten.

I løpet av 1929 hadde 20 spillefilmer med innspilt lyd hatt premiere på Oslos to lydfilmkinoer Eldorado og Colosseum, samt noen kortfilmer, og som nevnt noen reprisevisninger av de samme filmene på Paladsteatret. Disse 20 spillefilmene var av forskjellig lydinnspillingskvalitet, fra filmer med 100 prosent lyd som *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929) til filmer med bare synkron musikk og lydeffekter som *Hvite skygger* (*White Shadows in the South Seas*, W. S. Van Dyke, 1928). Av disse 20 lydfilmene var 17 produsert av selskaper i Hollywood, men også to filmer fra Storbritannia og selskapet British International Pictures hadde blitt vist såpass tidlig. En av de britiske lydfilmene var Alfred Hitchcocks *Blackmail* (1929) som ble lansert med den norske tittelen *Alice White-saken*. Den andre var *Atlantic* (E.A. Dupont, 1929), som ble vist i Norge i tysk språkversjon, med tyske skuespillere. Den siste av filmene var den svenske *Geniale Svensson* (*Konstgjorda Svensson*, Gustaf Edgren, 1929), som hadde premiere på Paladsteatret 26. desember. Den inneholdt noen sangslagere, men ingen annen lyd, og i tillegg ble det vist en kort lydfilm med Einar Fagstad som spilte trekkspill. Utover det medvirket også Paladsteatrets eget orkester, som var anerkjent som et godt kinoorkester, men som snart skulle bli oppsagt. Visningen på Paladsteatret innehold både mekanisk innspilt lyd og lyd spilt av et orkester på samme forestilling. Andre kinoer kunne både vise stumfilm og lydfilm på samme forestilling.

Hitchcocks film ble forøvrig sendt ut i Norge i stumfilmversjon også, og det gjaldt også de fleste av de andre lydfilmene som ble vist denne første tiden. Distribusjonsselskapet Warner Bros. – First National – Vitaphone Pictures A/S, som var en av de ledende med distribusjon av lydfilm den første tiden i Norge, sendte ut de fleste av sine filmer sent i 1929 og fremover i 1930 både som lydfilmer og stumfilmer (*Kinobladets årbok* 1930 s. 44-45).

Dette var helt nødvendig, for ved utgangen av 1929 var det bare åtte kinoer i Norge som hadde blitt lydfilmkinoer.

De amerikanske utleiebyråene var ivrige på å leie ut lydfilmer til kinoene. Noen stumfilmversjoner av lydfilmer ble også vist i Oslo, men det var fremdeles viktig med import av stumfilmer, for det fantes fremdeles rundt 230 store og små kommunale og private kinoer i Norge som ikke hadde installert lydfilmstyr ved overgangen til 1930. Også *The Singing Fool* (Lloyd Bacon, 1928) ble sendt ut på kinomarkedet i Norge som stumfilm. *The Jazz Singer* hadde allerede blitt vist som stumfilm i Oslo i februar 1929, og fikk deretter lydfilmpremiere i Oslo 11. november 1929. Stumfilmvisningen av *The Jazz Singer* i Oslo i februar rettet seg riktignok inn mot fremtidens lydfilmvisning, fordi musikken og sangen i kinoen forsøkte å tilpasse seg filmens egen. Med et kor på fire kvinner og forsterket orkester sang solisten Erling Krogh flere av filmens melodier ved stumfilmvisningen i februar.⁶



Annonse fra *Arbeiderbladet*, 18.2.1929, s. 9.

I tillegg til den utstrakte dobbeltimporten av både lydfilm- og stumfilmkopier av samme tittel, var det jo ofte mulig å vise lydfilmversjonen av en film som stumfilm dersom ikke tale var en vesentlig del av filmen. I følge kinodirektør Gundersen hadde man allerede i juli 1929 vist talefilm som stumfilm på en av Oslos kinoer. Filmen han sikter til var *Ulven fra Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, Rowland W. Lee, 1929), men ut fra de kildene som foreligger (sensuropplysninger og avisannonser) er det usikkert om det faktisk var en

⁶ Det eneste stedet jeg har sett denne informasjonen er på forsiden av filmens programhefte. Opplysningene er skrevet der for hånd. Finnes i Filmdokumentasjon, Nasjonalbiblioteket.

lydfilmversjonen eller stumfilmversjonen av filmen som var kjent som en tidlig lydfilm fra Paramount, og som hadde vært vist som lydfilm i Stockholm («Vi har intet valg», 1929).

Slike hendelser viser jo at overgangen mellom stumfilm og lydfilm var mer flytende enn man kanskje kan forestille seg, og at en rekke filmtitler på denne tiden både var kjent som lydfilmer og stumfilmer. Dette var også en nødvendighet i en periode hvor det naturlig nok tok tid å gjennomføre en overgang fra *en* teknologisk standard til en ny teknologisk standard, der det var mange nye apparater, mange kostnader, men også mange mennesker involvert.

Av de 20 spillefilmene det første året, var det norske distribusjonsselskapet med det nye lange navnet Warner Bros. – First National – Vitaphone Pictures A/S ansvarlig for fem filmer, men også Metro-Goldwyn-Mayer A/S hadde fem filmer. United Artists, RKO og Paramount hadde også noen filmer på repertoaret. Det nye distribusjonsselskapet Fox Film A/S hadde i løpet av den første høsten kun fokus på *Fox Movietone nyheter* (*Fox Movietone News*). Disse ble vist ved enkelte anledninger som forfilmer, og skulle senere danne grunnlaget for starten av *Lydfilmavisen Verden rundt*, nyhetsfilmprogrammet på Paladsteatret. En av Fox sine Movietone-biler skulle også komme til Norge 17. mai 1930 og skulle bli to måneder i Norge. Man oppfordret publikum i en annonse i *Kinobladet* like før til å komme med forslag til hvor i landet Fox kunne ta opp nyhetsfilm (*Kinobladet*, mai 1930, s. 14-15).



Bilde fra *Fox Movietone News* sin lydbil på besøk på Universitetsplassen, Oslo. 17. mai 1930? Fra Filmdokumentasjon, Nasjonalbiblioteket.

Tre kinoer i Oslo hadde fått installert lydfilmsystemer i løpet av 1929 i Oslo. Eldorado og Colosseum med Western Electric's dyre lydsystem til nesten 80 000 kroner hver.

Paladsteatret hadde fått på prøve et mindre og ikke helt tilfredsstillende Klangfilm-system, levert av Elektricitets-Aktieselskabet A.E.G. Selskapet hadde lang erfaring i Norge med elektriske installasjoner, men det hadde neppe like god kontroll på installasjon av lydsystemer i kinoene. Det kom etter hvert mye kritikk av lydsystemet i Paladsteatret, og det tok litt tid før kinoene ble en fullverdig lydfilmkino.

Mange av de amerikanske filmdistributørene var klare med lydfilmer høsten 1929, noen andre brukte lengre tid. Flere av de store Hollywood-selskapene hadde fornyet og sikkert forbedret også de norske distribusjonsselskapene sine, og gjort dem klare til en ny æra. Fox Film hadde opprettet nytt selskap i Norge, Warner Bros. – First National – Vitaphone Pictures A/S var et annet nytt selskap bygget på den sammenslåingen som hadde skjedd i USA en tid før. Både Warner Bros. og First National hadde hatt representanter eller egne selskaper tidligere i Norge. Snart skulle også Universal og Columbia finne nye distributører for sine lydfilmer, og RKO etablerte også kontor i landet.

Oslo Kinematografer økte etter hvert antallet lydfilmkinoer i løpet av de neste årene, og det var en kontrollert og økonomisk forsvarlig satsning de foretok. I begynnelsen var man usikker på om lydfilmen ville erstatte, eller bare komme som et supplement til stumfilmene, men snart var man klar over at det bare vill bli lydfilmer tilgjengelig fra produsenter over hele verden. Til tross for at prisene på lydfilminstallasjoner sank etter hvert, og nye tilbydere kom til, måtte selskapet foreta en forsvarlig overgang, tilpasset økonomi og hvordan tilfanget av nye filmer var.

I 1930 økte Oslo Kinematografer antallet lydfilmkinoer med fire, til seks kinoer. Boulevard, Soria Moria, Casino og Kino-Palæet ble lydfilmkinoer. Flere av dem viste likevel en rekke av lydfilmene som allerede hadde gått i reprise, for reprisevisninger var en viktig del av kinosystemet i Oslo.

I følge kinoregnskapet for 1930 gjengitt i *Aftenposten* 24. april 1931 («Kinoregnskapet», 1931), hadde 282 langfilmer hatt premiere i Oslo i 1930, 167 amerikanske og 115 europeiske. Andelen europeiske filmer var stort, og hadde økt i forhold til året før. I følge min egen oversikt var ca. 90 av de 282 filmene lydfilmer, nesten en tredjedel av filmene. Av lydfilmene var det rundt 55 amerikanske, 25 tyske, 5 svensk, en norsk og et par britiske filmer. Filmer med tysk språk var ettertraktet av kritikerne, men det

er mer usikkert om publikum likte dette også. Noen av de amerikanske filmene ble distribuert med tysk tale, man hadde en forestilling om at det var populært i Norge.

Det økonomiske overskuddet i 1930 var større enn tidligere, men antallet besøk hadde gått noe ned. Kinematografen hadde brukt 143 306 kroner på lydfilmanlegg, mens Eldorado kino var den mest populære kinoen i Oslo i 1930. I 1931 har jeg funnet oversikt over oppsetninger for første halvår. Det viser at 99 lydfilmer og 33 stumfilmer hadde premiere på et halvt år, altså 132 premierer, mens 191 filmer ble vist i reprise. I tillegg også 51 barneprogrammer, som i kanskje i mindre grad enn filmene for de voksne var lydfilmer. Tre nye kinoer ble lydfilmkinoer i Oslo i 1931; Cirkus Verdensteater, Victoria og Rosenborg. De første to på vårparten, den siste om høsten. Og i 1932 ble de to siste kinoene i Oslo lydfilmkinoer. Frogner tidlig på året og Parkteatret om høsten, etter en lang stengeperiode sommeren 1932. En av de tretten kinoene stengte uten å bli lydfilmkino. Fra sommeren 1932 var det i prinsippet ikke flere stumfilmvisninger i Oslo, selv om det var mulig å vise stumfilmer på lydfilmanlegg. Derimot var sannsynligvis alle de 72 kinomusikerne som Oslo hadde i ansettelse før september 1929 blitt avskjediget («Oslo-musikerne», 1929).

De første filmene var amerikanske, men i løpet av det første året kom to britiske, en med tyske tale, og en svensk lydfilm uten tale, men med sanginnslag. Tyske filmer ble det flere av i 1930, og enkelte av de amerikanske filmene hadde også tysk tale. Det ble også vist noen svenske filmer i 1930. De første norske lydforsøkene ble vist i begynnelsen av 1930, og en norsk spillefilm med lyd ble vist i løpet av 1930, men den var tatt opp i Danmark med dansk opptaksutstyr. Først 6. mars 1931 hadde en fransk film premiere, *Under Paris' hustak* (*Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930) og den første danske lydfilmpremieren var *Presten i Vejlbj*, (*Præsten i Vejlbj*, George Schnéevoigt, 1931), 12. oktober 1931.

Når ble lydfilmen lydfilm

Som denne teksten har gått mer inn på et annet sted, ble det vist filmer med innspilt lyd her i landet helt siden de første årene med kinodrift fra 1904, og kanskje enda tidligere. Flere filmhistoriske bøker, som blant annet Natzén (2010), Wierzbicki (2009), Müller (2003) og Olsson (1986), beskriver også en ganske omfattende produksjon av tidlige lydfilmer både i

Frankrike hos Gaumont, i USA hos Edison, i Sverige av Berglund og i Tyskland hos Messter. Flere av disse selskaperes filmer nådde også det norske markedet.

Denne teksten vil ikke konsentrere seg om utviklingen av lydfilmpraksis og visning av disse filmene fra de første kinotiden, men se nærmere på årene fra 1929 til omtrent 1932, da lydfilm blir en fast etablert praksis i Oslo. I resten av landet tok det litt lengre tid. Fra begynnelsen av september 1929 skjedde det noe som ikke hadde skjedd før i forhold til visning av film med lyd i Norge. Det var ikke bare at filmene som ble importert og levert til kinoer med lyd på grammofonplater eller optisk på filmstripen, men at kinoene ble bygget om til å *permanent* kunne vise lydfilmer. Og i visse tilfeller var denne ombyggingen ganske omfattende og krevende, både økonomisk og teknologisk, og ble ikke løst med en gang.

Musser (2018, s. 45-46) skriver «... the reality of cinema as a technological practice was that this technology demands that its practitioners operate within rigorous constraints and norms.» Han bruker det om filmens «fødsel», men det er også dette som kan være med å definere hvordan overgangen fra «stumfilm» til «lydfilm» skulle fungere. «For the technology to function, indeed for cinema to even come into existence, this required not only an *appareil* (a technical apparatus), but a *dispositif* – that is, a practice with its own distinct protocols.» Det er denne praksisen, som også inneholder en fullt funksjonell teknologisk maskineri, som utviklet seg gjennom noen år og gjorde lydfilmpraksisen brukbar fra 1929 i Oslo. Lydfilmen i 1929 var en omveltende endring på mange av den etablerte teknologiske praksisen som hadde fått feste hos de som jobbet i formidlingen av film.

Det altså den endelige ombyggingen av kinoene fra stumfilmkinoer til lydfilmkinoer som er det viktige vendepunktet her i oppgaven. Hvis man skal bruke en biologisk metafor er det altså ikke lydfilmen som blir født, men lydfilmkinoene som nå blir født og som oppstår på permanent basis, og som aldri mer går tilbake til å bli stumfilmkinoer, selv om det jo var mulig å vise stumfilm på de kinomaskinene som ble installert i forbindelse med ombyggingen. I tillegg til kinoene blir det også investert i en rekke andre teknologiske endringer, og etablerte praksiser måtte endres.

Kinomaskinistene måtte nå håndtere et lydanlegg med både plater og lyd på filmen i tillegg til kinomaskinene, men slapp etter hvert å forholde seg til musikerne i kinosalen. Man så raskt at akustikken i kinoene måtte forbedres eller endres, for at lyden skulle fungere optimalt og naturalistisk. «Etterklang» var et begrep man nå måtte forholde seg til og den

måtte måles. I en overgangsperiode måtte man fremdeles i Norge oversette og konstruere norske mellomtekster. De første lydfilmene var ikke 100 prosent lydfilmer, og hadde i mellomtekster i tillegg til tale og musikk og sang. Men man måtte også raskt finne en ny metode for å tekste lydfilmene til norsk. Og på grunn av forskjellige lydfilmteknologier, måtte den nye tekstingen også tilpasses filmene på forskjellig måte.

Lydplatene måtte håndteres varsomt, og de resulterte i en ny forsendelsesmetode i tillegg til filmene. Platene var ganske store, drøye 40 centimeter i diameter, større enn filmrullene. De ble sendt rundt med filmkopiene ofte i samme antall som filmrullene med riller bare på en side, og helst i flere eksemplarer, fordi de lett kunne knuse. Platene skulle heller ikke spilles mer enn 40 ganger, gjerne færre. En filmkopi holdt vanligvis mye lenger. Selv om distribusjonene av plater i Norge opphøret etter noen få år, var de en ekstra byrde for distribusjonen av filmene. Og kinoene måtte betale ekstra leie for dem.

Sensuren som ble foretatt av filmer i Norge medførte også nye endringer å forholde seg til. Sensor Fernanda Nissen måtte sensurere noen av de tidlige lydfilmene på 1910-tallet i kinosalen der de skulle vises. Senere lurte noen på om sensuren slik den var innrettet i 1929 var grunnlovsstridig, for man hadde ikke hjemmel til å klippe i filmens talespråk, men det ble raskt tilbakevist. Statens filmkontroll hadde likevel ikke i begynnelsen av lydfilmepoken lydfilmmaskiner i sine lokaler, så de nye talefilmene ble sensurert stumme, uten at man kunne kontrollere lyden og språket i filmen. Filmsensorene kunne til en viss grad se filmene i kinosalen med lyd for å kontrollere at de hadde gjort rett, men det medførte komplisert ekstraarbeide. Først i februar 1931 fikk Filmkontrollen lokaler med lydfilmutstyr («Hvor filmen», 1931).

Det har blitt hevdet flere steder at stumfilmen aldri var stum, men likevel er det grunner til å kunne hevde at stumfilmen var stum. Det var kinoene som faktisk var «bærer» av lyden til filmen. Lyden forsvant fra stumfilmen mellom hver gang den ble vist, lyden kunne meget sannsynlig endre karakter alt ettersom hvor filmen ble vist, og i visse sammenhenger er det også trolig at filmer *ble* vist uten musikk eller annen lyd. Blant annet hadde sensurinstansen Statens Filmkontrolls kino for vurdering av filmene ikke musikk eller lyd før i 1931.

I Norge oppstår begrepet «Stumfilm» sannsynligvis kun etter at begrepet «Talefilm» har blitt brukt og har vært kjent en stund, så tiden før 1929 var ikke i stor grad preget av at

filmen ble definert som stumfilm. Avisen *Norges Kvinder* brukte begrepet «Stumfilm» i april 1929, foreløpig har det ikke vært mulig å finne det før dette («Den talende films», 1929).⁷ Likevel brukte enkelte aviser begrepet «Den stumme scene» om filmen tidligere, som skulle antyde at det ble gjort et poeng av at filmens personer ikke snakket som på teateret. Det utelukket ikke at kinoen hadde musikk eller sang til filmforestillingen, eller før filmen, eller midt i filmen når det kanskje var pause i visningen på grunn av aktskifte. Avisen *Morgenbladet* hadde blant annet overskriften «Fra de stumme scener» på sine filmanmeldelser fra 1915 til 1928.⁸

Begrepet «Lydfilm» oppstod derimot tidligere i Norge, allerede i 1919 har jeg funnet det i forbindelse med reportasje i avisen om svenske Berglunds oppfinnelser med den talende film («Er den talende», 1919).

Lydfilmens visningspraksis

Da kinoene i Oslo og Norge ble lydfilmkinoer i 1929 og i årene som fulgte, fikk de aller fleste kinoene med en gang apparater som var konstruert for å avspille begge de to lydfilmsystemene Vitaphone (lyd på plate, platefilm, nåltonofilm) og Movietone (lyd på film, optisk lyd, lystonefilm). Anbefalingene fra bransjen i Norge var klar på at dette var viktig.

Det kan ha vært vanskelig å måle hva som var best av platelyd eller optisk lyd. Sikkert var at det ble bedre kvalitet etter hvert, og at de som håndterte teknologien både ved installasjon og fremvisning måtte lære seg hvordan ved å prøve og feile. Et viktig problem var at platelyden lett kunne risikere å bli usynkron. Optisk lyd fungerte lettere, og mange praktiske årsaker gjorde at den ble ledende. Men den optiske lyden kunne bli borte, hvis filmen ble klippet i eller ble ødelagt.

De aller første filmene som ble vist i Oslo var filmer med lyden på grammofonplater. *The Singing Fool* var Warner Bros. sin Vitaphone-innspilling, men også *The Broadway*

⁷ Digitale søk er foretatt i <https://www.nb.no/> i november 2018. Endring kan skje når enda flere aviser blir digitalisert.

⁸ Et raskt søk i <https://www.nb.no/> viser dette.

Melody, som var en MGM-film og opprinnelig en Movietone-innspilling, hadde platelyd i Norge. Det gjaldt også noen av de neste filmene fra Warner Bros, MGM og Paramount som ble vist i Oslo, men det er mer trolig at de to tyske kortfilmene som ble vist på Klangfilmapparatet i Paladsteatret hadde optisk lyd på filmen. Det gjaldt nok også ganske sikkert *Fox Movietone News* som ble vist på Paladsteatret fra 4. november 1929.

Den første spillefilmen med lyd på filmen i Oslo var i følge annonsen *Street Girl*, som var en film fra RKO, og som hadde blitt spilt inn med RCAs Photophone-system. Den hadde premiere 6. november 1929 på Eldorado. Det ble gjort et poeng i annonsene at denne filmen var med lyd direkte på filmen. Flere anmeldere gjorde også et poeng av dette, uten at filmen ble fremhevet i særlig grad, verken på grunn av innholdet eller lyden.



«Første film i Oslo med lyd direkte på filmen.» Annonse fra *Aftenposten*, 6.11.1929, s. 13.

Utover det som ble annonsert i forbindelse med *Street Girl* har jeg funnet få spor etter hvilke filmer som ble distribuert med lyd på plate eller lyd på filmen. Vi vet at det var Fox Film som kjøpte og brukte Movietone-systemet fra 1926 og fremover, men filmer som ble spilt inn med Movietone kunne også vises som platefilm, som *The Broadway Melody* ble i Norge. Vi vet at den filmen var platefilm, fordi det kom frem i avisene blant annet ved anmeldelsen på Colosseum i Oslo. Derimot har jeg ikke funnet særlig mange andre spor etter hvilke filmer som ble distribuert med lyd på plate hvilke som ble distribuert med lyd på filmen.⁹

Vi kan anta at RKO sine filmer hadde optisk lyd, også de tyske og svenske filmene. En tidlig svensk film, *Si det i toner* (*Säg det i tonar*, Edvin Adolphson, 1929) som hadde

⁹ Et arkiv med programhefter for Tønsberg kino i Filmdokumentasjon ved Nasjonalbiblioteket er påført merknader om filmene som ble vist i en periode der fra 1930 til 1931 var platerfilmer eller Movietone-filmer.

premiere på Colosseum 10. februar 1930 ble likevel vist med plater. Men hva gjorde selskaper som MGM og Paramount, som åpenbart distribuerte sine første filmer i Norge med lyd på plate, men samtidig var tidlig ute i 1929 med å annonsere at de ville slutte med å distribuere filmer med lyd på plate? (Crafton, 1999, s. 146). De hadde nok en pragmatisk holdning til dette, for i praksis leverte de også filmer med lyden på plater, for det var mange kinoer i andre land som bare kunne vise filmer med lyd på plate.

Få annonser i fagbladene gir opplysning om filmene ble distribuert med lyden på film eller på plate. Kanskje det ikke var så viktig for de norske kinoene? Det er mindre trolig at det fantes flere valgmuligheter for hver tittel. Ut fra sensuropplysninger kan man se at de aller fleste filmene ble sensurert i få kopier, en til to av hver. Mange titler ble påført «LYDFILM» på sensurkortet, men det ser ikke ut som om alle lydfilmer ble det. Dermed må man undersøke i anmeldelsene, men de er heller ikke alltid spesielt opptatt av lyden. Av det lille materiale som er tatt vare på,¹⁰ ser vi at en film som *The Great Gabbo* (James Cruze, 1929) som hadde premiere på Colosseum 12. mai 1930, ble distribuert med lyden på plate. Erling Bergendahl lanserte sin første film som distributør i selskapet Kamerafilm, *Afrika's røst* (*Africa Speaks!*, 1930), med egen oversettelse av filmens foredrag på plater. Den hadde premiere i Oslo 24. april 1931 på Paladsteatret. Mye tyder på at det var Warner Bros. sitt selskap i Norge som var det siste med å begynne å distribuere filmer med lyd på filmen. Av en annonse i *Norsk Filmblad* i november 1931 (nr. 11, s. 22) kan man se at selskapet begynte å distribuere filmer med lyd på filmen fra høsten 1931. I annonsen ble det også gjort forskjell på filmer med lyd-på-film og på Vitaphone-filmer, ingen hadde flere muligheter.

En annen lydpraksis som ble benyttet var til Paladsteatrets Lydfilmavisen-programmer, som startet opp på Paladsteatret 17. november 1930. *Lydfilmavisen*, eller *Filmavisen* som det ble kalt fra høsten 1936, var i utgangspunktet basert på *Fox Movietone News* sine filmer, men ble raskt utvidet med nyhetsfilmer fra andre produsenter. Oslo Kinematografer produserte etter hvert også sine egne nyhetsinnslag, og frem til 1941 skulle det bli over ettusen av dem. Til tross for at programmet nesten helt fra starten av het *Lydfilmavisen* var kun et ubetydelig lite antall av de norske innslagene med lyd på filmen. Fotografene som tok opp filmene (Ottar Gladtvatn var en av disse) jobbet gjerne alene og raskt, slik at tungt lydutstyr ikke kunne brukes. Ut over det skulle filmene gjerne vises på

¹⁰ Noen få plater har blitt tatt vare på og finnes i Filmdokumentasjon på Nasjonalbiblioteket.

kino raskt etter hendelsene, derfor var det heller ikke tid til å sette i gang å involvere flere for å få noen til å skrive og tale inn lyd. Det var heller ikke mange som kunne gjøre dette arbeidet. Lydinnspilling til nyhetsfilmer i Norge skjedde først etter at Norsk Film A/S tok over produksjonen av de norske ukerevyene i 1941. Visningen av disse filmene foregikk på Paladsteatret med musikk på grammofonplater. Disse var ikke med synkronisert musikk, men man forsøkte å sette til musikk som passet til hendelsen. Innslag fra 1. mai kunne for eksempel få musikken til *Internasjonalen* avspilt under visningen.

Lydfilmer i Oslo

De tidlige lydfilmene i Oslo ble vist med forskjellig grad av lyd på filmene. Forutsetningen for at det ble kalt lydfilm var at det var lyd med synkronisert avspilling på plater eller lyd på filmen. Det kunne derimot hende at lydfilmer ble vist uten lyd men med kinoorkester, men da ble det ikke kalt lydfilmvisninger. Det motsatte kunne også skje, at sangene i filmen ble sunget i kinoen av en sanger og et kor, men begrepet «lydfilm» ble ikke benyttet i den sammenhengen. Overgangen mellom stumfilm og lydfilm var preget av en mengde forskjellige mellomløsninger, som gjør at det konkrete skillet mellom «stumfilm» og «lydfilm» er mer uklart enn mange forestiller seg. Det gjaldt også det faktum at mange lydfilmer i tillegg ble distribuert som stumfilmer, og at lydfilmer også kunne inneholde så pass lite lyd og ikke mer enn det som var vanlig å høre fra et orkester i stumfilmens kinosal. Fordelen var at orkesteret i filmen ofte var bedre eller mer kjent enn orkesteret i kinosalen. Men Oslo hadde også gode musikere, et kinoorkester som det i Paladsteatret ble nettopp flere ganger hyllet for sin kvalitet.

Mühl-Benninghaus (1999) har satt opp fire hovedkategorier for hvor mye lyd lydfilmene hadde i overgangsfasen (s. 168):

1. Lydfilmer med synkronisert musikk og lydeffekter.
2. Lydfilmer med synkronisert musikk, lydeffekter og sanginnslag.
3. Lydfilmer med delvis tale- og sanginnslag.
4. Lydfilmer med 100 prosent lyd, uten stumfilmtekster.

I tillegg kan man også se at det også ble distribuert stumfilmer med (etter)synkronisert musikk som kanskje ikke alltid ble opplevd som vesentlig godt

integret i filmens dramaturgi, som den eldre filmen *Blod og sand* (*Blood and Sand*, Fred Niblo, 1922) som hadde premiere på Colosseum 10. april 1930, og det fantes åpenbart flere filmer med 100 prosent lyd, som likevel inneholdt noen stumfilmtekster som forklarte deler av handlingen. *The Broadway Melody* var en av disse.¹¹

I Norge ble filmene sjelden annonsert med en forklaring på hvor mye lyd og tale det var i filmene, men anmelderne gjorde av og til et poeng av dette. Spesielt i begynnelsen, da mye og vanskelig tale kunne bli oppfattet som enerverende og slitsomt. At det var lydfilm ble det gjort oppmerksom på, og raskt ble det også spesifisert i annonser hvorvidt det var sang, tale, musikk og dans i filmen, i tillegg til lyden. Men også lydeffekter. «Lydfilm» kunne være et problematisk begrep som lovet mye mer enn filmen kunne gi. Da *Ville orkideer* (*Wild Orchids*, Sidney Franklin, 1929) med Greta Garbo hadde premiere 9. desember 1929 på Eldorado ble den presentert som «Greta Garbo i sin første lydfilm» (annonse 9.12.1929), men flere anmeldere gjorde et poeng av at Garbo ikke snakket i filmen, og det gjorde heller ingen av de andre skuespillerne. Filmen inneholdt kun musikk og sang noen avanserte lydeffekter, men MGMs løve brølte likevel med lyd i åpningslogoen.¹²

Både *The Singing Fool* og *The Jazz Singer* ble også vist som lydfilmer, og de hadde ikke full lyd. Det ble både satt pris på og ikke satt pris på. *The Broadway Melody* ble oppfattet som en hundreprosent lydfilm av anmelderne, selv om ikke avisannonsene opplyste om det. Oppfatningen var også at hundre prosent kunne bli litt mye, og at en film som *The Broadway Melody* kunne trenge noen pauser innimellom. I den sammenhengen ble Hitchcocks film *Blackmail* trukket frem, som var en film med mye lyd, men også en film hvor skuespillerne ikke snakket hele tiden, men tok pratepauser. Hadde Hollywood en forståelse av at filmene skulle ha så mye som mulig tale, sang og musikk i filmene og at lydpauser ble oppfattet som ikke-lyd?

En notis i *Norsk Filmblad* i 1931 viser en mulig tendens som er interessant, men som jeg ikke kan undersøke nærmere i denne oppgaven («Bare 30 pct.», 1931). Jeg vil likevel nevne det her, som en mulig forklaring på Hollywoods bruk av tale i filmene. *Norsk Filmblad* hadde fått vite at Warner Bros. sine nye filmer ikke lenger skal være 100 prosent

¹¹ Konstatert etter eget gjennomsyn av filmen på DVD.

¹² Konstatert etter eget gjennomsyn av filmen på DVD.

talefilmer, men bare ha 30 prosent tale. Bladet var litt forundret hvorvidt selskapet skulle gå tilbake til kategorien lydfilmer med delvis tale og sanginnslag, hvor skuespillerne var stumme i deler av filmen. Det mente den anonyme skribenten ikke var særlig vellykket. Filmer som *The Singing Fool* og *The Jazz Singer* var slik, og de ble vel oppfattet som gamle i 1931. Forklaringen kan heller ha vært at Warner Bros. nå ønsket å redusere talen i filmene slik Hitchcocks gjorde i *Blackmail*, at samtalen i filmen ville fungere bedre for publikum om skuespillerne ikke pratet hele tiden og lyden kunne være differensiert. Kanskje er det nettopp denne effekten som Crafton (1999) kaller «The Well-Tempered Sound Track» (s. 355) eller «The Modulated Sound Track» (s. 356) og som skulle prege en mer moderne amerikansk lydfilm fra 1930-1931.

Talen i de første lydfilmene

Talen i stumfilmene som ble vist i Norge var som oftest norsk. Og den var skrevet i bokstaver og var visuell, og ikke hørbar. Et unntak kunne være hvis noen i salen leste teksten høyt for ser selv, eller hvis en mye brukt sanger som Erling Krogh sang filmens slagere under forestillingen. Det gjorde han ofte, blant annet under stumfilmvisningen av *The Jazz Singer* i februar på kinoen Admiral-Palads, som skulle bli Eldorado noe senere.

Man kunne av og til klage på at språket var dårlig, at oversettelsen ikke var god nok, eller at det var for mange korrekturfeil i teksten. Det gjorde blant andre lærer og leder av filmkontrollen Sigurd Nergaard i februar 1929, da han klaget på mange ortografiske feil i tekstene og ønsket språklig filmsensur. Filmene som ble vist i Norge ble oversatt til norsk språk med tekstplakater, selv om det også kunne være annen tekst i bildene som viste skilt, reklame eller navn på produkter på et annet språk.

I tillegg var det også mulig å kjøpe programhefter til filmene hvor handlingen var fortalt eller gjenfortalt på en måte som ga publikum en forståelse av filmens innhold. Tidlig på 1910-tallet inkluderte også disse programmene ofte filmens mellomtekster. Disse programheftene var filmens paratekster, eller kanskje snarere dens epitekster.

Lydfilmen ble både oversatt som tekstdialog og avspilt som tale eller sang. Dialogen, som etter hvert ble avlevert på forskjellige språk, skapte en holdning til det nye filmverket

hvor verket fikk en nasjonal status, det vil si man kunne identifisere filmens nasjonale karakter utfra det originale språket den hadde. Det ble også viktig i norsk sammenheng.

Tale på fremmede språk resulterte i en del utfordringer for det norske publikummet. Man diskuterte det nye språket som kom med filmer som *The Broadway Melody*, hvor nettopp den amerikanske sjargongen var til sjenanse for veldig mange av tilskuerne. Man kunne tolerere filmer på engelsk, britisk-engelsk, som liknet det opphøyde teaterspråket, og som dermed var en *veldig* fjern slektning til hverdagspråket, som ble ansett å være vulgært og uforståelig. Skuespill-engelsk kunne man akseptere, men ikke hverdagsengelsk. De fleste tilskuerne hadde ikke erfaring med en slik språklig fremføring, noen fra populærmusikken, kanskje, andre som var mer litterære, syntes nok teateret og skuespillene var den beste referansen.

Da *The Broadway Melody* hadde premiere var det ikke minst den amerikanske storbysjargongen kritikerne ikke likte. Hva det store publikum ikke likte vet vi mindre av. Det var også den kraftige, fullstendige og tette lyden som holdt på hele tiden som også var et problem, at man aldri sluttet å snakke, synge, eller spille, slik at lyden aldri stoppet. Andre filmer, som *Hvite skygger*, som i hovedsak bare var musikk og noen lydeffekter ble hyllet nettopp på grunn av en tilnærmet stillhet. Med lyden i *The Broadway Melody* kom bråket inn i filmen. Det ble kalt en skrekkelig tortur i *Aftenposten* ved premieren, som riktignok hadde en annen motstand mot lydfilmen enn lyden, fordi den kostet skattebetalerne penger («Den annen», 1929). Det var også en motstand mot amerikansk engelsk i begynnelsen, men filmer som Hitchcocks *Blackmail* ble hyllet på grunn av sin avmålte bruk av språk og tale, dessuten var man i Norge tross alt mer knyttet til det britiske språket enn til det amerikanske.

Et tidlig foretrukket språk i Oslo og i Norge på film var det tyske språket. Blant de aller tidligste filmene som ble vist på kino i 1929 var det ingen tyske produksjoner, den første tyskproduserte talefilmen var *Hjertets melodi* (*Melodie des Herzens*, Hanns Schwarz), 24. mars 1930. Men før det ble den britiske filmen *Atlantic* lansert i tysk språkdrakt og med tyske skuespillere. Det var en av årsakene til at denne filmen ble godt likt i Norge, og det tyske språket ble i seg selv trukket frem, i tillegg til at filmen også ble ansett å være god:

(...) som man kunne vente egner det tyske sprog sig fortreffelig for talefilm. Det hørte man øieblikkelig den første stemme lød, og likefrem praktfullt blev det da Fritz Kortner lot sin stemme høre. Ikke ett ord gikk man glipp av. Denne fremragende

tyske kunstner er midtpunktet i filmen fra det øieblikk man første gang ser ham (...) («Filmpremièrer», 1929).

Det kan tyde på at tyske skuespillere og tyske filmer fikk en høy popularitet i Norge, men man var også opptatt av godt fremstilte skuespill på tilpasset britisk-engelsk, hvor man kunne følge med i handlingen.

Men gode filmer var gode filmer, og dialog fungerte best når den hadde en viss naturlig tilpassing. At tyske skuespillere snakket tysk var bra, og det var også interesse for å høre skuespillere snakke sine egne språk, dermed var både svenske og danske filmer interessante for nordmenn. Mange filmer med tysk tale ble lansert i Norge, også filmer produsert i USA. I forbindelse med en rekke forsøk på produksjon av multispråkversjoner (MLV), var det nok en oppfatning også fra amerikanske distributører at tysk var et språk man kunne tjene på å lansere filmer på i Norge. Naturlig nok tysk snakket av tyske skuespillere. Dermed ble også flere amerikanske filmer lansert på tysk i Norge, der det var laget MLV-versjoner av filmene.

Greta Garbo var en som fikk en del oppmerksomhet når det gjaldt talespråket, i tillegg til John Gilbert. Garbos første «lydfilm» *Hvite orkideer*, ble kritisert for manglende tale, selv om den ble lansert som Garbos første lydfilm. Garbos ordentlige første lydfilm måtte vente, og først da *Anna Christie* (Clarence Brown, 1930) ble lansert i Oslo 16. februar 1931, kunne man høre Garbo snakke på film for første gang. Som en prøve på hvordan det naturlige språket kunne virke tiltrekkende, viste man i Norge en versjon der Garbo delvis snakket svensk. *Dagbladets* kritiker C-c oppfattet filmens todelte dialog på svensk og engelsk likevel som at helhetsvirkningen ble brutt (C-c, «Anna Christie», 1931), og at de andre skuespillernes forsøk på å snakke svensk ikke falt heldig ut. Senere ble det også lansert filmer i Norge i andre språkdrakter, Fox Film kom med fire spanske språkversjoner av filmer med den populære meksikanske sangeren José Mojica. *Kjærlighetstyven* (*El precio de un beso*, James Tinling, 1930), *Spansk elskov* (*Curando el amor ríe*, David Howard og William J. Scully, 1931), *Den syngende prins* (*Hay que casar al príncipe*, Lewis Seiler, 1931) og *Haremets lov* (*La ley del harem*, Lewis Seiler, 1931) ble alle vist på Oslos kinoer i 1931 og 1932.

Mottakelsen av de første lydfilmene

Avisene hadde i lang tid vært fulle av nyhetsstoff om lydfilmen og det nye som skulle komme. Ved åpningen av Eldorado kino 2. september hadde de fleste kunnet lese om lydfilmen og den nye teknologien, men nesten ingen i Norge hadde sett og hørt lydfilm.

Eldorado kino var den første kinoen som ble klar til lydfilmvisninger, men Colosseum åpnet bare en drøy uke senere. Eldorados åpningsfilm *The Singing Fool* (Lloyd Bacon, 1928) fikk stor oppmerksomhet i pressen, men ikke bare filmen ble omtalt og diskutert. Kinolokalet var helt nytt og hadde blitt bygget ganske mye om, maskinrommet var flunkende nytt med mange nye maskiner, og til den første visningen var en rekke kjente mennesker invitert til visningen. Kongen var ikke til stede, men det sovjetiske sendebudet og diplomaten Aleksandra Kollontaj var der. Det kan være vanskelig å skille pressens entusiasme for hendelsen fra vurderingen av filmen i anmeldelsene. Og var anmelderne gjerne litt mer kritisk enn det såkalte vanlige publikummet?

The Singing Fool ble vist med Vitaphone-plater, og det kan tyde på at synkroniseringen av lyd og bilde fungerte bra ved åpningsvisningen på kinoen. *The Singing Fool* var ingen hundreprocents talefilm, og Jolson spilte både stumme og talende scener, samt sang noen melodier. Derimot hadde filmen musikk og noe annen lyd gjennom hele handlingen. Filmen ble kritisert for ikke å være hundreprocents talefilm, mest fordi det virket ikke riktig og ikke ekte at det både skulle være noe lyd i en scene, samtidig som ikke alt i samme scene var med lyd. Men det ble også sett på som bra at det ikke var tale hele tiden, for det kunne tilskuerne bli fort trett av. Man var ikke vant til så mye tale i filmen, og det ble også hevdet i en avis at mange gikk på kino for å være litt i fred. Lydfilmen ga en ikke fred, og man måtte følge nøye med. Det var vanskelig når man måtte følge med både på det som ble sagt, og lese de oversatte tekstene. Mange av tilskuerne var ikke så gode i andre språk enn norsk.

Det ble observert at orkesteret nå var lagt inn i filmen, og at det var grammofonlåt som skurret og at lyden ikke var god. Den ble beskrevet å ha metallklang i seg. Man kunne høre at lyden ikke alltid kom fra der den skulle, men at det var en høyttaler bak lerretet som var kilden, snarere enn det som skjedde på lerretet. Lyden virket ullen og det skurret, det var skingrende diskanter og lyden gjenga ikke fullt ut filmrommets dybde. Stemmene var ikke

bra og de var for kraftige. Bakgrunnsstøyen i filmen var derimot bra, den gjorde scenene levende og realistisk.

Talefilmen ble sett på som et interessant eksperiment, og man antok at den kom til å bli bedre etter hvert. Lydfilmen var også noe annet enn stumfilmen, og den nye kunstarten kunne by på store muligheter. Ingeniør Smith, som hadde installert lydsystemet i Eldorado, mente at akustikken var bedre med full sal enn med halvfull sal.

Da *The Broadway Melody* hadde premiere på Colosseum 11. september, var kritikken hardere enn på Eldorado. Man noterte seg at lyden var altfor høy, og at det var mye skurring og neselyder, at det var grammofonsurr og blikktrakter. Den amerikanske sjargongen i filmen fikk også kritikk, for det var ikke det kultiverte talespråket som ble brukt, og publikum hadde vanskelig for å forstå. Det ble hevdet at amerikanerne måtte lage mer kultiverte filmer for verdensmarkedet enn denne. Dessuten skjedde det en stor feil på premieren, fordi lyden og bildet ikke ble synkront, det ble en pause, og en del av filmen ble vist på nytt.

Med neste premiere på Colosseum var det noe bedre med lyd kvaliteten. Til filmen *Noah's Ark* hadde man stilt på lydmaskinene slik at lyden virket bra. Men da syndefloden kom i siste del av filmen, ble det bråkete, sa en kritiker. Kritikerne mente filmen var full av svakheter, latterligheter og tåpelig symbolikk. En kritisk bemerkning som ble nevnt var at en russisk person i filmen snakket engelsk. Det føyer seg inn i annen kritikk om talespråket i filmene, hvor man i Norge i stor grad ønsket at talen skulle virke realistisk i forhold til det miljøet handlingen utspilte seg i.

Til nå hadde tilskuerne blitt gitt mye engelsk-amerikansk tale i filmene. Med filmen *Hvite skygger* endret dette seg. Denne fjerde spillefilmen som hadde premiere på Eldorado 14. oktober, var en film kun med musikk og lydeffekter. Det var en fremvisning som var dempet og rolig, en film som burde ha innledet lydfilmvisningene i Oslo, mente en. En kritiker som Tattler i *Dagbladet* mente også at det var en slik type lydfilm som kom til å slå igjennom her hjemme. Filmens kvalitet var at den ikke hadde kraftige talestemmer, men var rolig og behagelig, samt at den hadde vakre bilder som var som en deilig drøm (Tattler, «Hvite skygger», 1929).

Filmene *De fire fjær* (*The Four Feathers*) med premiere 14. oktober 1929 hadde synkronisert musikk men ingen tale, og fordelene med den innspilte musikken i denne filmen

i forhold til andre stumfilmvisninger, var at den var godt tilpasset handlingen. Etter dette ble det vist noen filmer som nesten utelukkende var med musikk og lydeffekter, *Tyve år etter* (*The Iron Mask*) med Douglas Fairbanks, og *Syndens masker* (*The Masks of the Devil*, Victor Sjöström). Hadde kinoledelsen oppfattet kritikken mot de talende filmene og gitt publikum en liten hvil, eller var dette tilfeldig oppsetning av filmer uten tale? Man ser i anmeldelsene at nå, kun noen få filmer etter lydfilmpremieren, blir lyden i liten grad nevnt i anmeldelsene.

Raskt etter dette, 6. november, ble RKO-filmen *Street Girl* (Wesley Ruggles) satt opp på Eldorado, og den var også en musikkfilm med en del tale. Fordi filmen ble vist med optisk lyd på filmen var det også tilbøyeligheter til å mene at talen var tydeligere, men de fleste kritikerne mente det var en kjedelig og uinteressant film.

Etter noen flere lydfilmpremierer som ikke fikk spesielt mye oppmerksomhet, hadde Alfred Hitchcocks film *Alice White-saken* (*Blackmail*, 1929) premiere 25. november på Eldorado. Med denne filmen snudde flere kritikere seg til virkelig å sette pris på lydfilmen. Nettopp fordi denne lydfilmen var av en helt egen klasse. Filmen hadde et annet kultivert uttrykk enn de andre filmene hadde hatt til nå, og det britisk-engelske språket fikk en stor betydning for filmens kvalitet. Filmen ble også fremhevet fordi den ikke hadde tale hele tiden, og at talen var godt tilpasset handlingen. Lyden ble et bevisst beregnet poeng i dramaets forløp. Det ble også trukket frem at filmen hadde et utmerket manuskript. Kritikerne gjorde også et poeng av at det ikke var hovedrollen Anny Ondra selv som snakker britisk, men at hun ble dubbet av en annen.

Andre juledag 1929 hadde *Atlantic* (E. A. Dupont) premiere. Det var den første filmen med tysk tale som ble vist, og det tyske språket blir nevnt som å egne seg fortreffelig for talefilmen, også i Norge. En kritiker mente at man i Norge forstod tysk bedre enn engelsk, både den engelsken som ble talt i USA og den fra Storbritannia. Filmen ble for øvrig hyllet av flere kritikere, også på grunn av Fritz Kortners gode spill. *Rio Rita* som hadde premiere samtidig, hadde en god lydgjengivelse, den beste til nå, mente en kritiker.

Det er vanskelig å lage en god og systematisk oversikt over hvordan disse første kritikkene kan måles opp mot hverandre, eller for den saks skyld opp mot kritikkene av stumfilmene. La meg likevel forsøke på et par tolkninger av det jeg har lest og det jeg har skrevet opp over.

Hvis lydfilmen var god og underholdende og ikke hadde for masete lyd, var det en god lydfilm. En dårlig film var en dårlig film, uansett om den var med eller uten lyd. Overgangen fra stumfilm til talefilmen var litt for brå, selv om overraskelsesreplikken i *The Signing Fool*, «wait a minute», imponerte. Tilskuerne hadde trengt lengre tid til å venne seg til talen i lydfilmen.

Teknisk sett var visningene i begynnelsen dårlige, både fordi det av og til ikke ble synkron visning, men også fordi lyden var for mekanisk og metallisk, og grammofonaktig. Den var ikke en naturlig gjengivelse, og det var også problemer med at lyden ikke hang sammen med de som fremførte den på lerretet. Dermed kunne de første visningene lett karakteriseres som eksperimenter. Filmene som ble vist i Norge var ikke andre enn de som hadde blitt vist i utlandet, så dette må ha vært et kjent fenomen andre steder også.

Tysk og britisk var språkene som ble foretrukket fremfor amerikansk-engelsk, og særlig fremfor de filmene med amerikansk sjargong eller sosiolekt. Dersom skuespillerne snakket tydelig, var det å foretrekke. Lyden i kinoene var altfor høy enkelte ganger, og det var noen problemer med å tilpasse lyden den aller første tiden. Det kan virke som om optisk lyd på filmremsen ble bedre tatt imot enn lyd på grammofonplater, men dersom lyden ble avspilt helt synkront, var det ikke alltid lett å merke forskjell.

Anmelderne brukte mye omtale i begynnelsen på lyden, men raskt ble den en integrert del av anmeldelsene, og kanskje ikke nevnt i særlig stor grad i det hele tatt. Ofte ble det bare informert om av filmen ikke var en talefilm, men bare med musikk og lydeffekter. Musikken i kinoene under stumfilmtiden hadde heller ikke blitt nevnt spesielt ofte i anmeldelsene, så det så ikke ut som om det var en viktig del av anmeldernes oppgave å nevne musikken i det hele tatt. Noen unntak hadde blitt gjort tidligere, til særdeles spesielle forestillinger. Det var en oppfatning blant enkelte at stumfilmorkesteret i Paladsteatret var spesielt flinke, og at det i seg selv var en god grunn til å gå dit for å se og ikke minst høre en film («Kommunal tankeløshet», 1928).

Teksting av lydfilmen

En form av visningspraksisen som skulle endre seg noe, var hvordan de nye talefilmene skulle presenteres for det norske publikummet på forståelig norsk. Teksting til norsk av

talefilmkopier var nødvendig å gjøre delvis på en annen måte enn tidligere, og det var en praksis som det sannsynligvis tok flere år å få standardisert ordentlig.

I stumfilmtiden var det en fast etablert praksis å oversette de utenlandske stumfilmenes mellomtekster til norsk. Da fremstilte man tekstplakater på kartong eller papir med trykte eller håndtegnete bokstaver, border og illustrasjoner. Disse ble filmet av med kamera og en eller flere kopier ble fremstilt på et av flere norske filmlaboratorier, som spesialiserte seg på slikt arbeid. Som oftest ble de fremstilt i et lite antall, kanskje bare til én kopi, men noen ganger til flere kopier. Så måtte de klippes inn i filmkopien, som ofte var utenlandsk, der hvor det var markert for mellomtekster, og kopien kunne vises på kino. Dette var jo en prosess som ikke var utpreget enkel og som involverte flere tekniske operasjoner, mange ledd og personer. Men det var en praksis som var vel etablert helt siden den aller tidligste kinotiden, og var gjenkjennelig i bransjen.

Publikum hadde vent seg til en slik presentasjon av filmene, og aksepterte den i hovedsak, selv om enkelte fant det interessant å finne feil og misforståelser i oversettelsene. Oversetterne var ikke alltid språkmektige og arbeidet måtte gjøres raskt. Noen få ganger ble også forfattere eller andre litterære kyndige personer tatt med på rådslagning.

Hvordan skulle så den utenlandske talefilmen i 1929 presenteres på norsk i Norge? Teksting av filmkopier var ikke en teknologisk praksis som automatisk fulgte med de nye talefilmkopiene, selv om det ble observert av de som så talefilmer i utlandet før september 1929, at filmene var tekstet. Aamot og Gundersen så at «nederst i høire hjørne på bildene var det innsatt noen små franske tekster som gav god hjelp», da de var på tur til utlandet juni 1929 («Talefilm i Oslo», 1929).

Ved premierene på de aller første lydfilmene i Oslo, både *The Singing Fool* og *The Broadway Melody*, ble det observert av kritikerne at filmene hadde tekster på norsk også i bildene, ikke bare som tekstplakater. *Haugesunds Avis* hadde en reportasje fra premieren på *The Singing Fool* i Oslo som fastslo at «I «The singing fool» var der satt norske tekster nederst på billedene, men størst utbytte har man selvsagt av talefilmen når man skjønner de opptredendes sprog.» («Oslo i», 1929). Men i *Tidens Tegn*, derimot, var kritikeren Kinoskyggen mer negativt innstilt til tekstingen: «Med store, kanskje altfor store bokstaver forteller forkortede norske tekster tvers over lerretet hvad der sies på amerikansk.» (Kinoskyggen, «Talefilm i Oslo», 1929).

Det var norske tekster i de aller første kopiene, men avisen *Morgenposten* slo fast ved anmeldelsen av *The Broadway Melody* noen dager etter at «Som i «Singing Fool» så er tekstene i «Broadway» også belemret med svenske ord og uttrykk. Det er ikke bra. Verre er norsk slendrian i teksten, som når der virkelig klart og tydelig står «fungsjerte» på lerredet, istedetfor fungerte.» (Vonder. «Film», 1929). Men hva var de svenske ordene og uttrykkene et tegn på? Teksting av kopiene i Sverige? Eller en dårlig oversettelse fra svenske tekstlister i Norge? Da *The Singing Fool* ble vist på Eldorado ble det trykket et programhefte utgitt av film distributoren som oversatte all teksten fra engelsk til norsk og gjenga begge språk i heftet, slik at publikum kunne følge med i handlingen. I det heftet ser man ingen forsøk på svenske ord og uttrykk. Teksten der kom som et supplement til den oversatte teksten på lerretet.

Det tok det litt tid før en ny fast tekstepraksis var etablert i Norge. De første tekstene var ikke alltid tro mot originalen, og i visse sammenhenger var teksting egentlig bare en sammenfatning av hovedtrekkene av hva som ble sagt på filmen, slik MGM mente de gjorde med tekstene til *The Broadway Melody*. Men tekster har jo også senere blitt oppfattet som en sammenfatning av handlingen. En avis kommentator mente senere at så mye som 75 prosent av tekstene ikke ble oversatt.

Ifølge Rossholm (2006) var teksting av filmer i land som var avhengig av importert film heftig debattert i tiden rundt den tidlige lydfilmen. I Norge var den også det, tekstingen ble i hvert fall også lagt merke til, i tillegg til alle andre nye praksiser publikum måtte forholde seg til. «Simultaneous translation was, moreover, often discussed as a problem of audience reactions to the multimedial combination of text and sounds.» (Rossholm, 2006, s. 105). Tidlig oppfattet publikum i Oslo at det var vanskelig å få med seg all talen i filmene, slik som man kritiserte i filmen *The Broadway Melody*. I tillegg ble tekstingen oppfattet som enda et element å forholde seg til, enda et forvirrende innslag i kinoen.

Avisen *Tidens Tegn* hadde et eget bilag kalt *Film og Radio* fra mars 1931 og noen år fremover. I bilaget gjorde avisen i 1931 et forsøk på å summere opp den nye tekstepraksisen som hadde blitt gjennomført i Norge («Fremmed lydfilms», 1931). Folk ansatt i film distribusjonsbransjen gjorde tapre forsøk på å forbedre og standardisere praksisen. Et problem var at den tidlige lydfilmen ble distribuert enten med synkroniserte grammofonplater eller med lyd på filmen. Filmer med synkronisert lyd på plater måtte ha eksakt samme lengde etter tekstingen som før. I dag ville det har vært enkelt, men ikke med

de teknologiske løsningene som ble benyttet da. Filmer med lyd på filmen kunne derimot endres i lengden til en viss grad.

Filmkritikere kunne tidligere gjerne i mange situasjoner kritisere Statens Filmkontroll for å ha sensurert og klippet filmer, og til dels ha endret filmens handling til det ugjenkjennelige. I tillegg til sensurens vanskeliggjøring av filmene ble det også av og til gjort oppmerksom på at filmer (som lydfilmen *All Quiet on the Western Front*) også ble forkortet av filmens norske filmdistribusjonsselskap av praktiske årsaker mer enn av moralske («Fremmed lydfilms», 1931), for å tilpasses kinostrukturen med visninger hver andre time. Når i tillegg også teknologiske utfordringer med tekstingen av lydfilmer skapte endrede visninger av filmene ble det klart lagt merke til.

Det var vanlig praksis å merke av på filmen der teksten skulle inn. Men det viste seg å være forskjellig praksis hos de forskjellige distribusjonsbyråene. Fox Film, som hadde filmer med lyden kopiert optisk på filmremsen, lot lyden fortsette, men kopierte inn en norsk tekst *i stedet for* bildene som burde bli vist. Skuespillernes aksjon eller interaksjon med hverandre ble dermed «visket ut» og erstattet av en tekst som i stumfilmens dager. Lydsporet ble beholdt i sin opprinnelige stand, men bildeflyten ble opphevet. «Ofte meget virkningsfullt, men det kan virke irriterende at man i en avgjørende situasjon ikke får se den talende.» («Fremmed lydfilms», 1931). Rossholm (2006, s. 107) skriver at «... the most common way of translating by titling was through intertitles placed between the images ...». Det kommer ikke tydelig frem i den gjennomgangen som skildres av *Tidens Tegn*, og en slik praksis ville ha skapt store problemer i lydets kontinuitet. Her ble teksten plassert oppå bildene i stedet for imellom. For Fox Film virker det som om lydets kontinuitet fikk forrang foran bildenes funksjon.

Andre byråer klipper ut alle scenene som skulle tekstes og laget et nytt negativ av disse scenene. Så fremstilte de et negativ med norsk tekst som ble kopiert sammen med talescenen så teksten og bildet ble en ny enhet. Av dette ble det igjen laget en positiv kopi som ble skjøtet inn igjen i visningskopien der de hørte hjemme. Dette var en metode som var mest lik slik teksting så ut senere, men det ble samtidig gjort oppmerksom på at de nye kopierte «tyvkopiene» ble lagt merke til, i hvert fall av de kvalifiserte kinogjengerne som aviskritikerne. Filmens tekstede sekvenser var en neste generasjons kopi, fikk en annen fargetone, ble mer kontrastfylt svart-hvitt og fikk også en annen tone i lyden.

Når det gjaldt fargefilm, det ble vist en del filmer med fargesekvenser, kunne ikke denne metoden benyttes, så i fargesekvensene så man at distributørene benyttet seg av teknikken med delvis å erstatte bildene med tekstplakater. Til filmer som hadde grammofonplater som lydkilde, måtte man passe på at tekstene ikke ble lengre eller kortere enn platens lyd, for da ble filmen usynkron.

I hvert fall to norske bransjefolk lanserte sine varianter av ny filmteksting, men det er usikkert hvor mye disse ble brukt. Erling Eriksen var i denne tiden direktør for Film-Aktieselskapet Paramount i Norge, og sammen med «ingeniør» Albert Braastad hadde han tatt patent på et apparat i alle ikke-engelskspråklige land. Apparatet ble presentert i en avis som en ny metode til fremstilling av tekster på filmer. Det dreide seg ikke om tekster som dukker opp mer eller mindre uleselig på selve bildet, men tekster som ble projisert i hvitt mot sort under lerretet, som ble forlenget nedover.

I den første tiden med talefilmer brukte man også en metode med tekster som ble projisert inn på lerretet ved hjelp av lysbildeapparater. Lysbildemannen tok ofte feil og det ble merkelige misforståelser mellom tekst og bilde. Den fremgangsmåten ga Eriksen idéen til det nye apparatet som Braastad konstruerte. En maskin som skulle arbeide nøyaktig og automatisk. I en artikkel nevnes at det er 37 land hvor tekster kopieres inn på filmens remser. Med den nye maskinen trengte man bare et bilde for hver tekst. Et lite punkt på hovedfilmen ble plassert på filmremsen på motsatt side av det optiske lydsporet. Punktet inneholdt et ledende stoff som skulle reagere momentant og kutte strømmen slik at teksten falt ned og lyset falt på den. («Revolusjonerende norsk», 1931).

Erling Eriksens bror, kontorsjef Leif Eriksen i samme firma, hadde også gjort en oppfinnelse som i begynnelsen av juni 1931 allerede var satt i praksis i Oslo. Leif Eriksen hadde til og med skaffet verdenspatent på denne oppfinnelsen, og den var ganske lik brorens. Til filmen *Monte Carlo* (Ernst Lubitsch, 1930), som hadde hatt premiere på Eldorado 9. mars 1931, hadde tekstene blitt satt inn på visningskopien. Det var en mekanisk plassering av tekstene inn på kopien, lik den praksisen som ble benyttet senere på analoge visningskopier. Eriksen hadde vært i Paris våren 1931 og demonstrert, og patentet ble etter hva han selv fortalte, godkjent i Berlin.

Det hadde kommet mange reaksjoner fra aviskritikerne i løpet av de første årene på de forskjellige tekstemetodene, som ikke fungerte særlig bra. *Dagbladet* skrev i anmeldelsen

av filmen *Atlantic* (E.A. Dupont, 1929): «Det er bare sørgelig at de norske tekstene er satt inn i filmen med en slik absolutt hensynsløs forakt for all sund sans, de overflødige setningene bryter gang på gang handlingen og stemningen midt i det mest dramatiske.» («Filmene», 1930). Ved anmeldelsen til Warner Bros.' *Ørkensangen* (*The Desert Song*, Roy Del Ruth, 1929) skrev avisen *Tiden Tegn*:

Filmen byr på en rekke gode grammofonplater med utmerket sang, og gir en anelse om de muligheter operaen har som lydfilm. Tekstene er kopiert inn på et slags tapetpapir som ofte minner om landsens dynetrek, med blomster og lignende. Det er omhyggelig utført. Men gjør det ikke mer! La oss få tekstene med vanlig hvit negativskrift mot ren sort bakgrunn, eller hvis man vil ha bryet, med sort skrift mot hvit bunn («Ukens hovedfilm», 1930).

Så de forskjellige metodene og variasjonene fungerte ikke bra. En standardisering hadde heller ikke blitt gjennomført. Til filmen *Street Girl* (Wesley Ruggles, 1929) som hadde premiere 6. november 1929 på Eldorado hadde man projisert tekstene ved hjelp av et lysbildeapparat ved siden av kinoapparatet. *Street Girl* var for øvrig også den første filmen som ble vist med lyden på filmremsen.

Morgenposten kritiserte tekstingen i *Montmartre-Sangeren* (*Innocents of Paris*, Richard Wallace, 1929) med premiere 10. mars 1930 på Eldorado at innkopiering av tekstene var meget dårlig gjort og at de stod så langt nede at man ikke fikk øye på dem over hodene på de som satt på raden foran.

En byråsjef med navn Edvard Lassen benyttet også anledningen i juli 1931 å skrive en lengre artikkel i avisen *Film og Radio* om de problematiske tekstene («Talefilmen og», 1931). Da forstår man at det var et problem som ikke ble løst i løpet av de aller første årene. Et slikt problem ser for en som var opptatt av filmens estetiske bildespråk ut som om å være ganske graverende. Lassen summerte opp at tekstplakatene ofte kom inn på bekostning av bildene i lydfilmene, og at mye av bildene ble erstattet med tekstplakater, nærmest slik stumfilmene hadde. Han sammenliknet med at teppet på teateret ble trukket for mens skuespillerne fortsatte å snakke bak det. Og han stilte spørsmål om hvorfor publikum fant seg i det.

Så idéen med å bruke tekstplakater slik man gjorde i stumfilmen var gjeldende i flere år fremover i Norge. Kunnskapen med å lage tekstplakater hadde eksitert i flere år, nå

var det bare å ta hensyn til å bevare lydsporet som var på den ene siden av filmen. Denne visningspraksisen er vel en av de mest problematiske ved overgangen til lydfilmen, og ganske så overraskende for oss i dag. At filmene noen ganger ble vist uten at lyden var synkron, oppleves ikke særlig mer problematisk enn at bildene av skuespillerne som snakket forsvant til fordel for tekster.

De norske programheftene

Filmen *The Singing Fool* fikk naturlig nok stor oppmerksomhet da den ble vist som første lydfilm i Norge, og ble også gitt mer reklame enn vanlig fra distributøren. I forbindelse med begivenheten ble det trykket et programhefte på 20 sider utgitt av filmens norske distributør, etter samme mal som man gjorde i Danmark og sikkert flere andre land for samme film. Filmen var tekstet på norsk med tekster nederst på bildene, men samtidig var det store programheftet en detaljert oversettelse av all dialogen i filmen. Helt sikkert mer detaljert enn det som publikum kunne lese av oversatte tekster på filmen. Heftet kunne kjøpes i kinoen, men også i kiosker og hos avisgutter.¹³

Teksten i heftet var gjengitt både på engelsk og i norsk oversettelse, sangene var gjengitt kun på engelsk. Dette var et spesielt utformet program for den aller første talefilmen, men programmet var også utformet etter en slags mal for hvordan programheftene hadde vært for stumfilmene tidligere. Helt tilbake til de tidligste filmene som ble vist på kinoene og i andre visningslokaler i Norge.

Stumfilmer før 1929-1930 hadde blitt presentert i kinoene med programhefter på fire sider eller mer, i tillegg til utstilte plakater og stillbilder i vinduene. Ofte fortalte programheftene filmens handling i detalj, noen ganger fra begynnelse til slutt, men inneholdt også positivt ladete tekster om filmen og skuespillerne, samt andre involverte personer. Noen ganger også med illustrasjoner og fotografier.

En slik utformingen av programheftene ble allerede kritisert av lederen i filmtidsskriftet *Helt og Skurk* i 1918 (nr. 7, s. 3). Der ble det sett på som problematisk at man fikk filmens «hele

¹³ Norsk og dansk programhefte finnes i Filmdokumentasjon, Nasjonalbiblioteket.

handlingen tilrettelagt», og at programheftene ble fabrikkert etter foreldede prinsipper. Lederen så det som en overlevelse fra en tid hvor filmvisningen var på et kvalitetsmessig lavmål, med dårlig musikk, dårlig luft i kinoene og dårlige filmer.

Lederen stilte seg spørsmålet om ikke filmen i 1918 var så forståelig at den kunne oppfattes uten at man måtte lese seg til handlingen i programheftet. At man hadde en forklarende tekst tilgjengelig, som et programhefte var, var ikke problematisk i seg selv. En reklametekst for produktet på samme måte som en tekst bakpå en bok, var nok nyttig. Men at man i lage drag over flere sider kunne lese seg frem til filmens handling var i seg selv unødvendig. Dette ble kritisert i 1918, og tendensen utviklet seg noe i retning av kortere tekster utover 1920-tallet. Men programheftene ble fortsatt produsert, helt frem til stumfilmens slutt. I varierende kvalitet og med forskjellig design, først for de forskjellige kinoene, raskt etter midten av 1910-tallet fra de forskjellige distributørene.

Det er for galt å påstå at programheftene forsvant med lydfilmen i Norge. Spesielle filmer fikk spesiell og ofte påkostet reklame med fine programhefter i flott trykk, det gjorde også norske filmer i Norge. Men man kan likevel se en endring knyttet til overgangen fra stumfilm til lydfilm. Snart utover 1930-tallet kommer «vaskeseddelen» i distribusjon, et A4-ark med trykk på en eller to sider, hvor teksten knyttet til filmens handling er redusert betraktelig, men hvor gjerne reklametekster for filmen får større betydning. De er også ofte med utdrag fra anmeldelser, og er dermed trykket raskt etter premieren. I tillegg var det også ett eller flere fotografier og navn på skuespillerne. Denne «vaskeseddelen» fortsetter en kinopraksis frem til reklamen ble digitalisert på 2000-tallet.

Programheftet for *The Singing Fool* hadde en viktig funksjon i de første lydfilmdagene, for oversettelsen av filmens dialog på filmremsen var et teknisk problem som skapte mye forargelse de første årene i Norge. At sangtekstene var med var sikkert til glede for et musikkelskende publikum, slike tekster så man også i programmene til andre av de populære musikkfilmene på den tiden. Og det var en oppfatning av at tekstene på filmen var av dårlig kvalitet, sikkert dårligere enn man kunne trykke i et programhefte.

Kapittel 2. Kinoene

Kinoenes lyd i USA

Selv om det jobbet ingeniører og oppfinnere i mange land med opptak, overføring og visning av lydfilm og lydfilmproblematikk før 1926-1927, var det i USA at lydfilmen ble organisert inn i et stort kommersielt system med mange aktører som etter hvert skulle samarbeide tett. For lydfilmproduksjonen trengte en omfattende, nyutviklet og sammenhengende teknologi som inkluderte en mengde apparater som skulle virke sammen for å fungere tilfredsstillende.

I USA hadde det store elektriske selskapet Western Electric utviklet lydfilmsystemer som fungerte bra mot slutten av 1924, og det lille filmselskapet Warner Bros. startet i september 1925 å bygge om det gamle studioet til det nylig nedlagte selskapet Vitagraph i Brooklyn for å produsere lydfilmer under navnet Vitaphone (Crafton, 1999, s. 70-71).

Som Donald Crafton skriver: «It is unlikely that cinema sound would have become established as an international norm without some dominant organization taking charge and setting an agenda.» (1999, s. 127). En slik organisasjon måtte ha store finansielle reserver, ha mulighet til å fabrikke maskiner og ha en stor og velfungerende avdeling knyttet til salg, installasjon og service. Lille Warner Bros. hadde tidlig et solid samarbeid med store Western Electric. Sistnevnte, som i tillegg til mange andre teknologiske produkter også ønsket å satse på å utvikle produksjon og salg av lydfilmanlegg både til opptak og fremvisning, etablerte i januar 1927 avdelingen ERPI (Electrical Research Products Inc.). ERPIs viktigste oppgave var å installere og drive service på lydfilmanlegg. Noe av det første selskapet gjorde var å standardisere kostnadene ved installering av apparater for avspilling av Vitaphones lydfilmplater. Men selskapet tok også til seg Fox Film sitt system Movietone. Standardprisen ble satt til 12 000 USD som skulle betales til Western Electric. Maskinene skulle etter installasjonen fremdeles være Western Electrics eiendom (Crafton, 1999, s. 129). Den 17. februar 1927 ble det så skrevet en avtale mellom fem store Hollywood-selskaper og Western Electric. De skulle samarbeide for en felles løsning på lydfilmutfordringene, som i det amerikanske bransjebladet *Film Daily* fremdeles ble beskrevet å være i en eksperimentell fase (Crafton, 1999, s. 130). I tillegg til Western Electrics satsninger hadde også det store selskapet General Electric omtrent samtidig utviklet sine lydfilmplaner med RCAs Photophone-system.

I mars 1927 oppstod en kraftig konkurranse mellom disse to selskapene da ERPI demonstrerte sine to nye systemer Vitaphone (lyd på plate) og Movietone (lyd på filmen), omtrent samtidig med at General Electric demonstrerte sitt system Photophone, som utelukkende var lyd på filmen. ERPI satte sammen en pakkeløsning som var så god at ingen egentlig tenkte på å henvende seg til General Electric. Men dette skulle endre seg snart, blant annet ble Western Electrics avtaler og systemer ansett for å være altfor dyre, og i tillegg fantes det flere andre mindre systemer som ble utviklet og fungerte parallelt med de to store selskapene. Dette skulle man også se skjedde i Norge når lydfilm ble installert her fra 1929.

Og nettopp disse andre skulle etter hvert også få betydning i Europa og ikke minst i Norge. ERPI installerte lydsystemer i 157 kinoer i USA i 1927, og det er usikkert hvor mange kinoer de andre selskapene gjorde klare til lydfilmvisninger. Crafton kaller perioden i 1927 for «vent-og-se»-perioden (1999, s. 131), men også de følgende tre-fire årene var det langt fra full lydfilmdekning på kinoer i USA. Så sent som i løpet av 1931 hadde ikke mer enn 62 prosent av de nordamerikanske kinoene blitt lydfilmkinoer, selv om man kanskje kan anta at de 62 prosentene var blant de største kinoene i landet (Crafton, 1999, s. 131). De store studioenes nøling og den relativt lange perioden med forsøk, ga ingeniørene god erfaring med utstyret og de kunne bruke lang tid på installasjonene. Dette ga Western Electric muligheten til å forbedre sine apparater. Det var mange tekniske feil i lydsystemene som måtte rettes opp underveis.

I januar 1928 bestemte en filmtekniske komiteen at tre lydsystemer kunne aksepteres. General Electric-RCA (lyd på film) og Western Electric (både lyd på plate og lyd på film). Sistnevnte var underlagt giganten AT&T, som ga brukerne av Western Electric en solid trygghet. Og uansett om det var lyd på plate eller lyd på film som kinoene ønsket, kunne Western Electric skaffe maskiner. Den 11. mai 1928 ble det informert at Paramount, MGM, UA, First National, Hal Roach og Keith-Albee-Orpheum hadde signert med ERPI og at alle disse ville bruke Movietone-systemet med lyd på film. Denne datoen, 11. mai 1928, regner Douglas Gomery som «nøkkeldatoen» for «the coming of sound», for lydens ankomst, ikke da *The Jazz Singer* (Alan Crosland) hadde hatt premiere i oktober 1927 (Gomery, 2005, s. 1).

Etter at Warner Bros. hadde vært frempå og fått mye oppmerksomhet for sine lydfilmer, både med *Don Juan* (Alan Crosland) i 1926 som kun hadde musikk og lydeffekter

og *The Jazz Singer* i 1927 som både hadde noe tale men også mellomtekster med stumfilmpartier, startet også de større selskapene Paramount og MGM sin lydfilmproduksjon etter å ha signert med ERPI. Og i månedene fremover til september 1928 kom også blant andre Universal og Columbia til.

I følge Crafton (1999) var Western Electric for langsom med installasjonen av sine lydfilmsystemer i kinoene i USA. Det ser vi også resultatet av senere i Norge. De hadde underestimert behovet for lydsystemer og trodde ikke det skulle eskalere slik det gjorde. I april 1928 klagde Warner Bros. på at det gikk for sakte, i løpet av året økte det en del, men langt fra så mye som behovet viste seg å være. Det skulle bety at man hadde nok å gjøre med installasjoner i USA i hele 1928 og også utover i 1929. Samtidig ble det også installert lyd i filmselskapenes innspillingsstudioer. Ved slutten av 1928 disponerte studioene over 100 plateopptakere og 60 opptakere for lyd på film. De som tok opp på plate klagde over vanskeligheter under eksteriøropptak, så ERPI fikk anskaffet mobile opptaksmaskiner installert i store varebiler. Mot slutten av 1928 ledet Western Electric produksjonen og spredningen av lydfilminstallasjoner.

Studioene som hadde signert med ERPI annonserte planer for 156 spillefilmer og 712 kortfilmer som skulle bruke Western Electric's system, og RCA hadde 16 spillefilmer i produksjon. RCAs Photophone kunne spille alle lydsystemer med optisk lyd. Selskapet Westinghouse, som skulle fabrikere maskinene, var ikke klar til å produsere kommersielt før i midten av juni 1928. Et mindre system, Pacent, var blant konkurrentene allerede da. Pacent skulle for øvrig bli et viktig lydfilmanlegg for norske kinoer den første tiden på grunn av sine lave priser. Det fantes mindre konkurrenter som hevdet de var like gode som Western Electric.

I utgangspunktet var ERPI ikke interessert i at filmer fra utenforstående produsenter skulle kunne vise filmene sine på ERPIs egne maskiner. Men etter noen hendelser i midten av 1928 var ikke Western Electric lenger strenge på «the ERPI interchangeability clause». ERPIs lisenshavere hadde tidligere gått med på at de ikke skulle la filmene sine avspille på andre enn ERPIs egne maskiner. Bak dette kravet i kontrakten lå et kvalitetsargument (Crafton, 1999, s. 145), som også ga selskapet rett til å vurdere og eventuelt ikke tillate andre selskaper å vise filmene på andre produsenters maskiner. I oktober 1928 ønsket MGM og First National å leie ut filmer til kinoer som ikke hadde Western Electric's maskiner så lenge kvaliteten var god nok. Den 23. oktober 1928 skrev ERPI at de ikke ville protestere så lenge

de andres maskiner var gode nok. De uavhengige kinoene var nå frie til å bestille maskiner fra andre leverandører. I løpet av utgangen av 1928 hadde ERPI dermed godkjent at alle kunne leie filmer til hvem som helst, så lenge maskinene ikke krenket andres patenter (Crafton 1999, s. 145). Etter dette gikk overgangen fra lyd på plate til lyd på film raskt i USA. Fra midten av 1928 og ut i begynnelsen av 1929 var de fleste filmene spilt inn på optisk lyd men ble avspilt på plater. Dette gjaldt også selskapene som ikke egentlig ønsket å bruke Vitaphone-systemet, men som distribuerte filmer med plater av praktiske årsaker. Men ved slutten av 1930 viste de fleste kinoene i USA filmer med lyden på filmremsen, men noen ønsket likevel å fortsette med lyd på plater (Crafton, 1999, s. 146).

I de første månedene av 1929 annonserte Paramount, MGM og United Artists at de ville slutte å distribuere filmer med lyd på plater, for de fleste mislikte platene. Warner Bros. og First National var de som forsvarte platene og brukte dem mest mulig ennå. De fleste andre studioene, som Pathé, Fox Film og RKO, distribuerte likevel filmene sine med lyd på plate hvis det var ønskelig. Flere kinoer hadde bare muligheten til å vise filmer med lyd på plate, selv om Western Electrics installasjoner tok høyde for begge systemer.

Paramount ledet korstoget mot platene. Platene var skjøre og ble fort ripete og holdt ikke like lenge som filmremsene, dessuten kunne de lett knuse. Dermed var platene også uøkonomiske, og selskapene måtte distribuere flere sett med plater til hver filmkopi. Platene var markert med avspillingsmerker på etikettene som viste at de ikke skulle spilles mer enn 40 ganger, en filmremse holdt oftest mye lenger. Og man kunne få feil plater tilsendt med filmkopien. Så sent som 31. oktober 1929 meddelte Warner Bros./First National at de ville fortsette utelukkende med plater i en annonse i bransjebladet *Film Daily* (Crafton, 1999, s. 147). Men også Warner måtte innse at det andre systemet var mer praktisk. En gang i 1930 begynte de å overføre plateopptakene til optisk lyd og tilbake igjen til plate for kinovisninger.

Ekspertene mente at lyden på platene var bedre enn lyden på filmen, men det var mange faktorer som spilte inn ved visningen av filmene. Mange kinoer i USA hadde maskiner for begge lydsystemene, ingen hadde maskiner bare for lyd på film, mens flere hadde maskiner bare for platefilm. Små kinoer hadde investert i plater og kunne ikke endre så lett på grunn av dårlig økonomi. I mars 1932 var det fremdeles 3500 kinoer i USA som bare kunne vise platefilm (Crafton, 1999, s. 148). Få kinoer i byer mindre enn 25 000 innbyggere hadde råd til å installere ERPIs dyre anlegg, og lydfilmene kostet mer å leie for

kinoene. ERPI hadde også obligatoriske servicekontrakter og avgifter, og slik ble det også praktisert ved de første installasjonene i Norge senere. Den eneste muligheten de små kinoene hadde var å holde ut til konkurransen brakte lavere priser, bedre avtaler og alternativt utstyr. Én amerikansk distributør søkte justisdepartementet om å gjøre ERPIs kontrakter ulovlige. En eller annen gang i 1928 gikk også Western Electrics del av visningsmarkedet til under 50 prosent. Photophone (RCA) og de andre små tilbyderne spiste seg inn i ERPIs andel. Western Electric responderte ved å annonsere en fast pris, 7000 amerikanske dollar for et system med begge lydmuligheter.

ERPI stoppet så med å kontrollere kinosektoren og konsentrerte seg om produksjonen. Hovedaktiviteten i 1930 og 1931 var å hjelpe Hollywood med å etablere en ny og forbedret tilknytning i utlandet. Men allerede i 1928 var andre lydsystemer enn ERPIs i flertall på amerikanske kinoer. Få uavhengige kinoer i USA valgte Western Electrics lydsystem. RCAs Photophone var billigere og ved kjøp av dette eide også kinoene maskinene. Det var ingen problematiske kontrakter knyttet til RCA, og utstyret tok også mindre plass. Mye av ERPIs arbeid senere gikk ut på å forsvare sine patenter. I løpet av 1938 hadde de fleste av disse blitt løst i rettssalene, og ERPI som organisasjon ble avsluttet i 1937.

Alle de store amerikanske produsentene hadde kapasitet til å lansere dialoglydfilmer i løpet av 1928. Å installere lyd i kinoene tok lengre tid. En gang i 1930 hadde 50 prosent av kinoene i USA lydfilm. Derfor måtte man lansere både lydfilm og stumfilm gjennom flere år, og det var også innsidefolk i industrien som trodde en parallellkjøring kom til å fortsette. Skulle alle filmene ha lyd eller bare spesialfilmene? Hva skulle være balansen mellom musikk og tale? Skulle man fortsette å tilby stumfilm til de som ikke hadde råd til å fortsette? Alle muligheter ble vurdert. Ingen hadde definitive svar. Det ble lansert mange varianter, nyinnspilling av populære stumfilmer, både lyd og stumversjon av samme film, og delvis talefilmer og delvis stumfilmer. De mange forskjellige resultatene av dette så man også i Norge, der filmer ble lansert i forskjellige versjoner, også både med og uten lyd.

Lydfilmvisninger i Europa

Da de amerikanske studioene gikk over til lydfilm i 1928 var mange av produsentene skeptiske til om Europa ville ha lydfilm. Men i Europa hadde man også mange steder forsøkt

å utvikle lydfilmteknologi, selv om den industrielle delen av dette ikke hadde kommet i gang så tidlig som i USA. Amerikanske filmer med avspilling på Vitaphone og Movietone hadde premiere i europeiske hovedsteder i 1928 med engelsk dialog. I London hadde *The Jazz Singer* premiere 27. september 1928 på Piccadilly Theatre, Men det tok tid, for i januar 1929 var det bare 11 kinoer med lydinstallasjoner på de britiske øyene. I Paris ble det første korte lydfilmprogrammet vist 6. oktober 1928 med Gaumont-Petersen-Poulsens lydsystem.

Bortsett fra noen få store kinoer gikk ikke overgangen til lydfilm spesielt raskt i Europa. Den eneste virkelige europeiske konkurrenten til de amerikanske lydsystemene var selskapet Tobis-Klangfilm, som hadde kommet til i overgangen mellom 1928 og 1929, og som var en sammenslåing av flere store tyske selskaper som representerte både opptakssystemer og lydsystemer til kinoene, samt annet elektroteknisk utstyr. De hadde også skaffet seg retten til Tri-Ergon, som kontrollerte et patent på et lyd på film-system som tyske ingeniører hadde utviklet.

Dette tyske samarbeidet klarte etter hvert å stoppe det amerikanske fremstøtet. Mens Western Electric installerte lyd i kinoer i Europa våren 1929, klarte de tyske rivalene sammen å stoppe ERPI, fordi ERPIs Movietone-system krenket rettighetene til Tri-Ergon i Europa. De klarte å stoppe ERPI fra å installere maskiner og Hollywood forsøkte seg med en boikott i Tyskland, men det var likevel ingen stor felles enighet i USA om å opprettholde boikotten. Western Electric's konkurrent General Electric kjøpte interesser i AEG, som var en av eierne i Tobis-Klangfilm, som igjen ga RCA's Photophone begrenset tilgang til Tyskland. I april 1930 kjøpte Warner Bros. seg inn i selskapet Küchenmeister og ble partner i Tobis-Klangfilm. Etter dette hadde ERPI/Western Electric ikke annet å gjøre enn å forhandle med Tobis-Klangfilm. Will Hays, presidenten i Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), ble satt på saken.

Det oppstod heftig strid mellom Tobis-Klangfilm og ERPI som blant annet resulterte i til dels ganske voldsomme hendelser på kinoer i Berlin høsten 1929. Det var forsøk på å stoppe visninger av amerikanske og tyske filmer vist på andre lands lydfilmssystemer. Resultatet av dette var at Western Electric, RCA og Tobis-Klangfilm dannet et kartell som skulle dele verden inn i fire territorier. Dette var resultatet av det som ble kalt Pariserfreden, avtalen ble undertegnet i Paris 22. juli 1930. Dermed hadde tyske Klangfilm retten til det norske markedet fremfor Western Electric, men avtalen inneholdt neppe noen paragraf om at ikke andre selskaper skulle kunne etablere seg i Norge.

Denne konflikten som involverte mange store internasjonale selskaper skapte mye avisstoff også i Norge. Alt fra slåsskamper i kinomiljøet i Berlin, til store økonomiske avtaler som man spekulerte på hvordan ville påvirke film- og kinomiljøet i Norge.

Installasjon av lydfilmanlegg i Oslo

Western Electric representerte de fleste av de store amerikanske filmselskapene og kunne tilby et avspillingssystem som både kunne bruke lyd på plate og lyd på film. Selskapet hadde via ERPI kontrakt både med Warner Bros. som i de første årene sverget til lyd på plate (Vitaphone), og Fox Film som fra starten av hadde utviklet lyd på film (Movietone), samt blant andre de store selskapene Paramount, MGM og First National.

Western Electric hadde begynt å installere lyd i kinoer i de store europeiske byene høsten 1928, og fortsatte med det utover i året 1929. Det gikk ikke fort, men konkurransen var foreløpig liten. Western Electric hadde utviklet egne maskiner som de bygget i sine egne fabrikker og satset stort på fabrikasjon og spredning av maskiner og utstyr.

Selskapet hadde opprettet salgskontor i Sverige, Swedish Western Electric Co. A.B, men ikke i Norge. Etter å ha foretatt installasjoner i andre større byer og land, hadde tidspunktet kommet for å henvende seg til kinoene i Norge i siste halvdel av mai 1929. En av selskapet representanter «Mr. Dowman» hadde tatt turen til Oslo, og han skulle også sikkert etter hvert besøke andre større byer i landet. I Oslo møtte representanten både det kommunale kinoselskapet Oslo Kinematografer, men også eierne av de private kinoene Colosseum og Kino-Palæet. De lå på Majorstuen i Aker kommune rett utenfor bygrensen og hadde konsesjon av Aker til drive privat kinodrift der («Lydfilm på Colosseum», 1929). At kinoer i Norge men først og fremst i Oslo-området og noen andre store byer kunne få lydfilm fra høsten 1929 var dermed som et resultat av en plan som Western Electric hadde utarbeidet. Planen hadde allerede blitt offentliggjort i februar 1929 i Dagbladet i forbindelse med en enquête som kjente norske filmfolk hadde blitt invitert til å svare på:

Western Electric [...] har hånd om de viktigste patentene og interessen for den nye filmart er blusset slik op at selskapet hittil ikke har kunnet tilfredsstille efterspørselen. Etter hvad Western Electrics folk i London fortalte er det nu planen først å tilfredsstille Englands behov for apparater. Siden skal Tyskland og Italia forsynes og

utpå høsten skulde turen kunne komme til Norge og Sverige. Western Electric har gjort et ganske fantastisk kup, i et helt år har den stenrike trust klart å monopolisere lydfilmen, den har behersket både Amerika og Europa, og fortjenesten har vært enorm. Men så blev det også øst ut 100 millioner dollars straks bare på chancen. («Små chancer for», 1929)

I Stockholm hadde man i følge en norsk avis fått installert lydfilmsystem fra Western Electric før 25. mai 1929 på en rekke Stockholmskinoer, blant andre Palladium og Olympia («Lydfilm på Colosseum», 1929). Store kinoer i Sveriges hovedstad kom klart foran de norske i rekken av installasjoner. Men i følge Natzén (2010, s. 144 og s. 156) kan man også se at de svenske kinoene var mer eksperimentelle med de første lydfilmvisningene i Stockholm enn man var i Norge, for både med filmen *Wings* (Wellmann, 1927) på kinoen China i januar 1929 og *The Jazz Singer* (Crosland, 1927) på Röda Kvarn i februar 1929 ble det benyttet andre lydsystemer enn Western Electric sitt. Noen av de private kinoene i Stockholm var mer eksperimentelle med nye lydsystemer enn både de kommunale og private kinoene i Oslo, som til tross for mye usikkerhet ventet på en løsning utenfra, som da først kom med tilbudet fra Western Electric.

Mot slutten av 1928, etter at de første europeiske kinoene hadde fått installert lydfilmapparater, virker interessen for lydfilmen å øke i norske medier. *Dagbladet* hadde en utførlig artikkel på nesten hele første siden av sin aftenutgave 12. desember 1928 med «høist sensasjonelle meldinger om mektige finansgruppers veldige planer på talefilmens områder» («Kjempetrust dannet», 1928). Avisen meldte også at hele verden nå skulle beherskes fra Amerika og at engelsk skulle bli universalspråk. Artikkelen hovedansvarlig var å avsløre at en kjempetrust hadde blitt dannet på filmens område, og at denne trusten ville få store konsekvenser for den amerikanske filmens dominans over den europeiske, og at «europeerne [vil] stå over for problemer som kan bli vanskelige eller umulige å løse» («Kjempetrust dannet», 1928).

Den anonyme artikkelforfatteren så for seg et ganske tøft scenario for det europeiske språkmangfoldet. Fordi det fremdeles ikke hadde blitt produsert og naturlig nok ikke vist europeiske lydfilmer for massedistribusjon ennå, var fremtiden naturlig nok uklar. I USA derimot, hadde de store filmselskapene allerede annonsert at de skulle satse på å produsere lydfilmer. Ifølge Gomery (2005, s. 1) hadde dette skjedd allerede 11. mai 1928, en ganske god stund før artikkelen i *Dagbladet*. Artikkelforfatteren kunne også referere til den britiske

filmregissøren Basil Dean, som var formidleren av mange av disse tankene, og som var bekymret for fremtiden. Spørsmålet var om den amerikanske trustens tekniske og økonomiske kontroll også ville resultere i at alle filmer kun ville være med det amerikansk-engelske språket, og om all europeisk film heretter vil konsentrere seg om den stumme filmkunst og dermed kun ville tilby kvalitetsfilm. For det var en oppfatning blant enkelte at stumfilmen var bærer av en følsomhetens kvalitet, mens lydfilmen var bærer av en mer hverdagslig replikkunst. Holdningen var for noen at stumfilmen hadde utviklet seg til å være en egenartet kunst fremført av inspirerte artister, og at stumfilmen nå var så rik på uttrykk at den ikke trengte å bli erstattet av lydfilm.

Spørsmålene var mange og store, svarene var få. Svært få i bransjen visste hvordan fremtiden ville bli, men det var i hvert fall sikkert i siste halvdel av 1928 at amerikanske filmselskaper i hovedsak ville satse på å produsere lydfilmer. Det innebar derimot likevel også at selskapene kom til å sende ut stumversjoner av de samme filmene, om det var nødvendig. Og det ville det være i uoverskuelig fremtid, for installasjon av lydfilmanlegg i kinoer var en tidkrevende affære.

Trusselen fra Hollywoods filmselskaper var nok reell med opprettelsen av ERPI, og at lyden i teknisk henseende skulle komme fra maskiner fabrikkert i USA som var kontrollert av de store produksjonsselskapene der var det vel for øyeblikket liten tvil om. ERPI hadde likevel i oktober 1928 i en uttalelse meddelt at de ikke ville blande seg om filmselskapene distribuerte til kinoer som ikke hadde utstyr fra Western Electric, og helt på slutten av det året kom selskapet med en kunngjøring om at hvis andre produsenter kunne fabrikere og selge like godt utstyr som ERPIs til en billigere penge uten å krenke patentene, fortjente de å delta i forretningsvirksomheten knyttet til salg av utstyr til kinoene. For Hollywoods og ERPIs del var «the interchangeability issue» over med året 1928 (Crafton, 1999, s. 145). Så ved avslutningen av 1928 hadde allerede Hollywood bestemt at det skulle bli lydfilm, og at den kunne vises på apparater som ikke var knyttet til samme produsent som fabrikkerte opptaksutstyret. Dette var jo for eksempel en anerkjent praksis i grammofonindustrien, som også hadde tilknytning til filmindustrien på denne tiden.

I Norge var det stor usikkerhet, og mange spurte seg selv og andre om vi fikk lydfilm i Norge. Ekspertene var uenige, og det var mange synspunkter, fra en udelt positiv holdning til den nye teknologien, til en kraftig motstand. En av filmbransjens veteraner, disponent Gunnar Fossberg i distribusjonsselskapet Kommunernes Filmsentral, var selv ganske

negativ. Han var i februar 1929 overbevist om at folk snart kom til å spørre seg «Hvad faen skal vi med alt det levenet?» («Små chancer for», 1929). Felles for de aller fleste, inkludert Fossberg, var jo at de ikke hadde sett og hørt lydfilm ennå, og at de naturlig nok ikke hadde god nok innsikt i hva fremtiden ville bringe. De færreste i bransjen hadde det, og publikums smak og deres vilje til å kjøpe billetter til lydfilmer var i høyeste grad avgjørende. Dessuten virket det ikke som om Western Electric tidlig hadde invitert hele verden med på laget for å planlegge lydfilmens ankomst. Dermed kunne ikke små land som Norge med noen få hundre små kinoer forvente å få vite tidlig hvilken plass man kom til å ha i lydfilmens visningssammenheng, annet enn å muligens lese det i avisene.

Western Electric

Western Electric leverte også lydanlegg til innspillingen av filmer, men det var ingen diskusjon om det var aktuelt å bruke det i Norge. I de første årene ble jo innspilling av lyd gjort på utenlandske lydapparater til dels i utlandet, eller på de to norske lydsystemene til Fritz Gebhardt hos Norsk Lydfilm og Gunnar Nilsen-Vig, som i begge tilfeller ikke var fabrikkert og produsert i mere enn ett eksemplar hver.

Også de amerikanske filmstudioene og mange av folkene i filmbransjen der var skeptiske til om også Europa ville ha lydfilm. Eksporten av stumfilm til Europa fra USA var høyere i 1929 enn noen sinne tidligere. I Norge var importen av amerikanske filmer litt over 60 prosent i 1929 (*Kinobladets årbok* 1930, s. 29). Western Electric hadde installert lydutstyr i noen kinoer i Europas største hovedsteder høsten 1928, men installasjonen av lydfilmapparater gikk sakte.

Mens Western Electric gradvis begynte å installere lyd i Europas kinoer våren 1929 og også gjorde det i Tyskland, mente Tobis-Klangfilm at ERPI krenket de lydfilmpatenter det tyske selskapet hadde. Tobis og Klangfilm var to selskaper som på hver sin side hadde en rekke patenter på lydfilm, og i mars 1929 hadde de to slått seg sammen for å utnytte sine patentrettigheter (Thompson, 1985, s. 148). Den eneste virkelige konkurrenten til ERPI var Tobis-Klangfilm med sitt system Tri-Ergon. Selskapet klarte å stoppe Western Electric i å installere maskiner i tyske kinoer etter kort tid, og etter hvert i andre land hvor Tobis-Klangfilm sine patenter var gyldige. Det var konflikter og uenigheter mellom det tyske og det amerikanske selskapet, som også tidlig ble klart for folk i den norsk filmdistribusjons- og

kinobransjen. Det var også ganske stor interesse i en del norske aviser om nettopp dette store teknologiske gjennombruddet, som også kanskje kunne få stor betydning for norske forhold.

I februar 1929 hadde *Dagbladet* en artikkel om nettopp det tyske lydsystemet Tri-Ergon, og Tyskland ble her tillagt rollen som det eneste europeiske landet som kunne spille en rolle i en ny «kappfilming» (Hvordan lydfilmen», 1929). Artikkelen skildrer derimot ingen patentkrig, den forteller at Tyskland er på et forberedende stadium i lydfilmproduksjonen, selv om i hvert fall én tysk lydfilm hadde blitt produsert og hadde blitt vist på kino i Tyskland. Det var filmen *Ich küsse Ihre Hand, Madame* (Robert Land), som hadde hatt premiere i Tyskland 17. januar 1929.¹⁴ Men denne filmen var bare et spedt lite lydfilmforsøk og var på ingen måte en innspilt lydfilm. Lydinnslaget i filmen var kun på et par minutter hvor den mannlige hovedpersonen Harry Liedtke mimer sang etter en populær slager som egentlig var sunget av Richard Tauber. Filmen har også med Marlene Dietrich i den kvinnelige hovedrollen, men hun har ingen talescener og hun synger heller ikke. Filmen ble forøvrig vist i Oslo som stumfilm med premiere på Paladsteatret 2. mai 1929, med Erling Krogh som solist. Han sang da den populære Tauber-melodien med den norske tittelen «Jeg kysser deres hånd, madame».

Også i stumfilmtiden kunne slagermelodier være et viktig tilskudd til filmenes popularitet, og Krogh hadde også tidligere sunget populære sanger til helt stumme filmer, blant annet til Cecil B. DeMilles *Volgas søn* (*The Volga Boatman*, 1926) som hadde hatt premiere i Oslo 1. november 1926 og som ble vist med solist, kor og orkester på to Oslo-kinoer. I overgangen mellom produksjon av lydfilm i utlandet og stumme visninger i av de samme filmene i Norge, fikk publikum likevel høre noen av lydfilmenes melodier, slik som også skjedde med Kroghs fremføring av melodiene i *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), som først ble vist som stumfilm her hjemme.

I april 1929 annonserte Warner Bros. at *The Singing Fool* (Lloyd Bacon, 1928) skulle ha premiere i Berlin, og i løpet av tre måneder klarte Tobis-Klangfilm å stoppe Western Electrics visninger i Tyskland. Dette var såpass sensasjonelt at det også ble referert til i norske aviser, blant annet i artikkelen «All talefilm stoppet i Tyskland» («All talefilm», 1929). Og i april 1929 var det fremdeles en forståelse hos Oslo Kinematografer at de

¹⁴ Hentet fra <https://www.filmportal.de>.

amerikanske selskapene spilte inn filmer med forskjellige apparater og at filmene fra de forskjellige produsentene ikke kunne vises på hvilke som helst apparater, som igjen ville gjøre prosessen for Norge vanskelig. Man kjente derimot til at det i Tyskland ble produsert apparater som de mente kunne gjengi alle selskapenes filmer. Oslo Kinematografer mente dermed i følge det som ble referert til i avisene at de ikke kunne gjøre noen verdens ting før det forelå et resultat ute i den store verden. Og det resultatet viste seg å komme med Western Electric's representant, som kom til Oslo i slutten av mai. I følge opplysninger ovenfor ser det ut til at Western Electric hadde en plan for verden, og det er vel lite sannsynlig at det var de norske kommunale kinoene med Oslo Kinematografer og KKL i spissen som satte i gang denne prosessen.

Den nye lydfilmens teknologiske, økonomiske og språklige utfordringer ble mye omtalt i de norske avisene også lang tid før lydfilmen ble aktuell i Oslo og i Norge. Til tross for at man ikke kan regne med at avisene alltid refererte hendelsene korrekt, samt at noen aviser kunne ha en mer sensasjonelle tilnærming og ikke minst var politisk motiverte i sin nyhetsformidling, kan man observere at det var stor interesse i det offentlige om hva som skjedde ute i verden og hva som eventuelt kom til å skje i Norge.

Det hersket mye uklarhet hvorvidt amerikansk teknologi kun ville medføre amerikanske filmer på kinoene, og noen så for seg at de enkelte kinoenes programmer måtte tilpasses de enkelte landenes filmer. Dette ble faktisk gjort under den andre verdenskrig, men av helt andre årsaker.

Men det var også mye debatt rundt kostnadene ved installasjonen av dyrt utstyr fra Western Electric, som i 1929 ble beregnet til nesten 80 000 kroner, i motsetning til apparater fra Klangfilm, som var forventet å være mye billigere, under 30 000 kroner. Det var mye meningsytring i avisene som neppe var helt til å stole på, og ikke alle sannheter kom sikkert frem. En liten notis i *Dagbladet* var i hvert fall ett tydelig svar på én problemstilling som mange diskuterte, men som få hadde oversikt over, og som også Crafton (1999, s. 145) refererer til. Som nevnt tidligere hadde øverste sjefen Otterson i Western Electric allerede i desember 1928 sendt ut en meddelelse om at dersom andre fabrikanter kunne lage og selge utstyr som var like godt som Western Electric sitt og at dette utstyret i tillegg ikke krenket selskapets patenter, kunne de andre også få adgang til markedet. Det betød at de tydelig aksepterte at filmer fra de store selskapene kunne vises på lydapparater fra andre leverandører enn Western Electric. MGM og First National var de første amerikanske

selskapene som hadde annonsert at de leide ut filmer til kinoer som viste film på andre lydsystemer enn Western Electric. Og det hadde de gjort allerede i oktober 1928 (Crafton, 1999, s. 145).

Notisen i *Dagbladet* var skrevet av Sverre Dulin, lederen i det norske filmdistribusjonsselskapet Metro-Goldwyn-Mayer A/S. Den ble publisert i avisen 13. juli 1929. Han var i motsetning til andre åpenbart informert om løsningen på dette problemet og var tydelig på at

Der eksisterer intet forbud mot å kjøre europeisk film med amerikanske lydfilmapparater, heller ikke er det forbudt å fremvise amerikansk film med europeiske apparater, der kreves bare at apparatets reproduksjonsevne er like god som f. eks. Western Electric apparater (Dulin, 1929).

Dette fikk man altså vite av en sentralt plassert person i filmbransjen knyttet til et av de største amerikanske filmbyråene. Selskapet hans var dessuten akkurat i ferd med å importere en rekke filmer med lyd til landet. Tidspunktet var omtrent da Oslo Kinematografer var i ferd med avslutte avtalen med Western Electric, og samtidig med at det var ganske sikkert at første lydfilmforestilling i kommunen skulle være på Eldorado kino i begynnelsen av september. Likevel var dette et tema som bekymret flere av aktørene i Norge, lang tid etter at dette ble avklart fra USA.

Notisen til Dulin er datert i midten av juli 1929, før noen hadde sett og hørt lydfilm på ferdig installerte apparater i Norge. Oslo Kinematografers to øverste sjefer Aamot og Gundersen hadde riktignok allerede vært i utlandet og hørt lydfilmen både i Paris, London og Berlin. Dulin kunne også ved dette tidspunktet informere om at selskapet han representerte var sterkt interessert i å få lydfilminstallasjoner i kinoene, og at selskapet hans allerede hadde tatt inn rundt 30 spillefilmer med lyd som skulle klargjøres for distribusjon i Norge.

Dermed ser man at de norske representantene for de største amerikanske filmselskapene var helt i front med lydfilmen i Norge, og en forsendelse av filmer fra utlandet hadde sikkert blitt foretatt i samråd med Western Electrics besøk, snarere enn med Oslo Kinematografers bestemmelser om lydfilminstallasjoner. Selv om kinostyret var klare på at de syntes det var uoversiktlig med den nye lydfilmens ankomst, var de nok også sikre på hva som ble forventet av dem fra den amerikanske delen av bransjen. Dette var også

omtrent samtidig med at avisene kunne informere om at all talefilm var stoppet i Tyskland, og at det nå bygget seg opp en konflikt mellom Tobis-Klangfilm og Western Electric om hvem som hadde rett til å installere lydfilmanlegg på grunn av patentstridigheter (se f.eks. «All talefilm stoppet», 1929).

Western Electric's representant hadde vært i Oslo i mai 1929 for å forsøke å selge inn selskapets lydfilmanlegg til kinoene. For Oslo Kinematografers del måtte dette diskuteres i styret, og en utgift på rundt 80 000 kroner for én kino var mye penger. Kinoens ansvarlige, nyutnevnte styreformann Kristoffer Aamot, som også var viseordfører i Oslo og journalist i *Arbeiderbladet*, og direktør J. Chr. Gundersen, som tidligere hadde vært privat kinoeier, dro ikke lenge etter dette i månedsskiftet mai-juni 1929 til utlandet for å vurdere lydfilmforholdene. Da de kom tilbake rundt 10. juni summerte Aamot opp situasjonen. De hadde vært i Paris, London og Berlin, og Aamot var ikke lenger i tvil om at lydfilmen hadde en «overordentlig stor fremtid for sig» («Talefilm i Oslo», 1929). De hadde sett og hørt *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) i Paris, *The Singing Fool* (Lloyd Bacon, 1928) i Berlin før den ble stoppet av patentstridighetene, *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), *Noah's Ark* (Michael Curtiz, 1929) og *Show Boat* (Snub Pollard, 1929) i London.

Aamot hadde tidligere vært skeptisk til lydfilmen påstod han selv, men kom tilbake til Oslo med tro på talefilmens fremtid. Dette var både på grunn av gode lydforhold og filmenes kvaliteter, men også fordi han hadde observert at disse filmene var umåtelig populære blant publikum. At den norske anmelderstanden ikke var like enig om disse filmens kvaliteter, så man senere i anmeldelsene. Økonomisk skulle det vise seg å være en suksess. Hvorvidt Oslo skulle få installert lydfilmanlegg var noe Oslos kinostyre i følge Aamot skulle avgjøre i løpet av én uke etter 11. juni 1929, og det var også klart at det i så fall ville bli installert i det som skulle bli den nyombygde Eldorado kino. Og til tross for de store kostnadene, så det ut til at Western Electric var selskapet som måtte bli aktuelt, fordi de allerede hadde vært og presentert seg og forhandlet med Oslo Kinematografer. Selskapet var rett og slett tidlig ute og kunne tilby maskiner og profesjonell oppfølging basert på over ett års erfaring i utlandet. Prisen var som nevnt høy, og det fantes også andre krav å forholde seg til: Maskinene til selskapet var bare til leie og installasjonene måtte gjøres på ti års leiekontrakt, de kunne ikke kjøpes til odell og eie av selskapet. I kontrakten lå også en kostbar serviceavtale som måtte aksepteres («Vårt første talefilmteater», 1929).

I begynnelsen av juli 1929 fikk man i hvert fall også bekreftet av direktør Gundersen i avisene at Oslo Kinematografer hadde kommet så langt at man med sikkerhet kunne si at det ble talefilm i Oslo og at premieren var berammet til 1. september. Kinomusikerne i de aktuelle kinoene ville bli sagt opp, og billettprisen på lydfilmer ville sannsynligvis bli høyere enn på stumfilmer. Gundersen mente det heller ikke ville bli laget stumfilmer mer, men gjorde et poeng av at lydfilmer likevel kunne vises i kinoer som ikke hadde lydfilmapparater, som stumfilmer. Hvordan dette ville oppleves av publikum sa han ikke noe om, men han og Aamot hadde allerede i utlandet erfart at lydfilmer kunne bli vist med undertekster, slik at det kan tenkes at disse tekstene var nok til å få publikum til å akseptere denne visningspraksisen. At publikum ble utsatt for en rekke eksperimentelle måter å vise film på i disse månedene og årene med en ny lydfilmteknologi som skulle standardiseres og tilpasses lokale forhold, er sikkert. Det kunne både være på grunn av dårlig projisering av filmer og ikke synkron avspilling av lyd, men også på grunn av nye teknologiske utfordringer knyttet til tekstingen av filmer, eller bare dårlig oversettelse eller mangelfull teksting.

Stumfilmversjoner ble fremdeles laget i 1929 og også importert til Norge, og til en viss grad ble det nok også fremstilt stumfilmversjoner med mellomtekster av de nye lydfilmene, men det er ikke utenkelig at noen av stumfilmene som kom til å bli vist de neste årene på kinoer i landet var lydfilmversjoner vist uten lydapparat og med akustisk kinomusikk. I Norge var det fremdeles i 1934 noen ytterst få kinoer som hadde status som stumfilmkinoer, mens året etter var alle kinoer blitt lydfilmkinoer (Kommunenes Filmcentrals arkiv). Selv om det ganske raskt i 1929 ble påført Statens Filmkontrolls lister og på deres sensurkort hvilke filmer som var lydfilmer, er det ikke alltid sikkert at alle filmene ble merket riktig, så det er vanskelig å lage en nøyaktig statistikk over stumfilmkopier og lydfilmkopier i disse månedene. Man kan nok likevel se at det i løpet av 1930 ble flere lydfilmer enn stumfilmer som ble importert.

I samtalen avisen hadde med Gundersen gjorde han også oppmerksom på at filmen som ved tiden for intervjuet ble vist på kinoen Cirkus Verdensteater i Oslo og som hadde hatt premiere der 1. juli 1929, *Ulven fra Wall Street (The Wolf of Wall Street, Rowland W. Lee, 1929)*, var en lydfilm som ble vist som stumfilm. Om han mente det var en lydfilmkopi med lydspor på filmremsen eller på plate som ble vist som stumfilm i Oslo er usikkert og sikkert også tvilsomt. Filmen hadde blitt laget som talefilm, men ble distribuert ute i verden både i lydfilmversjon og stumfilmversjon, så det kan godt ha vært en film som hadde status som lydfilm, men som likevel ble distribuert også i stumfilmversjon. Verken anmeldelser

eller sensurkortet¹⁵ kan gi noen sikker indikasjon på det, men på sensurkortet står det i hvert fall ingen ting om at det er lydfilmkopi som ble sensurert. Filmen ble distribuert i to kopier i Norge, en datert 22. juni og en datert 5. september 1929. I Stockholm var akkurat denne filmen aktuell høsten 1929 i et «eksperiment» på kinoen China der den ble vist både som lydfilm og stumfilm samme kveld (Natzén, 2000, s. 171).

Eldorado og Colosseum

En viktig faktor ved installasjonen av lydfilmanlegg i kinoene var om kinolokalene passet til lydfilmvisninger. Derfor spurte man seg i 1929 om kinolokalene virkelig var egnet for lyd- og talefilm, og dette kom også frem i avisene. Oslo kommune hadde overtatt hele kinodriften i Oslo i 1926, etter en fellesdriftperiode fra 1919. Antallet kinoer ble redusert i denne perioden, flere forsvant i de første årene etter 1926 og noen nye kinoer ble også åpnet frem til høsten 1929. De som ble værende ble etter hvert pusset opp til en mer moderne standard, fremdeles i lang tid med tanke på stumfilmvisninger.

Kinoen Admiral-Palads i Torggaten var en av de mange kinoene som skulle pusses opp. Eiendommen ble overdratt til Oslo Kinematografer fra Det Norske Teater 1. mai 1928. Allerede kort tid etter overdragelsen var kinoen plassert i oppussingskøen, og man regnet med at det skulle skje i 1929. Med denne kinoen hadde kinematografene i Oslo dermed ett lokale klart for oppussing som også kunne tilpasses lydfilmvisninger innenfor rammene av en omfattende ombygging. Men det viste man ikke før en stund ut i 1929, etter at oppussingen hadde begynt. Man mente først at man kunne øke antallet publikumsplasser fra 900 til nesten 1500 ved å bygge balkong i kinoen Uansett var det planer om å lage en moderne kino ut av den gamle teatersalen, som også hadde vært brukt som kino i lang tid. («Casino åpnes», 1928). Antallet plasser ble noe mindre til slutt da kinoen åpnet igjen.

Alt tyder på at ominnredningsplanene for denne kinoen falt godt sammen med behovet for en første lydfilmkino innenfor Oslos grenser. Da kinoen hadde sin siste visningsdag 28. april 1929 før ombyggingen, var det sikkert flere som tenkte seg muligheten

¹⁵ Sensurkort nummer 16417, datert 22. juni 1929.

for at nettopp den kinoen passet godt for lydfilminstallasjon. I utgangspunktet hadde Oslo Kinematografer satt av 350 000 kroner til oppussing av kinoen («Admiral palads'», 1929), med nytt lydanlegg ville det bli kanskje 80 000 kroner mer. Men ved dette tidspunktet, i slutten av april 1929, var det ikke helt klart at kinoen likevel skulle bli lydfilmkino.

Oslo kommunes grenser var betydelig mindre i utstrekning i 1929 enn i dag. Det endret seg først med sammenslåingen mellom Oslo og Aker i 1948. I forbindelse med bestemmelsen om kommunaliseringen av Oslos kinoer og prosessen med det som startet i 1919 og fortsatte til 1926, utviklet noen også tanken om å fremdeles kunne drive privat kinovirksomhet i Oslo-området. I 1924 hadde en stor privat kino blitt bygget på Majorstuen, rett utenfor kommunegrensen, i krysset mellom Sørkedalsveien og Fridtjof Nansens vei. Der hadde Kino-Palæet åpnet 29. august 1924 med filmen *The Covered Wagon* (James Cruze, 1923). Den tilstøtende kommunen Aker ønsket ikke selv å drive kommunal kinodrift, kommunen hadde en solid borgerlig ledelse, men så likevel at de kunne tjene penger på å gi konsesjon til drift av private kinoer der. I en periode etter 1924 ble Kino-Palæet drevet sammen med distribusjonsselskapet Metro-Goldwyn, senere hadde kinoen også en avtale med Oslo Kinematografer om parallelldrift, som betød at en film skulle ha premiere samtidig på Kino-Palæet og på en kino innenfor Oslos bygrenser. Det var blant annet tilfellet med filmen *Volgas søn*, som er nevnt ovenfor.

Noen år etter ble i hvert fall én ny kino planlagt og bygget i nærheten av Kino-Palæet. Colosseum kino åpnet 14. januar 1928, med filmen *Onkel Toms hytte* (*Uncle Toms Cabin*, Harry A. Pollard, 1927), en god stund før det var aktuelt å tenke på visning av lydfilm. I følge annonsene var Colosseum Nordens største kino, og kinoen var drevet av et aksjeselskap med murmester D.F. Olsen i spissen. Salongen skulle i følge planen romme ca. 2050 mennesker, og kinoen skulle ha et orkester på rundt 15 personer. Det var store planer om at bygningen også skulle brukes til annen underholdning, som kabareter og varietéer. Scenen var bygget i teaterdybde, det skulle bli restaurant der – som ble innviet i mars 1929 – og friluftsservering knyttet til kinoen, og bilparkering til flere hundre biler utenfor. Akkurat det siste er mer uklart om ble realisert, men tankene om det store kinopalasset som skulle bringe store inntekter via differensiert virksomhet hadde slått til utenfor Oslo kommune. Det var planer om slike tiltak som skulle kombinere både kinodrift og annen underholdning innen for bygrensen også, på den såkalte Bestefarstomten, der Saga kino etter hvert ble bygget og åpnet i midten av februar 1934.

Colosseum kino skulle også skaffe seg eget filmdistribusjonsselskap ved navn Colosseum-Film. Sannsynligvis på grunn av konkurransen med Oslo Kinematografer, som nok hadde opparbeidet et godt forhold til de fleste private og kommunale utleiebyråene som nesten alle lå i Oslo sentrum. Da hadde de sikkert konkurransefordeler i forhold til Colosseum på grunn av det. Colosseum-Film hadde for det meste filmer fra det amerikanske selskapet Universal, men også andre mer uvanlige filmer i norsk sammenheng. Selskapet hadde en del sovjetiske, noen tyske og én kinesisk film, *Edderkoppene* (*Pan si dong*, Dan Duyu, 1927), den første og eneste filmen fra Kina som ble vist i Norge på lang tid.¹⁶

Colosseum drev på i noe over ett års tid før også de møtte representanten fra Western Electric, og omtrent samtidig med Oslo Kinematografer bestilte også Colosseum lydfilmanlegg fra selskapet. Men Colosseum hadde etter ett års drift ikke særlig solid økonomi, og aksjonærene var ikke fornøyd med utviklingen. Utgiften hadde vært store, og selskapet hadde til tross for utelukkende premierefilmvisninger og annen populær underholdning ikke særlig stort overskudd.

Begge de to Oslo-nære kinoene Kino-Palæet og Colosseum ble sett på som viktige konkurrenter til Oslo Kinematografer. Økonomien til Colosseum var dårligere enn eierne hadde håpet på og mange av aksjonærene var villige til å selge. Sikkert også fordi Colosseum nå kunne bli en konkurrent til å bli den første lydfilmkinoene i Norge, ønsket Oslo Kinematografer å få kontroll over kinoen. Denne kontrollen ble skaffet med et kjøp av majoriteten av kinoens aksjer, som var lett å få kjøpt. Kjøpet skapte mye debatt i avisene, og diskusjonen om kommunal versus privat kinodrift blusset opp igjen, ikke minst mellom den borgerlige og sosialistiske pressen. *Aftenposten* kalte kjøpet for «Arbeiderpartiets kino-kup» i en overskrift («Arbeiderpartiets kino-kup», 1929) og avisen hevdet at den kommunale kinodriften i Oslo måtte stabiliseres med oppkjøp av en privat konkurrent for å hindre sammenbrudd for den kommunale kinodriften. Dette var sannsynligvis ikke korrekt, snarere var det beviselig Colosseum kino som var i økonomiske vanskeligheter. Men den borgerlige avisen var sterkt mot kommunal kinodrift uansett, og var for konkurranse mellom private aktører. Noe som også ble hevdet, og som det kanskje var et snev av sannhet i, var at Colosseum kino kunne stå i fare for å bli den første kinoen i Norge med lydfilminstallasjon og med lydfilmvisninger. Hvis ikke Oslo Kinematografer hadde kjøpt opp aksjemajoriteten i

¹⁶ Filmen ble gjenfunnet i Nasjonalbibliotekets arkiv og restaurert for noen år siden.

kinoen, kunne en privat kino bli den første lydfilmkinoen i Norge. Hadde det vært et lite nederlag både for Oslo Kinematografer, for Kristoffer Aamot, og for Kommunale Kinematografers Landsforbund? Konflikten mellom de borgerlige og sosialistene og avisene som representerte disse politiske motstanderne er interessant. Hele debatten rundt kommunal og privat kinodrift i denne perioden, og hvordan nettopp den kostbare installasjonen av lydfilmapparater i kinoene skapte disse motsetningene, ble tydelig og klar.

Det skal ha vært i midten av juni 1929 at Oslo kinostyres formann Aamot tok opp muligheten for å overta begge kinoene på Majorstuen. Høyre stemte imot, men formannskapet i Oslo godkjente med knapp margin, med Arbeiderpartiets 11 stemmer mot de borgerliges 10 stemmer. I følge *Aftenposten* ble en leiekontrakt med Kino-Paleet skrevet under 4. juli og samme dag ble også aksjemajoriteten i Colosseum sikret («Arbeiderpartiets kino-kup», 1929). Overdragelsen fant sted 6. juli 1929, Oslo sikret seg 328 av 580 aksjer i Colosseum, kjøpt til pari kurs. Leiekontrakten med Kino-Palæet var på 100 000 kroner året over fem år. Gjelden på Colosseum sies å ha vært 900 000 kroner, og selskapet hadde bare et overskudd på rundt 13 000 kroner det første året. Begge kinoene ble overtatt av Oslo Kinematografer i august 1929, Colosseum formelt den 12. august, da kinoen fikk nytt styret med Aamot som formann. Med disse to kinoene – Kino-Palæet hadde vært knyttet til Oslo Kinematografer i et samarbeid før – var antallet kinoer ved inngangen til lydfilmens epoke 13 stykker under Oslo Kinematografer.

Det ble mye debatt i avisene knyttet til aksjekjøpet og kontrollen over Colosseum. Noen mente at en kommunal bedrift ikke skulle blande seg inn i privat virksomhet utenfor sitt eget område, og partiet Høyre var mot enhver utvidelse av en kommunal forretning. Noen mente Oslo Kinematografer hadde betalt altfor mye for aksjene, det var til pari kurs på 1000 kroner, og mot at Oslo Kinematografer hadde brukt skattebetalernes penger for kjøp av aksjer. Oslo Kinematografer trengte kassakredittlån på 900 000 kroner for utgifter med Colosseum og Eldorado. Det hadde vært et spent forhold mellom Oslo Kinematografer og kinoene utenfor bygrensen, og det ble også hevdet at Oslo Kinematografer hadde stilt betingelser ved de private distribusjonsbyråenes utleie av filmer til Colosseum. Noen hevdet til og med at et eller flere av de amerikanske distribusjonsbyråene hadde blitt tilbudt å overta driften av Colosseum, men at de sa nei til dette («Kinematografenes kjøp», 1929). Dette hadde riktignok blitt tilbakevist av byråene, men det var sterk uenighet om hva som faktisk hadde skjedd i prosessen.

Den 12. juli 1929 skulle styret i Oslo Kinematografer ifølge *Morgenbladet* endelig ha bestemt at de skulle kjøpe lydfilmapparater fra Western Electric til Eldorado kino («Kinostyret besluttet», 1929). Men i aviser tidligere ble det også formidlet både av Aamot og Gundersen i Oslo Kinematografer at det var planer om å beslutte det allerede i midten av juni. Den 10. juni var det i hvert fall ikke bestemt, det hevdet både Aamot og Gundersen rett etter at de hadde kommet hjem fra en studiereise i de store europeiske hovedstedene som viste lydfilm («Talefilm i Oslo», 1929). Men både Aamot og Gundersen var likevel av den oppfatning at det skulle og burde bli lydfilmvisninger, og flere av filmdistributørene hadde jo også allerede forberedt seg på at det skulle skje med import av lydfilmer.

Uavhengig endelig tidspunkt, bestemmelsen om lydfilminstallasjon kom en stund ute i arbeidet med ombyggingen av Eldorado kino, så det var nødvendig å ta hensyn til nye endringer underveis. Mye tyder også på at lydfilmapparater var bestilt av Colosseum kino før Oslo Kinematografer kjøpte opp aksjemajoriteten i kinoen. 35 kasser med lydfilmstyr hadde kommet fra utlandet til Colosseum omtrent samtidig med at Oslo kjøpte aksjene, det vil si i begynnelsen av juli. Den 10. juli kom varene med båt til Oslo («Hvem eier», 1929). En av aksjonærene i Colosseum som hadde solgt sine aksjer, kaptein Harald J. Werner, opplyste at det opprinnelig hadde vært meningen å åpne Colosseum som lydfilmkino i begynnelsen av august 1929, hvis ikke Oslo Kinematografer hadde kjøpt aksjemajoriteten («Kjøpet av», 1929).

Mot midten eller slutten av juli 1929 ble det klart at Eldorado og Colosseum ville bli de to første kinoene i Oslo-området som skulle vise lydfilm, og at dette skulle skje i september. Eldorado var under større ombygging, ikke bare fra stumfilmkino til lydfilmkino, men fra en nedslitt kino som for ikke lenge siden også hadde vært teater, til en topp moderne storkino med godt over 1000 sitteplasser. Rundt 15 musikere ville miste jobben på de to kinoene. Men foreløpig var det på ingen måte krise, for det forelå ingen konkrete planer om å utvide med flere lydfilmkinoer, ble det sagt. Formannen i Oslo Musikerforening trodde ikke situasjonen var kritisk, han regnet med at man snart gikk tilbake til stumfilmen og refererte til USA, der han hadde hørt at mange musikere som hadde blitt oppsagt nå var tilbake til kinoene («Musikerne og», 1929).

Oslo var på sommeren 1929 snart klar for lydfilmen, og de to første kinoene skulle installere lydfilmanlegg fra Western Electric. Om det hadde vært flere tilbydere av maskiner er tvilsomt, og foreløpig så det ikke ut til at kinoene vurderte andre alternativer. Western

Electric var stort og verdensomfattende på markedet, så selv om prisen var høy var det nok vanskelig å sette i gang med å finne alternativer akkurat da. Viktig er det også å merke seg at selv om kinoene etter hvert installerte lydfilmanlegg fra Western Electric, var jo kinomaskinene av annet fabrikat. Både Eldorado og Colosseum fikk i denne sammenhengen nye kinomaskiner fra den tyske fabrikken Zeiss Ikon, apparater med navnet Ernemann II. Det var alt det andre tekniske utstyret, fra lydhode tilkoblet maskinene og platespiller, via forsterkere, kabler og høyttalere, som var levert av Western Electric.

I begynnelsen av juli hadde også den norske distributøren Metro-Goldwyn-Mayer A/S «mottatt den største filmsending, som nogen gang er kommet til Oslo». Og det var i hovedsak lydfilmer som hadde kommet. «Lydfilmen kommer til å erobre oss fullstendig fra kommende sesong», sa Dulin, som snart hadde 30 lydfilmer klare til visning («Vil lydfilmen», 1929). Blant disse titlene var *The Masks of the Devil* (Victor Sjöström, 1928), *Desert Nights* (William Nigh, 1929), *Wild Orchids* (Sidney Franklin, 1929), *A Lady of Chance* (Robert Z. Leonard, 1928), *The Flying Fleet* (George Hill, 1929), *The Duke Steps Out* (James Cruze, 1929), *Spite Marriage* (Edward Sedgwick, 1929), *White Shadows in the South Seas* (W.S. van Dyke, 1928), *Our Dancing Daughters* (Harry Beaumont, 1928), *Show People* (King Vidor, 1928), *A Woman of Affairs* (Clarence Brown, 1928), *The Bridge of San Luis Rey* (Charles Brabin, 1929), *Tide of Empire* (Allan Dwan, 1929) og *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929). Disse lydfilmene skulle jo bli vist på kinoene fremover, men i følge annonse fra selskapet ble alle filmene også lansert som «taus film» (*Kinobladet*, juni 1929, s. 6-7).

Eldorado fikk sine første lydfilmvisning 2. september for spesielt inviterte og 3. september for betalende publikum, og Colosseum ganske raskt etter, den 11. september. Det var en stund usikkert hvilken kino som skulle komme bli den første. Eldorado ble bygget om ganske omfattende, mens Colosseum var i underkant av to år gammel, og som i en betydelig mindre målestokk måtte tilpasses lydinstallasjonene. For Colosseums del ble premierevisningen noe utsatt på grunn av bygging av en ekstra vegg, og i begge kinoene kom installatører fra Sverige og England for å sette opp utstyret. Trondheim kinematografer var også tidlig ute med bestilling av apparater fra Western Electric, og ble den andre byen med installasjoner fra dette selskapet.

Allerede få dager etter premierene på Eldorado og Colosseum i september dro Kristoffer Aamot og J. Chr. Gundersen til utlandet igjen for å se på andre lydfilmsystemer.

Oslo Kinematografers ledere var nå ganske sikre på at man måtte kjøre lydfilmer, også på flere kinoer enn de to som nå var i gang. De var helt overbevist om at kinoledelsen i Oslo ikke selv kunne bestemme om man skulle vise lydfilm eller stumfilm. De hadde fått høre at Svensk Filmindustri hadde kjøpt 6-7 nye lydfilmapparater til sine kinoer og at det allerede nå var mer lydfilm enn stumfilm i Stockholm («Vi har intet valg», 1929).

Denne gangen dro de til Stockholm for å høre og se film vist på Klangfilms lydsystem. I følge informasjonen som ble gitt til pressen ville lydfilmsystemet fra Klangfilm koste omtrent halvparten av Western Electric sitt, prisen ble anslått til 30-40 000 kroner. Etter de store og omfattende installasjonene i Eldorado og Colosseum var det ønske om å prøve noe mindre kostbart i en mindre kino.

Noen Oslo-aviser var ikke positivt innstilt til et ønske om å skaffe flere lydfilminstallasjoner, og flere mente teknologien var for dårlig. *Aftenposten* var spesielt motstander av nye installasjoner, men gjorde også politisk argumentasjon ut av det. Avisen mislikte den nye lydfilmteknologien og mente den stod på et for lavt nivå ennå, men avisen brukte igjen argumentasjonen for at de ekstra kostnadene som var knyttet til kjøpene var en unødvendig utgift for skattebetalerne («Den annen», 1929). Interessant er nettopp den problemstillingen at teknologien foreløpig ikke ble sett på å være bra nok, og at mange oppfattet den fremdeles å være i en testfase eller på et eksperimentelt nivå. Derfor så man heller ikke at det var nødvendig å utsette publikum for denne nye lyden, som ikke på noen måte reproduserte lyden fra tale og musikk på en behagelig realistisk og forståelig måte. At publikum måtte betale for det i tillegg, med høyere billettpriser enn vanlig, var kritikkverdige.

Lespelyder, metallisk lyd og sus var resultatet, samt at man ble utsatt for amerikansk slang som mange ikke forstod. I tillegg var det problemer med synkronisering av bilde og lyd på enkelte forestillinger. Ellers var det en oppfatning at installasjonen i Eldorado kino var mye bedre enn i Colosseum. Sistnevnte kino hadde blant annet dårlig akustikk ved avspilling av lyd via høyttalere. Kinoen var bygget for akustisk lydgjengivelse fra orkester, sang og tale, så det kan ha vært problemer med den nye lyden i forhold til gjengivelse av mekanisk musikk fra høyttalere.

Paladsteatret

Tilbudet på lydutstyr fra Western Electric var det første som kom til landet. Det var et tilbud som var vanskelig å si nei til. Selskapet hadde således skaffet seg forsprang på mulighet for installasjoner på de norske kinoene. Likevel skulle bare et fåtall norske kinoer får installert det dyre utstyret fra dette selskapet. Western Electric hadde blant annet vært trege med installasjonen i andre land tidligere. Oslo Kinematografer vurderte etter turen til Stockholm utstyr fra Klangfilm til sentrums kinoen Paladsteatret. Det kommunale selskapet var nå også helt klar over at man kunne vise amerikanske filmer på Klangfilms lydapparater, for det ble nå henvist til en kontrakt som gikk ut på at det eneste man ikke kunne gjøre var å vise lydfilm på et apparat som forringet lydets kvaliteter («Kinostyrets formann», 1929). Akkurat det samme som hadde blitt informert om tidligere i avisene fra en av de amerikanske filmimportørene, og i Stockholm hadde man allerede gjort dette uten problemer.

Klangfilmapparatet som ble installert i Paladsteatret fra 27. september og noen dager fremover skulle ikke være en permanent installasjon. Det skulle bare være en prøveinstallasjon med maskiner som var innlånt av Oslos kinoledelse til Kommunale Kinematografers Landsforbunds årsmøte som ble holdt i Oslo i slutten av måneden. I følge Aamot var det vanskelig å få kjøpt Klangfilmapparater ennå, og det ville i hvert fall tatt et par måneder lenger å få installert et nytt Klangfilmapparat enn et apparat fra Western Electric. En planlagt fremvisning av apparater fra andre produsenter ble heller ikke noe av, sannsynligvis var det for tidlig ennå å få tilgang på maskiner fra andre selskaper («Klangfilm og Western», 1929).

På Colosseum hadde Warner Bros. sin film *Noah's Ark* (Michael Curtiz, 1928) hatt premiere 30. september, og noen dager etter kunne folk også se og høre lydfilm på Paladsteatret med Klangfilms lydsystem. Riktignok var hovedfilmen ikke lydfilm, men et tysk stumt lystspill med den populære Anny Ondra, *Lady Rockefeller* (*Das Mädel mit der Peitsche*, Carl Lamac, 1929). Anny Ondra skulle snart bli å se i en annen film med lyd, men der skulle stemmen hennes bli dubbet på grunn av språkvanskeligheter. På

Klangfilmapparatet ble det vist to tyske kortfilmer med lyd, kalt *Die ehre Gottes* og *Kater Murr*.¹⁷ Den første etter et stykke av Beethoven på stort orgel, den andre en såkalt trickfilm.

Like før installasjonen av Klangfilms apparater i Paladsteatret hadde norske aviser vært opptatt av at det hadde utspilt seg krasse scener i Berlins kinoverden. Kampen mellom Western Electric og Klangfilm hadde i følge avisene ført til at amerikanerne hadde kuttet kabler da tyske filmer ble vist på amerikanske maskiner i kinoen Mozartsaal («Våre kinoer», 1929). Derfor var det en ny usikkerhet også i Norge om bruken av lydfilmapparater fra forskjellige produsenter kunne brukes til visning av alle filmer.

Konflikten hadde startet allerede i mai 1929 i Tyskland, da Tobis-Klangfilm hadde stoppet visningen av *The Singing Fool* i Berlin. I juli hadde en ankedomstol gitt Tobis-Klangfilm eneretten til lydfilmpatenter i Tyskland, noe som sikkert førte til konfliktene som hadde oppstått. Tobis-Klangfilm ville ikke fire og Hollywood begynte å boikotte det tyske markedet sent i 1929. Dette var starten på patentkrigen som Western Electric og Tobis-Klangfilm førte og som fikk sin avslutning den 22. juli 1930, da de inngikk en avtale om å dele verden inn i fire territorier. Tobis-Klangfilm fikk dermed eksklusive rettigheter for store deler av Europa og Skandinavia (Gomery, 2005, s. 108-109).

Denne lydfilmapparatkrigen fikk få konsekvenser for situasjonen i Norge, men det virker som om den også ble litt misforstått. Man kunne i værste fall frykte at Hollywood nå ville boikotte visninger av sine filmer på maskiner som ikke var fra Western Electric, og at denne patentkrigen hadde revitalisert et ønske om et forbud. Det hersket vel en uklarhet om at aksepten fra Western Electric sent i 1928 nå gjaldt fremdeles, om at alle filmer kunne vises på alle apparater. Et annet problem som nå ble skissert, var at Western Electric ville hindre at andre filmer enn de fra sine egne samarbeidspartnere i USA kunne bli vist på de to installasjonene som hadde blitt foretatt i Eldorado og Colosseum. Dette ble derimot tilbakevist av kinostyrets formann Aamot i *Aftenposten* 27. september 1929, som hevdet de

¹⁷ Filmene har ikke latt seg identifisere nærmere, men den siste kan være filmen *Kater Murr auf Fischfang* (1928), se: http://www.bundesarchiv.de/benutzungsmedien/filme/view/B83950?back_url=filme%2Falpha%2FK%2Fpage%3A12

stod på god fot med selskapet Elektricitets-Aktieselskabet A.E.G., som var leverandør for Klangfilms lydfilmanlegg i Norge («Ingen fare for», 1929).

Klangfilm fikk ikke monopol på installasjon av lydfilmapparater i Norge, men de klarte å hindre at Western Electric fikk installere mer enn i noen få kinoer. Selv om Western Electric hadde gått offensivt ut og vært først i Norge med å tilby lydfilminstallasjoner, fikk likevel ikke selskapet installert sine lydfilmapparater i fler enn noen få kinoer høsten 1929 og noen måneder etter det. Det også til tross for en stor annonsekampanje i *Aftenposten* i oktober 1929,¹⁸ som gir inntrykk av å være rettet både mot kinobransjen, men også mot det allmenne kinopublikummet. I annonsene reklamerte det svenske selskapet Swedish Western Electric Co. både for den høye kvaliteten til selskapets produkter, men også at prisene allerede nå hadde sunket betraktelig.

Til sammen ble det likevel bare installert apparater fra Western Electric i fem kinoer i Norge. To i Oslo, én i Verdensteatret i Trondheim med maskiner som opprinnelig var ment for den private kinoen Rosendal, én i Fredrikstad på kinoen Biblioteket og en i Verdensteatret i Sarpsborg, installert et stykke ut i 1930. Det virker som om Western Electric var aktiv overfor kinoene i Norge fremover mot sommeren 1930, og frem til Paris-konferansen, som avgjorde at selskapet skulle overlate Norge til Tobis-Klangfilm.

Etter Western Electrics to installasjoner i Oslo, begynte kinoledelsen å orientere seg om apparater fra andre produsenter på markedet. Klangfilm hadde fått godt skussmål, og Aamot selv var meget fornøyd med Klangfilms lydfilmsystem som han hadde hørt i utlandet. Derimot var ikke prøveinstallasjonen i Paladsteatret særlig vellykket. Ekspertene var uenige om hva som var årsaken, for installasjon av lydfilmanlegg i eldre kinoer som ikke var tilpasset nye store apparater med mekanisk lyd var et av flere problemer. Utover det var også prøveinstallasjonen ikke optimalt installert, med høyttalere som var plassert feil og kinolerret som ikke passet til høyttalerlyd. Folk med ny og annerledes kompetanse måtte kontaktes, og mange nye bygge- og isolasjonsmaterialer måtte prøves ut. En av dem som fikk en viktig rolle innenfor konsulentvirksomhet når det gjaldt lyden i kinoene, var professor og akustiker Johan Peter Holtsmark ved Norges Tekniske Høyskole, som hadde kontakt eller kontrakt

¹⁸ Annonser 9., 16., 23. og 30. oktober 1929.

med selskapet A.E.G. Han fikk en sentral rolle som akustisk konsulent i forbindelse med de nye lydinstallasjonene på norske kinoer.

På grunn av den ufullstendige installasjonen på Paladsteatret ble det ingen fullverdig lydfilmvisning på den kinoen på en liten stund. Den lydfilmvisningen som likevel fikk stor oppmerksomhet den første tiden var forfilmen fra *Fox Movietone nyheter*, som *Fox Movietone News* ble kalt på norsk, og som hadde premiere der 4. november 1929 før en stum langfilm. Til da hadde man også klart å gjøre installasjonen bedre enn tidligere, men fremdeles var det et inntrykk av at apparatene ikke var ferdig utprøvd. Nyhetsfilmen var Fox sin film med Mussolini som talte og tusenvis av italienere som hevet hånden til hilsen.

Klangfilmapparatet på Paladsteatret skulle skape stor konflikt mellom Oslo Kinematografer og A.E.G, en konflikt som også ble offentlig i avisene spalter. På kinoen begynte man å vise også spillefilmer med lyd fra slutten av november, først reprisevisninger og etter hvert også premiereforestillinger fra mars 1930. Men sommeren 1930 toppet konflikten seg med en spisset debatt i avisene om kvaliteten på lydanlegget. Diskusjonen gikk på om det var lydanlegget, kinobygget eller fremvisningen av filmene som var årsaken til den dårlige lyden. A.E.G. i Norge var en erfaren bedrift med mye kompetanse, men hadde ingen tidligere erfaring med installasjon av lydfilmsystemer, og måtte gjøre noen erfaringer på hvordan det skulle være underveis i arbeidet med installasjonen. Etter hvert hadde de også funnet frem til akustiker Holtsmark og fått hans uttalelser, og den pekte i retning at kinobygget i nåværende tilstand ikke egnet seg til lydfilmvisninger. Holtsmark foreslo tre løsninger til å forbedre akustikken, hvor den dyreste kunne koste opp mot 20 000 kroner.

Kritikken mot apparatene, som også fra Oslo Kinematografers side gjaldt at det var stor forskjell på lyden på de enkelte forestillingene, ble forklart med lydets etterklangstid, som var forskjellig om det var mange eller få tilskuere i salen. Installasjoner som var gjort i Bergen og Lillehammer av Klangfilmsystemet, hadde vært vellykket, mente A.E.G. Men kinostyret i Oslo var uenig. De var ikke glade for at de hadde vært nødt til å foreta visse utbedringer av interiøret når de bare hadde fått et lydfilmanlegg fra Klangfilm på lån i en periode («Paladsteatrets apparater», 1930).

Den 22. september 1930 var det en hendelse i Paladsteatret som gjorde aty kinostyrets formann Aamot kalte det en skandale dagen etter («Paladsteatret får», 1930). Visningen av lydfilmen *Kean (Die Königsloge*, Bryan Foy, 1929) måtte avlyses fordi

lydanlegget ikke fungerte tilfredsstillende. *Kean* var Warner Bros. første tyskspråklige film med Alexander Moissi og Camilla Horn og vare en «platefilm», en Vitaphone-film med lyden på plater. Også Vitaphone-filmer kunne vanligvis vises i Paladsteatret på Klangfilms lydanlegg, men i dette tilfellet var en av delene til platevisningen ute av funksjon. En annen film fra Fox Film, en Movietone-film med lyden på filmremsen, ble vist i stedet. Det var filmen *Piken fra Havanna* (*The Girl from Havana*, Benjamin Stoloff, 1929), som også hadde blitt importert i en stumfilmkopi. Visningen av *Kean* med lyden på plater ble likevel tatt opp igjen en stund senere på samme kino, og filmen hadde premiere der 13. oktober.

Paladsteatret fortsatte å være lydfilmkino med både reprisevisninger og premierevisninger, og fra 17. november 1930 var kinoene i en årrekke også stedet hvor man kunne se ukerevyprogrammet *Verden rundt på 30 minutter*, også snart kalt *Lydfilmavisen* og ennå senere fra høsten 1936 *Filmavisen Verden rundt*. Dette programmet hadde i begynnelsen utgangspunkt i nettopp Fox Film sine *Movietone nyheter*, som hadde fått en første presentasjon noe tidligere på samme kino med Mussolinis tale.

Akkurat hvordan konflikten med lydfilmanlegget til Klangfilm på Paladsteatret ble løst, er uklart. Man må anta at den ikke ble løst i avisene, men eventuelt i et møte mellom de to partene. At kinoene ikke lenger bare kunne budsjettere med kjøp og installasjon av et lydfilmanlegg, men også måtte vurdere en rekke tilleggssytelser ved overgangen til lydfilmen, ble tydelig. Av disse kan det se ut som om akustikken var et av de viktigste og mest komplekse problemområdene, som også kunne koste betydelig mer enn hva kinostyret regnet med i utgangspunktet.

Andre kinoer, andre byer

Både Bergen og Lillehammer hadde installert lydfilmanlegg fra Klangfilm, og ser man litt fremover på hva som skjedde av installasjoner i Oslo ser vi at hovedstadens kinoer fikk mange flere lydfilmanlegg fra Klangfilm de neste årene. Likevel var det ikke Klangfilmapparater som Oslo Kinematografer satset på da de så seg videre om etter nye lydfilminstallasjoner i 1930. Utover høsten 1930 var Oslos kinostyre misfornøyd med at de ikke lenger kunne få apparater fra Western Electric, og det ble referert til Pariser-feiden som hadde vært.

Pariser-feiden som den noen ganger ble kalt, ble som nevnt lagt merke til i avisene. En artikkel slo fast at det nå var Klangfilm og ikke Western Electric som hadde rett til å levere apparater til Norge, Danmark og Sverige. Igjen ble problemet med «interchangeability» nevnt, for det virker som om det ble aktualisert igjen, at det denne gangen var tyskerne som skulle ha monopol på salg av apparater. Men allerede før sommeren 1930 var det fem¹⁹ forskjellige utenlandske lydsystemer til kinoene tilgjengelig i Norge, og selv om det hadde vært en del begynnerproblemer, arbeidet alle disse systemene raskt side og side uten kluss («Western og Klangfilm», 1930). A.E.G. kjente ikke til alle detaljene i avtalen ennå, men kan neppe ha stilt noen krav om monopol, med allerede fire konkurrenter til stede. Det viste seg også etter hvert at en rekke nye produsenter og leverandører kom til på det norske markedet, også leverandører av mindre deler som var nødvendig for å holde hele lydfilmteknologien i gang.

De fem leverandørene som ble nevnt sommeren 1930 var Western Electric, som jo ganske snart måtte trekke seg, Klangfilm, Nordisk Tonefilm, Pacent og Phototone. Western Electric annonserte fremdeles i juli 1930 i *Kinobladet* og hadde satt ned prisen på utstyret til 31 000 kroner i følge annonse i april 1930 i samme blad, men ingen installasjoner fra dette firmaet ble foretatt i Norge lenger.

Som Kristoffer Aamot hadde «annonsert» i avisene allerede i 1929 var man i Oslo kinoverden ganske raskt overbevist om at lydfilmen kom til å bli enerådende i fremtiden. De store amerikanske selskapene hadde stilt krav om at kinoene skulle vise lydfilmversjoner av filmene de hadde produsert i de tilfeller slike versjoner fantes tilgjengelig i landet. Store selskaper som blant annet MGM og Paramount var også raske med å ta inn lydfilmversjoner av filmene sine sammen med stumfilmkopier. Oslo Kinematografer var dermed også ganske snare til å vurdere nye installasjoner av lydfilmsystemer utover høsten 1929, og de kunne snart se at det fantes flere som tilbød eller kom til å tilby lydfilmsystemer til kinoene.

I slutten av november 1929 hadde kinostyret i Oslo besluttet å kjøpe utstyr fra danske Nordisk Tonefilm basert på Petersen og Poulsens oppfinnelse til kinoen Boulevard, men det var ved kjøpet usikkert akkurat når det kunne installeres. Omtrent samtidig ble det også prøvekjørt et lydsystem fra Nordisk Tonefilm i Skien. Boulevard skulle få sin første

¹⁹ Artikkelen sier det var seks systemer i Norden. Det siste, AGA-Baltic, kom til Norge noe senere.

lydfilmvisning 14. april 1930 med reprisefilmen *Hvite skygger*, og skulle dermed bli den fjerde av hovedstadens lydfilmkinoer, den første i Oslo med anlegg fra Nordisk Tonefilm. Boulevard var en gammel reprise kino med nesten 400 sitteplasser i Stortingsgaten som også viste mange amerikanske sjangerfilmer for barn og unge. Senere i 1930 åpnet også Soria Moria kino som lydfilm kino med lydsystem fra Nordisk Tonefilm. Det var den 2. juni 1930 med den tyske filmen *Drømmenes vals* (*Liebeswalzer*, Wilhelm Thiele, 1929), en tysk film som tidligere hadde hatt premiere på Eldorado. Soria Moria kino lå litt utenfor sentrum på Torshov, var en ganske ny kino som hadde åpnet julen 1928 med rundt 1000 plasser, den hadde orkestergrav, men måtte naturlig nok bygges om for å få plass til lydfilmanlegg.

Anlegget til Western Electric i Eldorado kino hadde kostet opp mot 80 000 kroner, mens prisen på anlegget til Nordisk Tonefilm i Soria Moria var beregnet til å koste rundt 22 000 kroner. Kinoledelsen hadde etter de to installasjonene av Western Electric jaktet på det billigste de kunne finne som likevel var av god nok kvalitet, og det fant de i Danmark.

Installasjonen i Eldorado hadde skapt en del misnøye, ikke minst i noen aviser på borgerlig side som mente man ikke skulle bruke skattebetalernes penger på et så usikkert foretak som lydfilm. Men de store kostnadene for Eldorado kino viste seg å ikke være et problem for Oslo Kinematografer, for kinoen spilte inn 35-40 000 kroner brutto hver uke den første tiden med *The Singing Fool*. Eldorado hadde 60 000 kroner mer i inntekter enn i 1928, selv om den hadde vært stengt for oppussing i fire måneder. Dermed ble lydfilmen raskt ansett for å være en økonomisk akseptabelt investering, og Eldorado var Oslos mest lønnsomme kino høsten 1929 og våren 1930 («Eldorado er», 1930). Også Colosseum kino hadde overskudd det første halvåret i 1930, i motsetning til den tidligere dårlige økonomiske driften som privat stumfilm kino.

Årsaken til overskuddet i første halvår av 1930 ble forklart med den nye lydfilmen, selv om alle kinoene utenom én stumfilm kino, Kino-Palæet på Majorstuen, hadde overskudd. De mest populære filmene var operettefilmer, og de aller mest populære filmene denne første tiden var alle lydfilmer: *The Singing Fool*, *Rio Rita* (Luther Reed, 1929), *Atlantic* (E.A. Dupont, 1929), *Hjerter i valsetakt* (*Zwei Herzen in ¾ Takt*, Geza von Bolvary, 1930). To av disse filmene ble også vist med tysk tale, noe som ble sett på som en utpreget fordel i Oslo. Selv om kinoledelsen så en tydelig sammenheng mellom lydfilmen og det høye kinobesøket og inntektene, virket det også som om publikum hadde en sterk kinointerese i denne tiden. Mange var nysgjerrige på lydfilmen, men samtidig var de også

ivrige på å se stumfilmene som ble vist. Noe senere skulle man jo også erfare at en norsk stumfilm som *Kristine Valdresdatter* (Rasmus Breistein) som hadde premiere 26. desember 1930 var den meste populære filmen i Oslo i året som fulgte, og kanskje også over store deler av landet. Dette var jo også et signal på at norske filmer var populære mest fordi de var norske og fordi de skildret norske temaer. I 1930 var det bare denne norske filmen med et særpreget norsk innhold som hadde hatt premiere, så publikum var muligens sultne på helnorske dramaer.

De forhøyde inntektene på kinoene var også et resultat av økte billettpriser, som igjen var et resultat av at filmleien som kinoene måtte betale til filmdistributørene også ble forhøyet. Billettprisene varierte fra kino til kino, premierekinoene var dyrere enn reprise kinoene, og det var også differensierte billettpriser på den enkelte kino, avhengig av hvor man satt i salen. Filmleien for stumfilmer hadde vært 25 prosent etter at luksusskatten og musikkavgiften var trukket fra. Den nye leien på lydfilmer hadde blitt satt av byråene på 35 prosent etter fratrukket luksusskatt, noe kinoene syntes var for høyt.

Lydfilmprodusentene ønsket høyere inntekter på grunn av flere kostnader knyttet til patentrettigheter og generell økte kostnader knyttet til lydfilmproduksjon. Kommunale Kinematografers Landsforbund fattet en beslutning i august 1930 om at leien måtte settes ned, og foreslo lavere satser. Det ble ikke godtatt av filmbyråene, men landsforbundets beslutning resulterte etter hvert i at leieprisene gikk noe ned, selv om disse måtte forhandles i flere omganger fremover, og byråene fremsatte sine individuelle krav. I tillegg kom jo også betaling for kinoreklamen som plakater og stillbilder, og det var også ekstra betaling for leie av Vitaphone-platene som fulgte med en del av filmene den første tiden (Forhandlingsprotokoll KKL).

Oslo Kinematografer gjorde fortløpende vurderinger om behovet for lydfilmkinoer, og det tok ikke mange måneder etter september 1929 før man var klar over at lydfilmen var noe som kom til å bli permanent, og også ta helt over for stumfilmen. I et teknologisk perspektiv var det ennå en del å kritisere, men også innspilling og ikke minst fremføring av lydfilm var noe som etter hvert ble mer akseptert, og kvaliteten ble raskt bedre. Allerede på vårparten eller tidlig sommer i 1930 var Oslo Kinematografer klar over at samtlige av byens kinoer kom til å bli lydfilmkinoer, og de oppfattet også at det ikke ble laget stumfilmer mer. Det siste var ikke helt korrekt, for Rasmus Breistein var jo i gang dette året med sin siste stumfilm som hadde premiere julen 1930, men i hovedsak stemte dette. Og det var de store

toneangivende produsentene som var viktige i denne sammenhengen. De var man trygge på kom til å levere lydfilmer fremover.

Da var det dermed nødvendig for kinoselskapet å planlegge en kontrollert overgang, som både tok hensyn til det akselererende filmtilbudet av lydfilmer og de forholdsvis store økonomiske kostnadene ved installasjon av nytt lydfilmutstyr. Det siste var en interessant utfordring, for man var klar over at det kom nye, billigere kinolydprodusenter til og at prisene ville synke betraktelig etter hvert som det ble større konkurranse og lettere å produsere lydfilmutstyr.

Selv om kinoledelsen i Oslo hadde hatt en åpen konflikt med Elektricitets-Aktieselskabet A.E.G. i forbindelse med lyden i Paladsteatret, ble det likevel slik at kinoen kom til å benytte seg mye av Klangfilms lydanlegg etter hvert. Også de to Oslo-kinoene som i 1930 ble installerte med Nordisk Tonefilms anlegg ble senere byttet om til Klangfilms anlegg.

Oslo Kinematografer disponerte 13 kinoer i tiden rundt lydfilmovergangen, noen av kinoene eide kommunene selv, andre kinoer var lokaler som kommunen leide, men som var lokaler som i hovedsak egnet seg til kinodrift. Ekstrautgiftene på 20 000 kroner som kommunen ville få med akustikkutbedringer ved installasjonen av lydfilmanlegget i Paladsteatret var også problematisk. Kommunen eide ikke Paladsteatret selv, og leiekontrakten gikk i 1929 foreløpig ikke lenger enn til 1932.

Fra de første kinoene i september 1929 skulle det ta nesten nøyaktig tre år før alle Oslo Kinematografers kinoer skulle bli lydfilmkinoer. En av de tretten kinoene, Carl Johan Teatret, ble stengt fra 1. juni 1931 uten å bli lydfilmkino. Lokalet ble teaterscene i stedet, men ble gjenåpnet som kino på 1950-tallet. I tillegg til Boulevard og Soria Moria ble også Casino og Kino-Palæet åpnet som lydfilmkinoer i 1930, henholdsvis 17. september 1930 og 2. desember. Casino med anlegg fra amerikanske Pacent, og Kino-Palæet som den første i landet med lydanlegg fra Philips.

1930 var det året da Oslo Kinematografer testet ut andre lydanlegg enn de fra Klangfilm, mens i 1931 og 1932 fikk de utelukkende installert lydfilmanlegg fra Klangfilm og kinomaskiner fra A.E.G., fra samme norske leverandør. Cirkus Verdensteater fikk lydfilm fra 6. mars 1931, Victoria fra 7. april 1931, gamle Rosenborg 26. oktober 1931, Frogner kino fra 18. januar 1932 og den siste kinoen var Parkteatret som fikk lydfilmanlegg fra 24.

september 1932. Parkteatret stengte helt i begynnelsen av juli 1932 og den siste stumfilmen som ble vist der var *Gustav Wasa* (John W. Brunius, 1928).

Ellers utover i landet viser oversikter at det ved begynnelsen av 1930 var rundt 8-10 kinoer med lydfilminstallasjoner (Kommunenes Filmsentral. Generalforsamlingsprotokoll II, 1928-1938). Blant de første i 1929 var Oslo (Eldorado, Colosseum og Paladsteatret), Trondheim (Verdensteatret) 18. oktober 1929, Fredrikstad (Biblioteket) 11. desember 1929, Glemmen (Røde Mølle) 12. desember 1929 og Skien (Parkbiografen) 20. desember 1929 (Tveito, 1966). Senere i 1930 fulgte rask Bergen etter, som installerte Klangfilm-anlegg og hadde premiere på *Atlantic* (E.A. Dupont, 1929) 10. februar.

I juli 1930 hadde 34 kinoer i litt færre kommuner fått installert lydfilmanlegg. Alle disse 34 installasjonene var foretatt i Sør-Norge, med Trondheim som klart nordligste sted («Følgende kinoer», 1930). Installasjoner i Nord-Norge skulle først skje fra februar 1931, da Tromsø ble første by i nord med lydfilmanlegg («Lydfilm i», 1931).

Ved utgangen av 1930 var det 40 norske kinoer som hadde lydfilmapparater, og på denne tiden var det rundt 230 kinoer i landet. Ved utgangen av 1931 var tallet lydfilmkinoer 85 stykker, ved slutten av 1932 var det blitt 134 kinoer med lyd, i løpet av 1933 var det 184 lydfilmkinoer og 20 reisende lydfilmkinoer samt 30 faste stumfilmkinoer hvor halvparten var i drift. I 1934 var det 205 lydfilmkinoer, samt 13 reisende med lyd og 10 faste stumfilmkinoer hvorav halvparten var i drift. Først i løpet av 1935 sier ikke statistikken lenger noe om at det fantes kinoer i landet som ikke hadde muligheten til å vise filmer med lyd (Kommunenes Filmsentral. Generalforsamlingsprotokoll II, 1928-1938). Disse var i hovedsak private kinoer med lav visningsfrekvens og dårlig inntjening, som neppe hadde hatt råd til å kjøpe lydfilmapparater før det var helt nødvendig.

Når det gjaldt den nærmeste kinoen rett utenfor Oslos kommunegrense som ikke var drevet av Oslo Kinematografer, var heller ikke den sen med lydfilmåpning. Private Ullevaal kino i Aker, som ble drevet av Blindern Kinoselskap A/S, åpnet 4. september 1930 som lydfilmkino med filmen *Hjertes i valsetakt*. Utover 1930-tallet fikk også hovedstaden bygget to nye store premierekinoer i sentrum som var lydfilmkinoer helt fra planleggingsstadiet. Saga kino som åpnet i 1934 og Klingenberg kino som ble åpnet i 1938. I tillegg også Jarlen kino litt utenfor sentrum, åpnet også i 1938. De supplerte det store behovet for moderne

tilpassede lydfilmkinoer som skulle modernisere den norske kinotilbudet, sammen med et norsk lydfilmstudio på Jar fra 1935.

Leverandørene av lyd til kinoene

Med behovet for nye lydfilmkinoer i Norge raskt de neste årene etter høsten 1929 kom det i tillegg til Klangfilm etter hvert mange store og små leverandører av lydavspillingsanlegg til kinoene. Snart kom også noen få norske produsenter på markedet.

En av de første av de andre fabrikantene som etablerte seg på det norske markedet var det amerikanske Pacent Reproducer Corporation, som ble eneforhandlet i Norge av det nyopprettede selskapet A/S Pacent Lydfilmapparater. Pacent hadde også etablert seg på det svenske markedet litt tidligere (Natzén, 2000, s. 113). I Norge ble selskapet meldt inn som aksjeselskap 18. desember 1929 med Axel H. Hasund og Nils Vogt som ledere. (Handelsregistre for Kongeriket Norge, 1930, sp. 522). Kinoen Røde Mølle i Glemmen kommune (nå Fredrikstad kommune) var tidlig ute og fikk som den første kinoen i Norge installert lydsystem fra amerikanske Pacent. Røde Mølle fikk sin første lydfilmforestilling 12. desember 1929, også med filmen *The Broadway Melody*. Trolig ble den vist med lyden på plater, for filmen ble vist med platelyd i Oslo noen uker før.

Dermed brøt Røde Mølle og Pacent tidlig oppfatningen om at filmer fra de store amerikanske selskapene bare skulle vises på apparater fra Western Electric. Det finnes ingen tegn til at dette ble oppfattet som problematisk fra Western Electric's selskap, som jo forøvrig ikke hadde egen representant i Norge, og dermed var lengre unna hendelsen. Da selskapets svenske representant, ingeniør Flach, var i Trondheim i juli 1929 for å undersøke mulighetene for installasjon i Rosendal kino, sa han også at «Våre fabrikker i Amerika er aldeles ove[r]belastet.» («Vi får se og», 1929). Utfra denne informasjonen kan man se at det var helt nødvendig for den amerikanske filmindustrien å satse på at det kom til flere fabrikanter av utstyr, for å kunne holde en økonomisk tilfredsstillende produksjon, distribusjon og visning av lydfilmer ved like.

Det må ha vært i de amerikanske filmproduksjonsselskapenes interesse at lydfilmene deres ble vist, og at de ikke ble hindret på grunn av leveranser fra ett selskap med potensielle ønsker om monopol. Derimot tyder det på at Western Electric i utlandet hadde gått til

rettssak både mot Pacent, Siemens-Halske og Klangfilm-Tobis og tapte samtlige saker, noe som også Pacents representant i Norge opplyser om i fagtidsskriftet *Kinobladet* for april 1930 (s. 12). Å stride om patenter i rettslige instanser kunne potensielt vært mer lønnsomt og mindre kritisk for et selskap som var ansvarlig for at de store Hollywood-selskapene fikk vist filmene sine på verdens kinoer.

Produksjonen av Pacent Reproducer Systems ser ut til å ha startet i begynnelsen av 1929 (Motion Picture News, Jan-March, 1929)²⁰. Selve installasjonen i Norge ble foretatt av Elektrisk Bureau A/S, og selskapet leverte systemer som passet både for plater og lyd på filmen. Pacent Lydfilmapparater garanterte i en annonse i 1930 (*Kinobladets årbok* 1930, s. 86-87) at det kunne vise filmer fra Radio Pictures, MGM, Paramount, Warner Bros., First National og United Artists på selskapets maskiner, men sannsynligvis var det heller ingen hindring for å vise filmer fra andre selskaper. At Columbia og Universal ikke stod på listen var ikke så rart, disse selskapene hadde heller ikke tilgjengelig lydfilmer i Norge på denne tiden, og var dårlig representert gjennom norske distribusjonsselskaper den første lydfilmtiden. De fleste andre store Hollywood-selskapene hadde fått etablert distribusjonsselskaper med nye navn eller helt nye selskaper i tiden ved overgangen til lydfilmen, og sto dermed godt rustet til den nye æraen.

I motsetning til de fleste andre Hollywood-selskapene hadde ikke Universals første lydfilm i Norge, *Jazz-kongen* (*King of Jazz*, John Murray Anderson, 1930) premiere før 23. februar 1931 i Oslo. Columbias første lydfilm, dokumentarfilmen *Afrikas røst* (*Afrika Speaks*, Paul Hoefler, 1930) hadde premiere i Oslo så sent som 24. april 1931. Den ble vist med foredrag av forfatteren og filmdistributøren Erling Bergendahl på plater. Det var forøvrig en sjelden versjonering til norsk av en utenlandsk film og den aller første norske versjoneringen av en utenlandsk film overhodet.

²⁰ Hentet fra <https://archive.org/details/motionpicturenew39moti/page/n307>.



Etiketten til akt 3, en av 8? lydplatesider til *Afrikas røst*. Filmen ble distribuert av Columbia, men platen var produsert av Polyphon-Grammophon-Konzern i Berlin og hadde blitt talt inn av Erling Bergendahl. På etiketten ser man at platen var beregnet på å bli avspilt maksimum 40 ganger. Denne har blitt spilt 28 ganger, hvis maskinistens avmerking er korrekt. far Filmdokumentasjon, Nasjonalbiblioteket. Foto Øvind Hanche.

Begge disse mindre amerikanske filmselskapene fikk nye distributører i Norge i forbindelse med overgangen til lydfilm. Universal hadde tidligere blitt representert av Colosseum-Film som var den private kinoens eget distribusjonsselskap, og ble eget selskap høsten 1930 med navnet Universal Film A/S. Columbia var i Norge tidligere representert av A/S Fotorama, som mistet distribusjonen til Kamerafilm da dette selskapet startet i begynnelsen av 1931 med nettopp Erling Bergendahl som leder.

Pacent hadde sine fordeler fremfor Western Electric. Selv om Western Electrics installasjoner raskt sank kraftig i pris, var det fremdeles knyttet avtaler om service og leieforhold av apparatene til selskapet, som utgjorde kompliserte forretningsbetingelser. Pacent solgte apparatene sine uten månedlige avgifter og apparatene ble kjøperens eiendom. Prisen var også betydelig lavere enn Western Electrics hadde blitt, Pacent solgte apparater beregnet for små kinoer med opp til 500 plasser for 15 000 kroner og for større kinoer for 19 800 kroner (*Kinobladets årbok 1930*, s. 86-87). Pacent skulle bli en populær installasjon i Norge de neste årene, ikke minst på grunn av de lave prisene.

Det ble også premiere på lydfilmen *The Singing Fool* i Skien 20. desember 1929 på apparater fra danske Nordisk Tonefilm etter Petersen og Poulsens patent. Lydfilmanlegg fra Nordisk Tonefilm ble representert i Norge av filmdistribusjonsselskapet A/S Kinografens Filmbureau. Byrådet hadde på grunn av sin opprinnelse i Danmark visstnok fått retten til å videreselge lydsystemet til Nordisk Tonefilm (Disen, 1997). Til Skien hadde det kommet folk fra København for å installere, og det var allerede foretatt rundt 25 installasjoner i Sverige. Petersen og Poulsens system var basert på lyd på filmen, men også Nordisk Tonefilm leverte et system som også kunne avspille plater (*Kinobladet*, november 1929, s.

24). I tillegg hadde Nordisk Tonefilm den fordelen at en del filmer i Norden og spesielt Danmark var i ferd med å bli innspilt på selskapets opptakssystem. Så om noen var usikre på om teknologien ikke passet alle systemer, var Nordisk Tonefilm et ganske trygt system for norske forhold.

Også Nordisk Tonefilms lydsystem var betydelig billigere enn Western Electric og Klangfilm, og kostet 9 500, 12 500 eller 15 000 kroner, avhengig av størrelsen på kinoen. Ganske raskt så man at lydfilmsystemene begynte å bli tilgjengelig også økonomisk for mange mindre kinoer med dårlig økonomi. Nordisk Tonefilm solgte for eksempel også utstyret sitt på avbetaling over ett år, noe som ytterligere ga mulighet for installasjon for flere småkinoer, og det var det mange av i Norge. Noe som imidlertid forsinket innkjøpene var i følge disponent Ragnvald Golden i Kinografens Filmbureau et kommunalt byråkrati, en forretningsmodell som de små private selskapene ikke syntes var særlig dynamisk:

det går ikke så hurtig for [kino]bestyrerne å få kjøp istand. – Det burde gå lettere. Spørsmålet om kjøp er jo avhengig av bevilling i formannskapet og behandlingen tar lengre tid. – Det burde kunne gå meget glattere. Ti apparatene betaler sig praktisk talt selv.» (Kinobladet, mars 1930, s. 10).

Likevel var det ikke de kommunale kinoenes bevilgningssystem som gjorde at Norge fikk lydfilmer såpass sent som i september 1929, men snarere det store selskapet Western Electric's prioriteringer med å selge apparater til andre land som Danmark og Sverige før Norge. Publikumpotensialet i Norge var mindre enn i de fleste andre europeiske land. Det lå en plan bak det som i Norge ble oppfattet som en uoversiktlig og uklar prosess, som egentlig var et resultat av at den amerikanske filmbransjen ikke detaljinformerte kinoer over hele verden om sine lydfilmstrategier. Gomery skriver:

By the end of 1929, only 18 percent of European theatres could present talkies, while nearly half the cinemas in the United States could. But the succession of wiring followed the U.S. model. In all cases the most deluxe picture palaces (super-cinemas) in the biggest cities were wired first. The cinemas with less revenue-generating potential converted. Very small houses (100 to 200 seats) came last, some as late as 1935 (Gomery, 2005, s. 107).

Raskt så man også at filmene som ble produsert og levert fra de store selskapene i hovedsak var lydfilmer, og dermed måtte kinoene også virkelig vurdere potensialet ved å

vise lydfilmer i stedet for det som snart skulle vise seg ikke å være noe alternativ. Men likevel ser man at det fantes stumfilmer ennå, selv om de gjerne ble karakterisert som dårlige. Det kom anbefalinger fra bransjen i Norge utover i 1930 om at det var viktig å gå over til lydfilm i kinoene, og at det ville hurtig betale seg (*Kinobladet*, januar 1931, s. 8).

Klangfilm hadde åpenbart samme forretningsmodell som Western Electric hadde. I følge en usignert artikkel i *Kinobladet* kan man lese:

Gjengivelsesapparatene leveres for tiden i 4 størrelser. Klangfilm har hittil kun fremstillet de større apparater under den forutsetning at de større teatre først må gå til anskafelse, og at de mindre teatre følger etter, så snart der er skapt en tilstrekkelig bred basis for produksjon av lydfilm. De 4 størrelser som nu fabrikeres er avpasset henholdsvis for teatre med over 2000, 1200 til 2000, 800 til 1500 og det hittil mindste for teatre med 500 til 1000 plasser. At området for de enkelte størrelser dekker hinannen, kommer av at ikke alene antall sitteplasser er bestemmende for lydstyrken, men at der også må tas hensyn til at de akustiske forhold varierer meget ved de forskjellige teatre. Før et lydfilmanlegg installerers, foretas en omhyggelig sakkyndig undersøkelse og der ydes gratis veiledning (*Kinobladet*, november 1929, s. 20).

Kinoer i Storbritannia var raskest i Europa til å gå over til lydfilmvisninger, med 22 prosent i 1929 og 63 prosent i slutten av 1930. I Tyskland var de mer tilbakeholdne, de nådde 60 prosent i 1932 (Gomery, 2005, s. 107). I Frankrike var de enda tregere. Til tross for at Norge var en lite land hadde jo likevel prosenten på antallet lydfilmkinoer steget til 57 ved utgangen av 1932, mens antallet sitteplasser nok var betydelig mer. Og installasjonene fra 1930 og i årene fremover til 1934 var veldig stabil, rundt 45-50 kinoer i året.

Western Electric var ute av Norge og Klangfilm begynte etter den første konflikten med Oslo å levere kvalitetsanlegg der. Også Oslo Kinematografer omfavnet A.E.G. og deres Klangfilmsystem. De første lydfilmsystemene var beregnet på store kinoer, selv om også Klangfilm i løpet av 1930 begynte å levere anlegg for de minste kinoene, det som ble kalt et «Junioranlegg» i annonsene (*Kinobladet*, desember 1930, s. 27). Klangfilm fabrikerte anlegg i fire forskjellige størrelser, både for plater og lyd på film, og kunne således ved det tidspunktet tilby anlegg i alle størrelser.

I begynnelsen av kinoenes høstsesong i 1930 hadde 33 kinoer i landet fått installert lydfilmanlegg («Følgende kinoer», 1930). Pacent var det mest kjøpte lydfilmanlegget og

hadde blitt installert i 13 kinoer, mens Nordisk Tonefilm hadde blitt installert i ni kinoer. Western Electric hadde som nevnt ikke fler enn de fem som hadde blitt installert i 1929 og tidlig i 1930, og Klangfilm hadde fremdeles kun tre installasjoner. Et annet merke hadde kommet til i løpet av første halvdel av 1930, og det var Phototone, som hadde fått tre installasjoner. De aller fleste av disse lydfilmsystemene ble kombinert med kinomaskiner fra Zeiss Ikon av typen Ernemann II, som passet til absolutt alle lydfilmsystemer.

Phototone var et amerikansk lydsystem som fra våren/sommeren ble solgt av selskapet J. L. Nerlien A/S, og som først ble installert i Festivitetskinoen i Hamar. I Hamar hadde man et «foreløpig arrangement» med lydfilm 11. april 1930, mens 9. mai var datoen for «premiere på vårt nye amerikanske lydfilmapparat Phototone, det første i sitt slag installert i Skandinavian» (Rieber-Mohn, s. 194). Filmen som hadde premiere da var *Atlantic*. Selskapet Phototone ser ut til å ha startet med levering av grammofonplater og avspillere med høyttaler til ikke-synkron avspilling av musikk og lydeffekter i kinoer i USA. Men på våren 1929 utviklet selskapet sin produksjon til også å levere avspilling av synkron musikk på plater og med lyd på film til sitt lydsystem til kinoene. Det var et slikt enkelt og relativt billig lydfilmsystem som Nerlien tilbød sine kunder (*Exhibitors Herald World*, Jan-Mar 1929, s. 10, s. 18), men det er uklart hvor lenge merket ble distribuert i Norge. Utover tidlig på 1930-tallet ble det også lansert noen andre mindre lydfilmsystemer for mindre kinoer, som skulle konkurrere i pris med de største og dyreste.

Også Philips begynte å levere lydfilmanlegg i løpet av 1930. I kinoen Kino-Palæet i Oslo ble det som første i Norge ferdig installert 2. desember 1930. Det var et apparat som var en kombinasjon av Zeiss Ikon's Ernemann II kinomaskin og Philips' lydfilmsystem, i avisen kalt Zeiss-Ikon-Philips. («Kinopaleet blir», 1930). Philips sitt system ble levert av Norsk Aktieselskap Philips Lamper. I begynnelsen av 1931 inngikk Oslo Kinematografer derimot igjen avtale med A.E.G. om leveranse av lydfilmanlegg, som fra da av skulle bli prioritert i Oslo. Også Klangfilmanlegget i Paladsteatret ble etter hvert forbedret, eller kanskje bare var det akustikken som ble bedre, uansett så Oslos kinostyre og A.E.G. til å ha kommet til en slags enighet om fortsatt samarbeid.

Lydfilmpremierene den første tiden ble ikke bare knyttet til filmens tittel eller skuespillere, men også til lydfilmanleggets fabriksnavn. Lydfilmanlegget bestod av mange deler ofte levert av samme fabrikant, men kinomaskinens fabrikant var mindre interessant i denne sammenhengen. Dette var kanskje en etterklang av den tidligere

forestillingen om at lydfilmanleggets opprinnelse var knyttet til den enkelte talefilmens opprinnelse, om at teknologien styrte talespråket. Ellers var det også stor spenning knyttet til de forskjellige lydanleggproduzentenes kvalitet. Var Western Electric bedre enn Klangfilm, og hvordan konkurrerte de billige merkene som Pacent og Nordisk Tonefilm i kvalitet? Mange av disse spørsmålene ble etter hvert tonet ned og forsvant fra offentligheten. Kvaliteten på anleggene fungerte åpenbart bra etter en tid med justeringer og tilpasninger som måtte gjøres til de individuelle kinoene. Anleggenes kvaliteter ble også avhengig av kinolokalets akustikk, og både dets størrelse og form, samt forstyrrende lyder og ikke minst lokalets etterklang var viktige. Men også kinomaskinistene trengte tid til å lære seg den nye teknologien, og også vite hvordan de skulle stille lyden for at det skulle fungere bra.

De norske leverandørene

Bransjebladene kunne tilby stadig nye merker fra mindre og ukjente selskaper. Klangfilm hadde som nevnt maskiner til alle kinostørrelser, og Haslund og Vogt annonserte etter hvert med et lydfilmanlegg de kalte Noack i tillegg til merket Pacent. I februar 1931 ble lydfilmsystemet til AGA-Baltic annonsert for i Norge, i en annonse fra Ingeniør J. Lehmkuhl, Radiofabrik i Oslo, som også ga inntrykk av at den norske fabrikken fremstilte anlegget i Norge i samarbeid med det svenske selskapet (*Norsk Filmblad*, nr. 2, 1931, s. 14). Lydanlegget ble i annonsen også lansert som «Lehmkuhl lydfilmanlegg system Aga-Baltic» (*Norsk Filmblad*, nr. 5, 1931, s. 20), og de første hadde blitt installert i Kopervik 9. mai, Sandvika kino 16. mai og skulle ha premiere i Namsos 23. mai 1931. Senere i 1931 skulle også noen av de tidlige norske lydfilmene tas opp med AGA-Baltics opptakssystem i Norge.

For selskapet J. L. Nerliens del ser det ut til at det gikk bort fra merket Phototone, men i stedet annonserte selskapet i begynnelsen av 1931 et merke kalt Lorenz-Namils, også det for både platefilm og lyd på film (*Norsk Filmblad*, nr. 4, 1931, s. 19). Filmmannen og engangsregissøren G.A. Olsen gikk i 1931 ut av selskapet International Film Kompani for blant annet å leverer kinomaskiner fra Bauer, samt et lydfilmapparat han kalte Kinofon, som muligens var et lydsystem kombinert av komponenter fra flere leverandører. Philips lanserte Philisonor i fem forskjellige størrelser og J. L. Nerlien hadde noe senere også lydfilmstyr fra Webster, som ble installert på Grefsen utenfor Oslos kommunegrense, i Tvedestrand, Mysen, Kongsvinger, og Ski. Flere navn kom til etter hvert.

Hvilken rolle Lehmkuhls radiofabrikk hadde i produksjonen av AGA-Baltics lydutstyr er noe uklart, men det blir nevnt i en artikkel i *Norsk Filmblad* at fabrikasjon av apparatet ble foretatt på norsk grunn (*Norsk Filmblad*, nr. 8, 1931, s. 8). Høsten 1931 så man også et annet norsk initiativ på å fabrikere et norsk industriprodukt som kunne konkurrere på markedet når det gjaldt lydfilmgjengivelsen i kinoene. En ung mann ved navn Hans Hansen Knutsen – han var født i juni 1908 og var høsten 1931 kun 24 år gammel – lanserte et lydfilmsystem som ble kalt Norsk Junior. Dette lydsystemet ble solgt gjennom selskapet Pacent Lydfilmapparater A/S og ble lansert i begynnelsen av august 1931. Apparatet hadde først blitt installert i «en liten kinematograf utenfor Oslo» (*Norsk Filmblad*, nr. 8, 1931, s. 8), og var laget for de mindre kinoene med under 500 plasser. Det var ikke beregnet for platefilm, men kun for lyd på filmen. Det ble i august 1931 hevdet at dette ikke lenger var noe problem, for alle selskaper tok nå opp filmer etter Movietone-systemet, med lyd på film. Riktignok distribuerte Warner Bros. sitt selskap i Norge fremdeles filmer med lyd på plater, men også de var i ferd med å gå over til optisk lyd på filmen. Prisen for Knutsens system var i utgangspunktet på rundt 5000 kroner for ett projeksjonsapparat og 6700 for to apparater. Hele lydsystemet «Norsk Junior» bestod av lydhode, forforsterker, kraftforsterker, høyttaler i kinosalen, synkronometer og en elektromagnetisk høyttaler til maskinrommet. Apparatet ble fremstilt i Oslo, og oppfinneren Knutsen hevdet at det kunne selges så billig nettopp på grunn av at det ikke var heftet med de store utenlandske lisensavgiftene. I løpet av de første ukene hadde selskapet solgt fire apparater, og i løpet av første halvdel av 1932 hadde selskapet solgt 14 apparater i Norge og muligens noen i Sverige. De første kinoene som fikk installert apparatet var Folkvang kino på Høybråten ved Oslo (den lille kinoen utenfor Oslo), i Askim, Turnernes kinematograf i Mandal og en kino i Risør.

Det norske junior-apparatet var laget i liten skala, for små kinoer, og hadde ingen stor utbredelse. Det viste seg at norske ingeniører og oppfinnere hadde teknisk kompetanse, men altfor liten forretningsvirksomhet og kapital for å konkurrere med utlandets produkter. En mindre del av Knutsens apparater var likevel ikke fabrikkert i Norge, for lampene og høyttalerne var av utenlandsk fabrikat («Lydfilm på», 1932). Det ble reklamert med at ca. 88 prosent av apparatet var fabrikkert i Norge. Hvor lenge Knutsens apparat ble fabrikkert og solgt er usikkert. Knutsen og hans kone Gudrun Helene Knutsen dannet selskapet Hans H. Knutsen & Co. i mai 1935 for salg av teknisk utstyr til kinoene, og solgte fremdeles da Norsk Junior lydanlegg sammen med Bauer kinomaskiner (*Norsk Filmblad*, oktober 1935, s. 21). Noe senere, mot slutten av 1930-tallet, leverte Knutsen sitt eget lydfilmapparat

«H.H.K.», et transportabelt apparat med tilhørende transformator og forsterker. (Statens Filmtekniske Nemd, brevsamling). Knutsen skulle drive firmaet videre i mange år, og ble en kjent leverandør av kinoteknisk utstyr.

Utviklingen av lydfilmapparater og annet teknisk kinoutstyr forbedret seg utover 1930-tallet og videre. Det kom stadig nye utgaver av maskiner og annet lydutstyr, eldre utstyr ble slitt og utdatert og måtte erstattes. En av de nye forbedringene knyttet til opptak og lydavspilling ble lansert i Norge av Nordisk Tonefilm, som patenterte sitt Noiseless-system også i Norge.

Begrepet «Interchangeability» ble diskutert i pressen og filmbladene i en periode. På norsk ble begrepet oversatt til apparatfrihet, og betød at man kunne vise hvilken som helst film på hvilket som helst fremvisningsapparat og på hvilket som helst lydfilmutstyr i kinoene. Apparatfrihet hadde eksistert tidligere, selv om enkelte filmprodusenter også tidligere leverte maskiner til fremvisning. Spesielle lydfilmvisninger som Edisons Kinetofon i 1915 ble foretatt på egne maskiner, alt var utviklet på samme sted. Da lydfilmen kom mot slutten av 1920-tallet så man igjen en nær sammenheng mellom opptaksutstyr og fremvisningsutstyr, mellom teknologi og talespråk.

Mange lydfilmer fra USA var tatt opp på et lydopptakssystem som var fabrikkert av samme selskap som leverte lydapparat til kinoene. Western Electric var den første og den viktigste, men som nevnt et annet sted var det allerede i 1928 kommet bekreftelse fra selskapet at de aksepterte apparatfrihet. Noe senere, i forbindelse med patentstriden mellom Western Electric og Klangfilm og Pariser-feiden og freden sommeren 1930 fikk Klangfilm retten til Norge. Det viste seg å være såpass sent at man allerede hadde apparater fra 4-5 produsenter til salg i landet. Riktignok ble det formidlet at det hadde vært rettstvist mellom Pacent og Western Electric, og Western Electric og Siemens-Halske og Tobis-Klangfilm i utlandet, men at Western Electric hadde tap alle (*Kinobladet*, april 1930, s. 12). Pacent Lydfilmapparater i Norge annonserte også senere en erklæring fra Bryn patentkontor i Oslo datert 27. oktober 1930 at «Efter loven har Pacent Lydfilmapparater A.s. en ubetinget rett til å fortsette den allerede igangsatte virksomhet med salg og installasjon av apparatene» (*Norsk Filmblad*, nr. 1, 1930, s. 16). I desember skrev også *Norsk Filmblad*, som et organ for de kommunale kinoene i Norge, at «Vårt forbund har aldri behøvet å opta spørsmålet om interchangeability til drøftelse» (*Norsk Filmblad*, nr. 2, 1930, s. 20). I Norge hadde det alltid vært hel og full frihet til å sette opp hvilken film som helst på hvilket apparat som helst.

Likevel hadde det i følge *Norsk Filmblad* vært en hendelse med selskapet Nordisk Tonefilm som hadde krevd at filmen *Eskimo* (George Schnéevoigt, 1930) ikke kunne vises på Hamar fordi kinoen der ikke hadde lydapparater fra Nordisk Tonefilm. *Eskimo* var den første spillefilmen med lyd produsert av et norsk filmselskap, og hadde blitt tatt opp i lydstudio i København og på Grønland med Nordisk Tonefilms opptakssystem.



Innspillingen av *Eskimo* på Grønland. Schnéevoigt hører på lyden. Fra Helge Bangsteds bok *Vi filma bland eskimåer*, 1937.

Nordisk Tonefilm hadde i større utstrekning enn det amerikanske selskapet forsøkt seg på begrensninger i apparatfriheten i Norge. Det ble gitt beskjed om at det norske produksjonsselskapet A/S Skandinavisk Talefilm hadde forpliktet seg til å kun vise filmen på Nordisk Tonefilm sine lydapparater. Det var en bestemmelse KKL tok avstand fra og ga en klar beslutning om dette til filmens distributør A/S Norrønafilm i Norge om at den ikke skulle gjennomføres. På grunn av protesten opphørte disse betingelsene om begrensningene av visningen av filmen 8. desember 1930.

At det nettopp var Nordisk Tonefilm som stilte dette vanskelige kravet til norske kinoer er interessant. For selskapet ser ut til å ha gjort forsøk på at sette nye patentkrav gjeldende i landet ved å innlevere patentsøknader i Norge i 1931 og 1932, knyttet til støyfri film, kalt «noiseless». Dette var en patentkrav som varte fra mars 1931, og filmer som var tatt opp med «amplitudemetoden» krenket dette patentet. Amplitudemetoden var en av flere måte å gjenskape lyden på når den ble kopiert optisk på filmremsen. I følge et sirkulære fra 3. juni 1936 gjaldt det «spesielt film som er optat efter Radio Corporation af America's saakaldte «high-fidelity» system, og praktisk talt alle films som utsendes av Radio Keith Orpheum (Radio Pictures)» (*Trustkontrollen*, nr. 5, 1938, s. 134). I motsetning til Nordisk Tonefilm hadde verken ERPI (Western Electric) eller Tobis-Klangfilm søkt om patenter i

Norge. Likevel hadde det blitt innkrevet lisensavgift på visning av filmer fra 4 øre til 6,5 øre per meter film for første kopi.

Men Nordisk Tonefilm prøvde på vegne av Petersen og Paulsens patent å kreve inn nye avgifter for brudd på sine patenter, og dette ble en norsk patentkrig som fortsatte frem til 1939 og som ble ført av det norske Trustkontrollkontoret. *Norsk Filmblad* kunne endelig og så sent som i mars 1939 utrope at «Patentstriden er slutt» (s. 3), og dette var en langvarig strid med avgifter knyttet til fremvisning av filmer basert på forskjellige lydopptakssystemer. Likevel stod det et krav på 75 000 kroner som kinoene måtte betale i 1939 for krenkelse av Petersen og Poulsens patent siden 1931. I april 1939 kunne *Norsk Filmblad* fastslå at det norske filmmarkedet igjen var fritt, og vi i Norge igjen kunne vise alle de filmer vi hadde lyst til uten risiko for erstatningssøksmål (s. 3-4).

Kapittel 3. Produksjonen

De norske lydfilmforsøkene

Regissør og filmprodusent Walter Fürst²¹ var en geskjeftig og initiativrik mann. Han hadde en tendens til å uttale seg frisk og raskt i mediene om sine ofte vidløftige planer, og han var også tidlig ute når det gjaldt å melde interesse for å forsøke å sette i gang med å ta opp lydfilm i Norge. Fürst hadde regissert to spillefilmer i 1927 og 1928, hadde erfaring fra reklamearbeid og forstod meningen med å bruke både mediene og viktige samarbeidspartnere effektivt. Allerede i midten av mars 1929, ikke mange måneder etter at hans siste stumfilm *Café X* (1928) hadde hatt premiere, og før det egentlig var bestemt at det skulle satses på lydfilmkinoer i Norge, hadde han planer om hvordan opptak av lydfilm kunne gjøres. Riktignok hadde aviser stilt spørsmålet om vi snart fikk lydfilm allerede tidlig i 1929. *Arbeiderbladet* gjorde det 25. januar 1929 og fikk svaret at Oslo Kinematografer skulle avgjøre det uken etter. Hvis kinematografene i Oslo tok opp dette som et spørsmål internt allerede i månedsskiftet januar-februar, ser det ikke ut til at det ble noen bestemmelsen om lydfilmkino ennå, og senere i første halvdel av året kom det samme spørsmålet opp igjen. Den private kinoen Colosseum ville vente med innkjøpet for å se hvordan de seneste eksperimentene gikk («Filmer vi kan», 1929).

Fürst uttalte til avisene at han hadde planer om å lage en film om Olav den hellige, etter Snorre Sturlason. Fürst virket som å være en filmmann som ikke nødvendigvis bare ønsket å samarbeide med hovedtyngden av den etablerte norske filmbransjen («Hellig Olav på film», 1929). Fürst hadde i stedet fått med seg betydelig anerkjente eksperter på manus, både professor Alexander Bugge og forfatteren og kulturhistorikeren Erik Lie, samt at kronprins Olav ble trukket frem som foretakets beskytter.

Det som lå til grunn for at Fürst kunne tillate seg å annonsere sine vidløftige lydfilmplaner, som jo ikke ble realisert, var at han kjente til at et lite norsk filmselskap allerede i mars 1929 hadde jobbet en tid med å konstruere et apparat som kunne ta opp lyd til filmer. Det var personer knyttet til firmaet Filmindustri som stod bak. Kinomaskinist Fritz

²¹ Etternavnet hans ble skrevet slik i 1929, og jeg har valgt å beholde skrivemåten her.

Gebhardt hadde utarbeidet tegninger til et opptaksapparat i et samarbeide med filmfotograf Reidar Lund, og de hadde fått hjelp av Gunnar Alexander Næss, som hadde drevet et elektromekanisk verksted i Oslo siden 1918, til å fremstille maskinen. Næss sitt verksted i Sandakerveien 14 ble senere også brukt til reparasjon av kinomaskiner og lydfilmstyr, og et annet firma solgte også noe senere det som ble kalt G.A. Næss Lydhode.

Fürst hevdet også at han kunne distribuere filmen sin til kinoer i Norge med et medfølgende apparat som Gebhardt også hadde konstruert, muligens sammen med sine samarbeidspartnere. Apparatet skulle kunne avspille lyden på filmen i kinoene der den ble vist. Et norsk transportabelt lydfilmanlegg, konstruert allerede ved årsskiftet 1928-29. Det kan godt tenkes at Gebhardt og Lund hadde slike planer, og det er meget trolig at de hadde noe på gang når det gjaldt konstruksjon av lydfilmapparater både til opptak og fremvisning. Visse kilder forteller at Gebhardt hadde syslet med tanken på lydfilm i flere år. Men det er mer uklart om han hadde et helt ferdig konstruert apparat som virkelig kunne benyttes i profesjonell sammenheng, for det virker ikke som om det ble benyttet i noen særlig sammenheng. Fürst hevdet i intervjuet at «apparatene er ferdig uteksperimentert, der er uttatt patent og en kjent Oslo-advokat har påtatt sig å ordne med finansieringen» («Hellig Olav-filmen», 1929). I hvert fall er dette sannsynligvis den første gangen et norskprodusert lydsystem blir nevnt i pressen, uansett om Fürst hadde rett eller om han fremdeles overdrev betydningen av Filmindustri satsing.

Filmindustri oppfinnelser er interessante og noen av dem fikk etter hvert også betydning i Norge i lydfilmsammenheng, mest etter at selskapet ble mer kjent og assosiert med søsterselskapet Norsk Lydfilm A/S. Men i motsetning til hva Fürst kanskje bare fantaserte om, så det ut til at selskapet lenge jobbet på et særdeles enkelt nivå uten noen betydelig finansiering, og uten at de hadde tatt patent på apparatet. Det kan likevel tyde på at det allerede i begynnelsen av 1929 hadde blitt tatt opp noen små prøvefilmer med lyd, som riktignok ikke ble vist offentlig. Eller kanskje det bare var lyd og ikke bilder de hadde framstilt.

Ut av Fürsts første lydfilmforsøk ble det ingen ting, men han forsøkte igjen noen år etter med en annen film, *Prinsessen som ingen kunde målbinde* (1932), som i utgangspunktet også skulle være en større film enn den ble. Filmen ble heller ikke noen vanlig «langfilm», men en kortere film med en lengde på ca. 35 minutter. Fürst har også senere hevdet at *Prinsessen som ingen kunde målbinde* var den første norske lydfilmen (Fürst,

1981, s. 244), men han begynte ikke å spille inn filmen før Tancred Ibsen og Einar Sissener spilte inn sin første lydfilm *Den store barnedåpen* (1931), og den hadde heller ikke premiere før. Fürst hevdet senere i sin selvbiografi at det var fordi *Den store barnedåpen* var bedre enn hans film at den hadde premiere før (Fürst, 1981, s. 244-245), men det tyder også på at Fürst ikke ønsket å gjøre sin film ferdig så fort som mulig på grunn av egen misnøye med kvaliteten.

Planene om innspillingen av filmen om Olav den hellige var, slik de ble fremstilt i *Dagbladet*, grandios og helt uten realistiske perspektiver i norsk sammenheng. Finansiering var det ikke mulig å skaffe, og staten hadde ennå ikke avsatt noe økonomisk fond for produksjon av norske filmer. Det er derimot uklart om det lydtekniske apparatet han ønsket å bruke skapte problemer for Fürst eller ikke. Trolig hadde det nok fremdeles passet bedre å lage noen små forsøksfilmer, snarere enn en film med et produksjonsapparat man tidligere ikke hadde sett maken til i Norge. Det skulle bygges og medvirke tre-fire vikingskip, filmen skulle ha 2000 statister, inkludere en rekonstruksjon av slaget på Stiklestad, koste 250 000 kroner, ha opptak på mange historiske steder i Norge og i utlandet, og innspilles i løpet av ett og et halvt år. Filmen skulle ikke bli en 100 prosent talefilm, men være en lydfilm med talefilminnslag («Hellig Olav-filmen», 1929).

Walter Fürsts tidlige lydfilmprosjekt hadde en utpreget nasjonal og historisk karakter, og forfatteren Alf Rød, som i en periode var involvert i prosjektet, uttalte også noe senere at filmen «i alle henseender» skulle bli norsk hvis man også kunne benytte seg av norsk teknologi til lydopptakene («Einar og Alf Rød», 1929). Denne uttalelsen er representativ for hvordan man forestilte seg at lydfilmteknologien fungerte den tidlige tiden, det var en forestilling om at den var knyttet til det landets filmproduksjon hvor apparatene hadde blitt produsert. Mange trodde at amerikanske apparater bare kunne vise amerikanske filmer, og at det ikke var muligheter for lydfilmer fra andre land.

Det norske utstyrets utvikling

Uten finansiering fra andre var selskapet Filmindustri dømt til å operere i det små, og selv om deres opptaksapparat kanskje kunne brukes i en sped, begynnende norsk lydfilmproduksjon, var det i hvert fall en vesentlig mangel som kom til å prege de norske

lydfilmforsøkene videre fremover i flere år: godt nok innspillingsstudio som var tilpasset lydfilmopptak, samt ny teknisk apparatur – alt fra lamper til kameraer – som kunne gjøre studioet funksjonelt og moderne. Et slikt studio kom ikke før Norsk Film A/S fikk bygget sitt studio på Jar utenfor Oslo som stod ferdig i mars 1935, selv om det også der var problemer med å skaffe bra nok opptaksutstyr den første tiden (Nistad, 1993, s. 15). Godt nok lydfilmstudio var selvfølgelig et resultat av manglende finansiering, og selv det store kommunale landsforbundet KKL slet med å skaffe denne finansieringen i mange år.

Det kan tyde på at selskapet Filmindustri fortsatte sin eksperimentering utover i 1929, og kanskje forsøkte å utvikle en enda bedre maskin, spesielt for lydopptak. Selskapets eksistens er uoversiktlig, og det er ikke mye dokumentasjon å finne om det. Kanskje var det bare en løst sammensatt gjeng med mennesker som ønsket å bygge noe nytt innenfor filmen, for fremtiden?

I følge *Norsk Filmblad* i 1961 (nr. 7/8. s. 227) ble Filmindustri startet av Rolf G.O. Skaug og Reidar Lund i 1927, og selskapet tok også opp oppdragsfilmer i 1928 med Lund som fotograf (*Norsk Lydfilm A/S*, utklippsbok). I en annonse noen år etter de første lydfilmplanene til Fürst (*Kinobladets årbok 1933-34*) kan man se at Filmindustri fremdeles eksisterte og delte lokaler med Norsk Lydfilm A/S, og at selskapet arbeidet med stumfilmopptakelser, tekster, fremkalling og kopiering, mens Norsk Lydfilm hadde fokus på lydfilmopptak. Gebhardt var kinomaskinist på Colosseum, Reidar Lund var filmfotograf og jobbet for flere selskaper, blant annet Bio-Film Co., og elektromekaniker Gunnar Alexander Næss drev eget mekanisk verksted siden 1918. Næss var ikke involvert i selskapet, men var ekstern partner. Selskapet drev også med kopiering, hadde eget laboratorium, drev med teksting av film og trykking av materiale til filmbransjen.

Det skulle gå flere måneder etter Fürsts uttalelser før personene i Filmindustri igjen ble omtalt i avisene med nye prosjekter. I mellomtiden hadde de sikkert forbedret apparatene, og ikke minst ventet på at de kommunale kinoene, først og fremst Oslo, skulle etablere en fast visningspraksis med lydfilm. Akkurat når man ble overbevist om at dette kom til å skje i Norge må ha vært en gang i juni eller juli 1929, lenge etter at filmselskapene i Hollywood hadde signert en felles plan om å gå over til lydfilm 11. mai 1928 (Gomery, 2005, s. 1). Likevel hadde det lenge vært kjent i Norge at det kom til å skje betydelige endringer på verdensbasis, og det var sikkert mange som tidlig så for seg en slik endring i Norge også.

Avisene hadde tatt opp lydfilmen som fenomen flere ganger, og blant annet hadde *Arbeiderbladet* ganske tidlig fanget opp noe av det som hadde skjedd i USA med artikkelen «Talefilmen er kommet!» 5. september 1928 signert H.1., en forfatter som gir inntrykk av å kjenne den amerikanske filmbransjen:

Og selv om man fortsetter med å lage stum film, er det klart at den ingen chance har til å ta opp konkurransen med den mere eller mindre fullkomne talefilm – *på norsk!* For det er jo en selvfølge, at det neste logiske skritt er en utvidelse av den selvstendige norske filmproduksjon – og forsåvidt med større rett enn den hittidige, som ikke adskilte sig fra en hvilkensomhelst utenlandsk film annet enn ved sitt norske miljø og norske skuespillere. Nu blir imidlertid norsk talende film en absolutt nødvendighet – hvis ikke de store utenlandske filmselskaper lar filmene opta i flere «utgaver» – på forskjellige sprog. Det vil imidlertid vise sig – filmens folk er endelig kommet til den skillevei som lenge har truet: helt internasjonal film – eller hvert land for sig («Talefilmen er», 1928).

Man kan nesten anta at Fürst hadde lest dette og dermed raskt hadde begynt å jobbe målrettet for å produsere norsk lydfilm allerede høsten 1928. Hvis Fürst bare hadde satset på et enklere prosjekt som han hadde fått muligheten til å jobbe med utover året 1929, hadde han da kunnet presentere en lang norsk lydfilm tatt opp i Norge med norsk lydutstyr så tidlig som i 1929?

Først flere måneder etter at Fürst ble intervjuet i avisen og avslørte kjennskap til Gebhardts lydopptakersystem var Gebhardt og Lund sammen med Næss igjen aktuelle i avisene med sitt lydfilmprosjekt. Parallelt med installasjonen av lydfilmapparater på Eldorado og Colosseum ble Filmindustri's lydfilmprosjekter presentert i avisen igjen 30. august 1929, og da ble det informert om at Gebhardt nå hadde konstruert en fremvisningsmaskin for lydfilm som bare skulle koste en femtedel av prisen til Western Electric's anlegg, som hadde et prisestimat på rundt 80 000 kroner.

Nå skulle de igjen tre frem på markedet med sin nye fremvisningsmaskin, men de hadde også konstruert en maskin for lydopptakelse, ble det informert om. Om dette var de samme maskinene som Fürst hadde nevnt, eller om det var en forbedret utgave, ble ikke avslørt. Det som ble skrevet var at Filmindustri nå også hadde planer om å produsere egne lydfilmer, enkelte ukerevyopptak og en større film som ble gitt tittelen «Oslo ved dag og

natt». Filmen skulle være en moderne aktualitetsfilm, en diskret observasjon av det daglige livet i Oslo. Denne filmen ble neppe produsert ferdig, selv om selskapet også hadde planer om å distribuere lydfremvisningsutstyr med filmen («Norsk talefilm», 1929). *Aftenposten* kunne likevel noen dager etter vise frem en prøve på selskapets lydfilmopptakelse («Den norske», 1929), hvor man kan se den optiske lydstripen plassert midt på en filmstripe:



Lydfilmstripe gjengitt i *Aftenposten*, 6.9.1929, s. 4.

Fremdeles kalles oppfinnelsen eksperiment, og det virker ikke som om selskapet hadde store ambisjoner om raskt å sette i gang en større produksjon av utstyret. Som de fleste filmfolk i Norge holdt de produksjonen på et lavt og begrenset nivå.

At lydstripa hadde blitt plassert midt på filmremsen var nok et resultat av eksperimenteringsfasen, snarere enn av at den hadde blitt tilpasset en filmstripe med bilder. Stripa var sannsynligvis tatt rett fra opptaksmaskinen som Gebhardt hadde konstruert, og først når lyden var tilfredsstillende fanget på optisk film, ville selskapet også satse videre på å ta opp bilder til lyden. Bildene var ikke noe problem, det som gjenstod var å kopiere lydstripa og bildene sammen på en filmremse. Lydopptaket de viste frem var et testopptak som ikke skulle settes sammen med bilder.

Men mot slutten av året 1929 skjedde det noen endringer, i hvert fall slik det blir hevdet i avisene. Et nytt selskap med navnet Norsk Lydfilm A/S ble introdusert, som i følge *Aftenposten* 11. desember 1929 ble dannet for ikke lenge siden («De første norske», 1929). Det vi ser med det nye selskapet hvis navn er mer tilpasset den nye tiden med nye lydfilmambisjoner, er også en visning av noen småfilmer som nok kan kalles de første norske lydfilmene. Visningen av filmene ikke var offentlig, og selskapet presiserte igjen via avisene at det fremviste materialet måtte anses som «forsøk». Det var igjen Gebhardt, Lund og Næss som stod for dette, men navnet Filmindustri kom etter dette i skyggen av det nye navnet. Visningen foregikk i Eldorado kino på formiddagen 11. desember 1929 og ble beskrevet som en privatforestilling. Likevel kunne *Aftenposten* bringe en liten notis om

hendelsen, som viser at avisens anonyme journalist hadde vært på forestillingen. Det kom igjen frem at selskapet ikke hadde tilstrekkelig kapital til å uteksperimentere denne norske oppfinnelsen. Videre er det en interessant beskrivelse og vurdering av filmprogrammet som ble vist:

Det var påfallende at *tale*filmen var bedre enn *lydfilmen*. I de utenlandske filmer vi hittil har sett har jo det omvendte været tilfelle. Særlig klar var en tale av redaktør *Berg-Jæger* om lydfilmens muligheter. Blandt de øvrige prøver som blev vist var en film hvor Lyktemannen og Petra *Hendriksen* spilte, videre «Tonerne» sunget av Erling Krogh, en fiolinsolo o.s.v. («De første norske», 1929).

Det «omvendte» i de utenlandske filmene betød altså at journalisten mente den utenlandske lydfilmen til nå hadde vært bedre enn talefilmen på kino. Journalisten mente nok fremdeles at talen i de amerikanske filmene ikke kom så godt frem som den burde, men at musikken som regel fungerte bra.

Det var ingen referanse til hvilken film som ble kritisert, men blant de lydfilmene som hadde blitt vist frem til 11. desember var *The Singing Fool*, *The Broadway Melody*, *Noah's Ark*, *White Shadows in the South Seas* og *Street Girl*. Talen i *Noah's Ark* hadde blitt kritisert i avisene, men ikke bare på grunn av den tekniske gjengivelsen, mens en film som *White Shadows in the South Seas* hadde blitt fremhevet nettopp på grunn av at det ikke var tale i filmen, men kun musikk og lydeffekter. Talen i filmen ble sett på som støyende og krevende, og la et nytt lag til filmens handling som det var krevende å følge med på, ikke minst fordi man heller ikke alltid forstod språket.

Omtalen over gir inntrykk av at det var minst fire, kanskje fem eller fler korte filmer, og at de i hovedsak var knyttet til fremføring av korte musikkstykker, samt en opplesning, og ingen forsøk på dramatiseringer eller handlingsorienterte filmer. Til det var filmene nok for korte. Filmene hadde også liten underholdningsverdi, men var sikkert mest laget fordi de skulle teste ut musikk og tale fremført på forskjellige måter.

Merkelig nok ble selskapet Norsk Lydfilm her introdusert i pressen, også som aksjeselskap, for det skulle gå hele ti måneder før det ble registrert i Oslo Handelsregister som aksjeselskap og generalforsamlingen i selskapet ble holdt 7. oktober 1930. Selskapet selv anså også oktober 1930 som sin oppstartsmåned da det 25 år senere utga en jubileumsbrosjyre om seg selv, *25 år gjennom kamera-øyet. Norsk Lydfilm A.s.. Ved*

registreringen i 1930 var det Fritz Arthur Gebhardt, Gunnar Alexander Næss og disponent Christian Oliver Nielsen, sistnevnte som styremedlem og disponent, som satt i styret. Firmaet hadde fått tilført 3000 kroner i aksjekapital, ikke særlig mye. I følge Statistisk Sentralbyrås priskalkulator tilsvarer dette rundt 110 000 kroner i dag.²²

Nesten nøyaktig ett år etter de første private visningene i desember 1929, foretok Norsk Lydfilm på ny en visning av sine nye lydfilmer på kino, uten at selskapet ser ut til å ha vært involvert i noen annen offentlig filmproduksjon i løpet av året. Igjen viste de korte lydfilmer på Eldorado kino. Denne gangen 18. desember 1930, og da skrev flere Oslo-aviser om hendelsen og kom med kommentarer til visningen. Det viste seg at selskapet i mellomtiden hadde skaffet seg et lokale som de kunne bruke som studio. På Tordenskiolds plass 3 (nå Rosenkrantz' gate 22) i Oslo hadde det i løpet av første halvdel av 1930 blitt ledig et lokale på ca. 100 kvadratmeter med overlyssal. Inntil nylig hadde dette vært Dietrichsons Vinstue, en bodega som hadde mistet skjenkeretten og måtte legge ned («Dietrichsons», 1930).



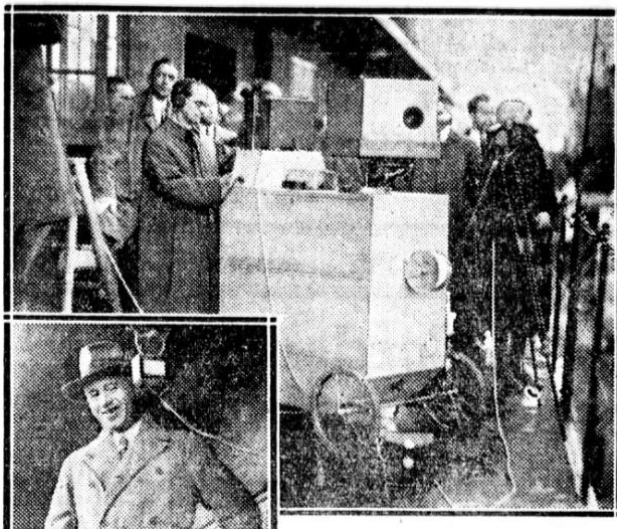
Annonse for ledig lokale i
Aftenposten 28. mai 1930, s. 9.
Norges første lydfilmatelier.

Der etablerte Norsk Lydfilm seg i 1930 i en kortere periode og produserte enda noen flere lydfilmer som ble vist i desember for innbudte. Ennå en gang ikke som et forsøk på å selge filmene kommersielt. Filmene var både tatt opp i studioet og ute under åpen himmel. Avisene var nærmest udelt positive til prosjektet, og visningen ble kalt både «en forbausende god prøve» («Norsk lydfilm!», 1930) og «en vellykket opvisning» («Norsk lyd- og», 1930). Filmene som ble vist var Gustav Berg-Jægers tale om lydfilmen, Bjørn Bjørnson som deklamerte «Ja, vi elsker», en film av «Bergensfjord» som la fra kai i Oslo med kringkastingens hallomann Halds kommentarer. «Bergensfjord» hadde blitt filmet av Lund 8. november («Bergensfjords», 1930). Det var også musikk av Per Bolstads trio, «Glade jul»

²² Hentet fra <https://www.ssb.no/kpi>.

på piano spilt av Eli Reidunn Lund, duett av to sangelever av Arne van Erpekum Sem, en samtale mellom noen journalister, men også opptak av en musikkparade og kongejubileet i 1930. Og noe mer.

Til tross for mange positive omtaler, ble det også nevnt noen negative ting av pressen. Det ble delvis hevdet at fotograferingen ikke var helt god, det ble skrevet at lyden av opptakene i studioet, som jo ikke var et ordentlig studio, ikke var gode nok, at talen flere steder ikke var god nok og at det ble en del skraping i musikken og sangen.



Aftenposten, 8.11.1930, aften, s. 2.
Bilde av lydvoanen til selskapet med Lund øverst til venstre og Gebhardt til høyre (sannsynligvis til venstre for vognen). Ved opptakene av «Bergensfjord»s avgang. Kringkastingens hallomann Hald med mikrofonen innfelt. Foto ukjent.

Norsk Lydfilms filmer fikk mye positiv omtale i desember 1930. Det kan virke som om selskapets profil var forsiktighet og langsom tålmodighet, og å bygge opp en teknisk kompetanse i Norge for å kunne støtte opp under en nasjonal filmproduksjon. Teknologisk hadde de god men enkel kompetanse, men det var vanskelig å finne solid økonomisk støtte for prosjektet, som jo også innebar en mengde annet teknisk utstyr og et solid atelier som var tilpasset lydinnspillinger. En nedlagt vinstue med overlyssal sentralt ved havnen i Oslo, hvor alle møblene riktignok var fjernet, var langt fra ideelt.

Andre tidlige norske forsøk

Samtidig som Norsk Lydfilm presenterte sine prøvefilmer i desember 1930, hadde Oslo Kinematografer igangsatt sitt eget innspillingsprosjekt. Oslos kinoledelse hadde satt av 2000

kroner til produksjon av noen korte filmer som også ble vist på kino. Innholdet i filmene var til dels av samme karakter som tidligere lydfilmer: taler, litt pianospill og sang og noen sketsjer. Men Oslos kinoledelse ønsket derimot å leie plass og spille inn filmer i det nye talefilmatelieret hos Nordisk Films Kompagni i København og tok hele produksjonen ut av landet. Dermed ble Oslo Kinematografers filmer også preget av at det var et studio de spilte inn i, og det var ingen eksteriører i filmene. Norsk Lydfilm hadde derimot vært mer opptatt av også å ta opp filmer utendørs, for de hadde en idé om å bruke lydfilmteknikken sin til opptak av reklamefilmer og nyhetsfilmer.

I København var det dansk lydopptakerutstyr (Nordisk Tonefilm, Petersen og Poulsen) som var i bruk. Mye tyder på at lydfilmopptakelsene til Norsk Lydfilm ikke helt hadde kommet seg over prøvestadiet ennå og de første filmene deres ble neppe vist offentlig, selv om de ble omtalt offentlig. Men det kan se ut som om flere ikke tok selskapet med i betraktningen når man diskuterte om norske filmer med norsk tale i det hele tatt kunne lages i Norge. Sannsynligvis var det nettopp studioforholdene med den teknologiske infrastrukturen som fulgte med som man manglet her i landet.

Walter Fürst hadde også omtrent samtidig, etter at prosjektet med hans Olav den hellige-film hadde strandet, pekt på fire helt sentrale problem som gjorde at vi ikke kunne lage lydfilm her i Norge: Mangel på kapital, mangel på atelier, mangel på kontinuitet og for lite hjemmemarked (Fürst, «Norsk film på», 1930). Mangel på atelier var ett av de sentrale poengene. Det Fürst ikke kunne se var at man i Norge til tross for manglende lydfilmstudio kom til å lage noen akseptable lydfilmer før Norsk Film A/S bygget sitt atelier ferdig i 1935. Fürst selv kom til å slite med bruk av gamle hus på Folkemuseet som innspillingsatelier da han spilte inn sin første lydfilm *Prinsessen som ingen kunde målbinde* høsten 1931. Fürst nevner også at en del andre land kun regner filmer som er tatt opp i egne studioer som «nasjonale», så det ville knapt være tilfredsstillende å ta opp norske filmer i utlandet, slik det til en viss grad ble gjort den første tiden. Slik knytter også Fürst språket og teknologien sammen i en nasjonal symbiose.

Norsk Lydfilm utviklet seg åpenbart sakte, og atelieret ved Tordenskiolds plass 3 ble nok forlatt etter en tid, når er derimot uklart. Selskapet åpnet i hvert fall opptaksstudio i Åkebergveien 56 de del år senere. Filmindustri hadde flyttet til adressen Nedre Vaskegang 2 og Norsk Lydfilm sammen med dem, og opprettet laboratorium og arbeidsrom der. Det var der de fremkalte de første lydfilmforsøkene, og også der de fremkalte filmen *Prinsessen som*

ingen kunde målbinde høsten 1931, som selskapet var teknisk produsent for. Selv om Norsk Lydfilm startet sakte og finansieringen gikk tregt den første tiden, utviklet selskapet etter hvert en sterk posisjon i det norske filmproduksjonsmarkedet, og var med som produsent på en rekke filmer. Ved 25 års jubileet i 1955 kunne selskapet informere om at det hadde vært med i produksjonen av 27 helaftens filmer, samt 437 kortfilmer i mange sjangrer.

Fürsts film *Prinsessen som ingen kunde målbinde* var den første spillefilmen som ble produsert med Norsk Lydfilms lydfilmteknologi, senere på 1930-tallet var de involvert i filmene *Jeppa på Bjerget* (1933), *Sangen om Rondane* (1934), *Samhold må til* (1935) og resten av Olav Dalgards filmer for arbeiderbevegelsen, *Hu Dagmar* (1939) og *Godvakker-Maren* (1940). Men også senere var selskapet med og tok lyd. Gebhardt jobbet som lydmann frem til midten av 1950-tallet, og bilder fra noen aviser viser også at lydopptaksanlegget gjennomgikk forandringer og sikkert forbedringer.



Fritz Gebhardt med sitt lydopptakssystem i 1937.
Fra *Telemark Arbeiderblad*, 2.12.1937, s. 1.

Andre norsk filmprodusenter benyttet seg av lydfilmteknologi fra Danmark og Sverige. Da Tancred Ibsen og Einar Sissener laget sin først lydfilm *Den store barnedåpen*, som ble spilt inn sommeren og høsten 1931 i Oslo, benyttet de seg av lydfilmteknologi fra Sverige. De leide lydfilmbil fra svenske AGA-Baltic med teknikeren Georg Brodén som lydmann, og denne filmen må ha vært noen av hans aller tidligste opptak. I tillegg til dette regisserte også Alfhild Hovdan to korte filmer høsten 1931 i Oslo med samme lydfilmteknologi og lydvoan fra Sverige. Det ble til filmene *Norske kulturpersonligheter* (1931) og *Hallo Oslo!* (1931), som skal ha blitt produsert av Svensk Filmindustri. Hovdan brukte også den samme lydbilen til en bevegelig kamerakjøring i Akergaten i *Hallo Oslo!*. Det er ikke utenkelig at også Gunnar Nilsen-Vig fotograferte disse filmene, han hadde vært fotograf på *Den store barnedåpen*, og de brukte nok samme utstyret til begge filmene.

Videre fremover var det jo ønske om å lage norske spillefilmer med lyd, og det var dermed nødvendig å benytte seg av flere tilbydere på lydfilmteknologi. Norsk Lydfilm hadde ikke stor kapasitet, og med tre-fire filmer i produksjon i løpet av et år var det nødvendig også å dra til utlandet for å ta opp film. *Fantegutten* (1932) ble tatt opp i studio hos Irefilm med lydteknologien Selenophon, *Lalla vinner!* (1932) ble tatt opp hos Nordisk Tonefilm med Petersen og Poulsens system, *Vi som går kjøkkenveien* (1932-33) ble spilt inn på Filmstaden i Råsunda med AGA-Baltics lydsystem.

Noen andre kjøpte tjenester fra utlandet for opptak i Norge. Til innspillingen av *I kongens klær* (1933) leide produsenten lydvoغن fra Sverige med en lydingeniør med navnet Hander. Og *Op med hodet* (1933) brukte et svensk lydsystem kalt Camex med lydvoغن, i tillegg var svenske Carl Halling lydmann. Noe senere, da Norsk Film A/S åpner sitt studio på Jar i 1935, kjøpte de AGA-Baltics lydfilmsystem fra Sverige. Det svenske lydfilmsystemet var produsert av et større industrikonsern som også produserte kinomaskiner, radioer, hjemmeelektronikk og navigasjonssystemer.



Svensk lydvoغن til filmen *I kongens klær* (1933). Ukjent fotograf. Fra Filmdokumentasjon, Nasjonalbiblioteket.

I tillegg til hva Fritz Gebhardt fikk til med sitt ene norskproduserte lydopptakersystem, som av økonomiske årsaker ikke ble bygget inn i en varebil så den lett kunne fraktes rundt, viste også en annen norsk filmmann at han hadde laget et lydsystem som kunne brukes til opptak av filmer. Filmfotografen Gunnar Nilsen-Vig, som også tidligere hadde vært kinomaskinist og senere også ble filmlaboratoriesjef, hadde utviklet sitt eget lydfilmsystem han kalte G.N.V. Nilsen-Vig hadde filmet Ibsen og Sisseners *Den store barnedåpen* med Carsten N. Wilskow som fotoassistent. Nilsen-Vig hadde etter hva han selv uttalte hatt problemer med både lydutstyret og filmkameraet til *Den store barnedåpen*. Utstyret måtte leies inn fra Sverige og han fikk ikke anledning til å prøve det først, noe som

skapte en del problemer under opptak, også av de fotografiske bildene («Mannen bak», 1932).

Med en interesse for teknisk utstyr og en erfaring fra å konstruere egne filmkameraer, satset han etter de negative opplevelsene med *Den store barnedåpen* på å lage et eget lydopptakssystem, som ble bygget inn i et gammelt filmkamera. Han var også av den oppfatningen at det var viktig at man i Norge måtte kunne disponere eget utstyr ved filminnspillingene, også eget lydfilmutstyr. Utstyret ble konstruert vinteren 1931-32, og kunne tas i bruk våren 1932 med opptak blant annet av noen prøvefilmer og en reklamefilm. Senere i 1932 skulle det tas i bruk ved innspillingen av spillefilm *Skjærgårdsflirt* (1932) som Rasmus Breistein spilte inn om sommeren. Rett etter det ble også Nilsen-Vig sitt lydsystem brukt igjen, da John W. Brunius regisserte filmen *En glad gutt* (1932) produsert av Aud Richter. *En glad gutt* hadde premiere før *Skjærgårdsflirt*, men ble spilt inn etter.



Gunnar Nilsen-Vig med sitt lydkamera, fra *Dagbladet*, 16.4.1932, s. 12. Ukjent fotograf.

Carsten N. Wilskow som var Nilsen-Vigs assistent, og som muligens også hjalp til med konstruksjonen av lydkameraet («Casten N. Wilskow», 1975), ble den som håndterte lydopptakersystemet G.N.V. Nilsen-Vig sitt opptakersystem ble brukt i ytterligere noen spillefilmer fremover, *Syndere i sommersol* (Einar Sissener, 1933), *Liv* (Rasmus Breistein, 1934), *Du har lovet mig en kone* (Tancred Ibsen og Einar Sissener, 1935), men også i 1941 til filmen *Gullfjellet* (Rasmus Breistein). Wilskow fikk også jobben som den første lydansvarlige på Norsk Film A/S i 1935, og håndterte deretter det svenske opptakssystemet fra AGA-Baltic. De aller fleste filmene som ble tatt opp på Norsk Film sitt atelier ble spilt inn på dette utstyret. Felles for de to systemene til Gebhardt og til Nilsen-Vig var at de var konstruert for optisk lyd som ble tatt opp på filmremsen. Ikke så rart, for man gikk ganske fort over til optisk lyd i visningssammenheng, og i opptakssammenheng hadde man ikke

benyttet det i Norge. Både Nordisk Tonefilm og AGA-Baltic benyttet seg kun av optisk lyd i opptakssammenheng, selv om utsyret kunne kombineres med plater.

Fotografen Reidar Lund jobbet tett sammen med lydmannen Fritz Gebhardt i en del år fremover i selskapet Norsk Lydfilm, på samme måte som fotografen Gunnar Nilsen-Vig jobbet tett sammen med Carsten N. Wilskow på flere filmer. Filmfotografer, kinomaskinister og laboratoriefolk var de som var mest opptatt med utforskningen av lydfilmen i Norge. Og de hadde kompetanse på håndtering og konstruksjon av maskiner og filmteknologi. Gebhardt hadde fått sitt lydopptakerutstyr laget på en mekanisk bedrift, men Nilsen-Vig ser ut til å ha laget sitt eget utstyr selv. Nilsen-Vigs opptakskamera var betydelig mindre i omfang enn Gebhardt sitt. Da Carsten N. Wilskow senere ble ansatt på Norsk Film og skulle operere AGA-Baltics lydsystem, sørget han visstnok også for å forbedre det svenske lydopptaksutstyret på Jar («Carsten N. Wilskow, 1973).

De norske filmfolkene Gebhardt og Lund startet tidlig med forsøk på å konstruere opptaksapparater for lydfilm. De var tidlig ute i forhold til kinoenes lydinstallasjoner i Norge, og kan også ha blitt inspirert av Petersen og Poulsens visninger i Oslo i 1926. De jobbet ut fra samme teknologiske løsning, med optisk lyd på filmremsen. I motsetning til hva de to danskene fikk til, ble aldri Gebhardt og Lunds apparat satt i masseproduksjon, og de fikk heller ikke særlig støtte fra filmbransjen i Norge. Ikke fra KKL eller Oslo Kinematografer. Sistnevnte ville heller til utlandet for å ta opp filmer i slutten av 1929 til sin egen kinovisning av *Den første norske talefilm*, snarere enn å prøve ut Gebhardts maskin til egne opptak.



Carsten N. Wilskow i lydboksen, Gunnar Nilsen-Vig ved filmkameraet og Rasmus Breistein med filmmanuset ved innspilling i 1932. Foto fra Filmdokumentasjon, Nasjonalbiblioteket. Ukjent fotograf.

Det virket også som om Gebhardt og Lund ikke ønsket å utvikle og masseprodusere sitt eget apparat og selge det på markedet, men heller bruke det i egen virksomhet og egen produksjon innenfor det lille, men etter hvert solide firmaet Norsk Lydfilm A/S, som på mange måter ble en privat parallell til selskapet Norsk Film A/S.

Noen viktige årsaker til blant annet at Oslos Kinematografer ikke ønsket å bruke Gebhardts system til sine egne kortfilmopptak må ha vært mangelen på et solid opptaksstudio i Norge i denne tiden, men også en oppfatning at så lenge man verken hadde studio eller solid økonomi, så måtte man ta opp norske filmer i utlandet, i et samarbeid med de språkområdene som man forstod i Norge. Mot slutten av 1929 ble det diskutert muligheter for dannelsen av et interskandinavisk talefilmselskap med aksjekapital på 300 000 kroner («Norsk talefilm», 1929). Dermed var det tenkt at man skulle spille inn forskjellige språkversjoner av skandinaviske filmer i Danmark, som var det lændende landet i Skandinavia mot slutten av 1929 når det gjaldt lydfilmopptaksteknologi. Tanken om interskandinaviske opptak må ha festet seg, for det var slik mange – men ikke alle – av de norske filmene utviklet seg til å bli på begynnelsen av 1930-tallet, i samarbeid med dansk og svensk lydfilmteknologi. Noen ganger også med innspillinger i forskjellige språkversjoner, noen ganger med hjelp av utenlandsk lydteknologi i Norge, noen ganger med innspillinger av helnorske filmer i utlandet.

Før Norsk Film A/S bygget sitt opptaksstudio som ble ferdig på Jar i 1935, ble norske lydfilmer spilt inn i forskjellige passende lokaler. Tancred Ibsen valgte *Chat Noir* til filmen *Op med hodet*. Interiørene til *Sangen om Rondane* ble spilt inn i den nedlagte kinoen Rådhusbiografen i Oslo. Det mest benyttede innspillingslokalet var likevel det som ble kalt som «ordresalen» på Akershus festning.

Oppsummering

I arbeidet med denne oppgaven har det flere ganger vært fristende å trekke fram et sitat av filmteoretikeren Rudolf Arnheim. I 1930 var han filmkritiker i Berlin og skrev blant annet artikkelen som på engelsk har blitt oversatt til «The Sad Future of Film» (Arnheim, 1930). Arnheim var ikke særlig fornøyd med endringene som kom, og gjorde følgende betraktning: «film's latest achievements cut a better figure in the patent registry than in the annals of art

history» (1930, s. 12). Han var overbevist om at stumfilmen ikke var moden eller klar for å bli erstattet. Lydfilmen var ikke et fremskritt fra stumfilmen, men noe helt annet, påstod han.

Leser man avsier og annet fra denne tiden ser vi at det var mange aspekter ved den nye lydfilmen som ble diskutert. Patenter var en av disse, teknologi, forretningsdrift og økonomi var noe annet. Ofte ser man at dette nok overskygget de finere detaljene knyttet til filmens estetiske egenart og evne til formidling av kunstneriske uttrykk. Avisenes anmeldelser av filmene var ikke alltid så debatterende og engasjerende, og det fantes knapt noe annet sted filmenes innhold og form ble debattert. De tidsskriftene som ikke var orientert rundt filmstjerner og som hyllet de nye filmene uten motstand, var stort sett opptatt av distribusjon, teknologi, økonomi og hvordan kinoene skulle håndtere situasjonen som oppstod.

Teksten har blitt mye mer en kronologisk historiefortelling enn en tekst med en teoretisk overbygning, til tross for at jeg hadde noen teknologiske og økonomiske perspektiver på hva som skulle letes etter. Slik jeg startet dette prosjektet, skulle det nettopp være å se hvilke hendelser som utviklet seg underveis i rekken av forhåpentligvis spennende momenter i overgangen fra stumfilm til lydfilm. Jeg hadde et ønske om å undersøke detaljene. Noen detaljer fant jeg underveis, andre er vel fremdeles skjult i historiens mørke. Når jeg nå har denne overordnede teksten ferdig, hadde det jo vært fristende å gå i detalj på enkelte aspekter som åpenbart trenger enda nærmere studier.

Vedlegg

Lydfilmer med premiere i Oslo 1929

2/3.9.1929	Eldorado	<i>The Singing Fool</i> , Lloyd Bacon, 1929, WBFNVP
11.9.1929	Colosseum	<i>Broadway Melody (The Broadway Melody)</i> , Harry Beaumont, 1929, MGM
30.9.1929	Colosseum	<i>Noah's Ark</i> , Michael Curtiz, 1929, WBFNVP
2.10.1929	Paladsteatret	<i>Die Ehre Gottes + Kater Murr (Kater Murr auf Fischfang?)</i> , Tyskland
14.10.1929 MGM	Eldorado	<i>Hvite skygger (White Shadows in the South Seas)</i> , W.S. Van Dyke, 1928,
14.10.1929	Colosseum	<i>De fire fjær (The Four Feathers)</i> , Lothar Mendes, 1929, Par
28.10.1929	Colosseum	<i>Tyve år efter (The Iron Mask)</i> , Allan Dwan, 1929, UA/KF
4.11.1929	Colosseum	<i>Syndens masker (The Masks of the Devil)</i> , Victor Sjöström, 1928, MGM
4.11.1929	Paladsteatret	<i>Fox Movietone nyheter (Fox Movietone News)</i> , Fox
6.11.1929	Eldorado	<i>Street girl (Street Girl)</i> , Wesley Ruggles, 1929, RKO-Filmradio
11.11.1929	Colosseum	<i>Jazzsangeren (The Jazz Singer)</i> , Alan Crosland, 1928, WBFNVP
18.11.1929	Eldorado	<i>Hemmelig viet (Fast Life)</i> , John Francis Dillon, 1929, WBFNVP
18.11.1929	Colosseum	<i>En kvinne fra gaten (Lady of the Pavements)</i> , D.W. Griffith, 1929, UA/KF
25.11.1929	Eldorado	<i>Alice White-saken (Blackmail)</i> , Alfred Hitchcock, 1929, BIP/KF, England
25.11.1929	Colosseum	<i>Abie's irske rose (Abie's Irish Rose)</i> , Victor Flemming, 1929, Par
28.11.1929 MGM	Colosseum	<i>Broen San Luis Rey (The Bridge of San Luis Rey)</i> , Charles Brabin, 1929,
9.12.1929	Eldorado	<i>Ville orkideer (Wild Orchids)</i> , Sidney Franklin, 1929, MGM
9.12.1929	Colosseum	<i>New Yorks melodier (Syncopation)</i> , Bert Glennon, 1929, RKO-Filmradio
16.12.1929	Colosseum	<i>I eterens favn (Conquest)</i> , Roy Del Ruth, 1928, WBFNVP
26.12.1929	Eldorado	<i>Rio Rita</i> , Luther Reed, 1929, RKO-Filmradio
26.12.1929	Colosseum	<i>Atlantic</i> , E. A. Dupont, 1929, BIP/KF England
26.12.1929	Paldasteatret	<i>Geniale Svensson (Konstgjorda Svensson)</i> , Gustaf Edgren, 1929 + Kortfilm med Einar Fagstad SF/KF Sverige

Forklaring

WBFNVP = Warner Bros. – First National – Vitaphone Pictures A/S

MGM = Metro-Goldwyn-Mayer A/S

Fox = Fox Film A/S

Par = Paramount Pictures A/S

UA/KF = United Artists via Kommunernes Filmscentral A/S

KF = Kommunernes Filmscentral A/S

Filmradio = Radio Pictures A/S

BIP = British International Pictures

Litteratur, kilder, kilder

Bøker:

- Andresen, A., Rosland, S., Ryymin, T., Skålevåg, S.A. (2015). *Å gripe fortida. Innføring i historisk forståing og metode*. Oslo: Det norske samlaget, 2 utgave.
- Arnheim, R. (1930). *The Sad Future of Film. I: Film Essays and Criticism*. (1997). Madison og London: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1996). *Film Studies and Grand Theory. I: Bordwell, D., Carroll, N (red.). Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison og London: University of Wisconsin Press.
- Crafton, D. (1999). *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931. History of the American Cinema, #4*. Berkeley og London: University of California Press, 2. utgave.
- Dahl, H.F., Gripsrud, J., Iversen, G., Skretting, K., Sørenssen, B. (1996). *Kinoens mørke, fjernsynets lys. Levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal.
- Diesen, J.A., Helseth, T., Iversen, G. (2016). *Den levende fortiden. Filmhistorie og filmhistoriografi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Disen, O.H.P. (1997). *Den store illusjonen. Filmbyråene historie*. Oslo: Norske filmbyråers forening.
- Elsaesser, T. (2016). *Film History as Media Archeology. Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Evensmo, S. (1967). *Det store tivoli. Film og kino i Norge gjennom 70 år*. Oslo: Gyldendal.
- Gomery, D. (2005). *The Coming of Sound: A History*. London/New York: Routledge.
- Gripsrud, J. (1998). *Miskjente medier: film og fjernsyn i norsk sakprosa. I: Norsk litteraturhistorie. Sakprosa fra 1750 til 1995. B II. 1920-1995*. Eriksen, T.B. og Johnsen, E.B. Oslo: Universitetsforlaget.
- Helseth, T. (2000). *Filmrevy som propaganda. Den norske filmrevyen 1941-45*. Oslo: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo Unipub forl., 2000.
- Helseth, T. (2011). *Og det ble lyd! Om overgangen til lydfilm i Norge*. Z filmtidsskrift vol. 114, nr. 1, 2011, s. 18-29.
- Iversen, G. (2011). *Norsk filmhistorie. Spillefilmen 1911-2011*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Musser, C. (2018). *When Did Cinema Become Cinema? Technology, History, and the Moving Pictures*. I Hidalgo, S. (red.). *Technology and Film Scholarship. Experience, Study, Theory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Mühl-Benninghaus, W. (1999). *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. (Schriften des Bundesarchivs, 54). Düsseldorf: Droste Verlag.
- Müller, C. (2003). *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Natzén, C. (2010). *The Coming of Sound Film in Sweden 1928-1932: New and Old Technologies*. Stockholm: Stockholm University.
- Olsson, J. (1986). *Från film ljud till ljudfilm. Samtida experiment med Odödlig teater, Sjungande bilder och edisons Kinetophon 1903-1914*. Stockholm: Proprius.

Petersen, A., og Poulsen, A. (1926). *Fotografisk registrering og reproduktion av lydsvingninger. Talende film. I: Det 3. nordiske elektroteknikermøte. Oslo 15.-18. juni 1926. 1. Foredrag.* Oslo: Morten Johansens boktrykkeri, s. 53-58.

Rieber-Mohn, Chr. I. (1947). *Hamar Stiftstidende 1847 – 29. juli – 1947 : med stikka gjennom hundre år:* Hamar: Hamar Stiftstidende.

Rossholm, A.S. (2006). *Reproducing Languages, Translating Bodies. Approaches to Speech, Translation and Cultural Identity in Early European Sound Film.* Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Cinema Studies 4, Stockholm University.

Solum, O. (2001). *Den stumme og den støyende kunstart. Forestillinger om lydfilm i en stumfilmtd.* I: Bastiansen H.G. og Meland Ø (red.). *Fra Eidsvoll til Marienlyst. Studier i norske mediers historie fra Grunnloven til TV-alderen.* Kristiansand: IJ-forlaget.

Svensden, T.O. (1993). *Lerretet som talte. Lydfilmen og dens inntog i Skandinavia.* I: Kathrine Skretting (red.) *Kringkasting og kino.* Levende bilder nr. 2/93. KULTs skriftserie nr. 15. Oslo: Norges forskningsråd. S. 207-230.

Thompson, K. (1985). *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-34.* London, BFI Publishing, 1985.

Tveito, B. (1966). *Skiens kommunale kinematografer. 50 år 1916-1966.* Skien: Skiens kommunale kinematografer.

Wierzbicki, J. (2009). *Film Music. A History.* New York og London, Routledge.

Zielinski, S. (1996). *Media Archaeology.* Hentet fra <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=42>

Artikler fra aviser og tidsskrifter:

Signerte.

Argus. Kommunal tankeløshet, slendrian og sommel. (1928, 14. august). *Arbeiderbladet*, s. 3. Fra <https://www.nb.no/>

C-c. Anna Christie. (1931, 17. februar). *Dagbladet aftenutgave*, s. 5. Fra <https://www.nb.no/>

Cajus. Lydfilmen på Colosseum. (1929, 17. juni) *Dagbladet*, s. 3. Fra <https://www.nb.no/>

Dulin, Sverre. (1929, 13. juli). Lydfilmen og de kommunale kinoer. *Dagbladet aftenutgave*, s. 3. Fra <https://www.nb.no/>

Fürst, Walter: Norsk film på skilleveien. (1930, 18. oktober). *Aftenposten aften*, s. 7. Fra <https://www.nb.no/>

H.I. «Talefilmen er kommet!» (1928, 5. september). *Arbeiderbladet*, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>

Hagland, Jens: Oslo i studenterfestligheternes tegn, – og med lydfilm som samtaleemne. (1929, 12. september). *Haugseunds Avis*, s. 3. Fra <https://www.nb.no/>

Kinoskyggen. Talefilm i Oslo igår. (1929, 3. september). *Tidens Tegn*, s. 1. Fra <https://www.nb.no/>

Lassen, Edvard (1931). Talefilmen og tekstplakatene. (1931, 4. juli). *Tidens Tegn*, bilaget *Film og Radio*, s. 3. Fra <https://www.nb.no/>

Tattler (Axel Kielland): «Hvite skygger»; Oslos neste lydfilm. (1929, 25. september). *Dagbladet aftenutgave*, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>

Vonder: Film. «Broadway Melody» på Colosseum. (1929, 12. september). *Morgenposten*. Fra utklippbok Oslo Kinematografer, K5.

Usignerte.

Admiral palads' dager er forbi. (1929, 30. april). *Arbeiderbladet*, s. 8. Fra <https://www.nb.no/>

All talefilm stoppet i Berlin. (1929, 25. juli). *Arbeiderbladet*, s. 3. Fra <https://www.nb.no/>

Arbeiderpartiets kino-kup. (1929, 9. juli). *Aftenposten* aften, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>

Bare 30 pct. tale? (1931, 15. august). *Norsk Filmblad*, nr. 8, 1931. s. 6.

Bergensfjords avgang lydfilmet. (1930, 8. november). *Dagbladet* aftenutgave, s. 16. Fra <https://www.nb.no/>

Bjørn Bjørnson om Filmen. (1913, 10. september). *Morgenbladet* aften, s. 2-3. Fra <https://www.nb.no/>

«Broadway melodie» på Colosseum. (1929, 11. september). *Morgenposten*. Fra utklippbok Oslo Kinematografer, K5.

Carsten N. Wilskow. (1973, 13. oktober). *Aftenposten* morgenutgave, s. 24. Fra <https://www.nb.no/>

Carsten N. Wilskow. (1975, 5. september). *Aftenposten* morgennummer, s. 17. Fra <https://www.nb.no/>

Casino åpnes som kinematograf 1. september. (1928, 9. mai). *Aftenposten* aften, s. 6. Fra <https://www.nb.no/>

Cirkus verdensteater. (1915, 18. september). *Dagbladet*, s. 1. Fra <https://www.nb.no/>

Coridal [annonse]. (1913, 8. oktober). *Aftenposten*, morgen, s. 7. Fra <https://www.nb.no/>

De første bilder fra fagforeningsfilmen. (1937, 2. desember). *Telemark Arbeiderblad*, s. 1. Fra <https://www.nb.no/>

De første norske stemmer i talefilm idag. (1929, 11. desember). *Aftenposten* aften, s. 5. Fra <https://www.nb.no/>

Den annen talefilm-premiere. (1929, 12. september). *Aftenposten* morgen, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>

Den første lydfilm til Oslo neste uke. (1929, 5. juni) *Dagbladet*, s. 1. Fra <https://www.nb.no/>

Den norske lydfilmopfinnelse. (1929, 6. september). *Aftenposten* morgen, s. 4. Fra <https://www.nb.no/>

Den talende film er blit til virkelighet. (1926, 15. juni), *Aftenposten*, aftenr., s. 1. Fra <https://www.nb.no/>

Den talende films eventyr. (1929, 30. april) *Norges Kvinder*, s. 3. Fra <https://www.nb.no/>

Det syvhodede troll Kristoffer Aamot (1932, 16. mars). *Dagbladet*, s. 1. Fra <https://www.nb.no/>

Dietrichsons Vinstue. [Annonce]. (1930, 28. mai). *Aftenposten*, morgen, s. 9. Fra <https://www.nb.no/>

Einar og Alf Rød paa gamle tomter. (1929, 28. september). *Smaalenenes Social-Demokrat*, s. 3. Fra <https://www.nb.no/>

Eldorado er Oslos mest lønnsomme kino. (1930, 24. september). *Dagbladet*, s. 1. Fra <https://www.nb.no/>

Er den talende Film opfundet? (1919, 25. oktober). *Dagens Nyt* (*Morgenpostens* utebysutgave), s. 1. Fra <https://www.nb.no/>

Filmen foran en revolution? (1926, 17. juni) *Tidens Tegn*, s. 6. Fra <https://www.nb.no/>

- Filmene. (1930, 15. april). *Dagbladet*, aftenutgave, s. 3. Fra <https://www.nb.no/>
- Filmer vi kan vente oss. Får vi snart lydfilmer? (1929, 25. januar). *Arbeiderbladet*, s. 5. Fra <https://www.nb.no/>
- Filmpremiærer i julen. (1929, 27. desember). *Aftenposten* morgen, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>
- Fremmed lydfilms tilpassing for norske ører og øiner. (1931, 28. mars). *Tidens Tegn, Film og Radio*, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>
- Følgende kinoer hadde installert lydfilm juli 1930. (1930, 21. oktober). *Nordlys*, s. 4. Fra <https://www.nb.no/>
- Hellig Olav-filmen blir lyd- og talefilm. (1929, 14. mars). *Dagbladet*, s. 1 og 2. Fra <https://www.nb.no/>
- Hvem eier lydfilmapparatet? (1929, 13. juli). *Morgenbladet* morgen, s. 1. Fra <https://www.nb.no/>
- Hvor filmen klippes. (1931, 15. april). *Aftenposten* aften, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>
- Hvordan lydfilmen blir til. (1929, 21. februar). *Dagbladet*, s. 5. Fra <https://www.nb.no/>
- Ingen fare for talefilmkrig hos oss. (1929, 27. september). *Aftenposten* aften, s. 4. Fra <https://www.nb.no/>
- Kinematografenes kjøp av Colosseum. (1929, 12. juli). *Arbeiderbladet*, s. 4. Fra <https://www.nb.no/>
- Kinetofon. (1913, 29. august). *Indhereds-Posten*, s. 1.
- Kinetofonen for Skandinaviens. (1914, 24. juli). *Social-Demokraten*, s. 6. Fra <https://www.nb.no/>
- Kinonyt. (1921, 19. februar). *Social-Demokraten*, s. 5. Fra <https://www.nb.no/>
- Kinopaleet blir lydfilmteater 1. november. (1930, 26. september) *Aftenposten* morgen, s. 1. Fra <https://www.nb.no/>
- Kinoregnskapet. (1931, 24. april). *Aftenposten*, aftennr., s. 1. Fra <https://www.nb.no/>
- Kinostyret besluttet igaar at kjøpe lydfilmapparat til «Eldorado». (1929, 13. juli). *Morgenbladet* aften, s. 1. Fra <https://www.nb.no/>
- Kinostyrets formann vil ha flere lydfilmapparater. (1929, 20. september). *Middagsavisen*. Fra utklippbok Oslo Kinematografer, K5.
- Kjempetrust dannet på talefilmen. (1928, 12. desember). *Dagbladet* aftenutgave, s. 1. Fra <https://www.nb.no/>
- Kjøpet av Colosseum. (1929, 10. juli). *Aftenposten* aften, s. 1. Fra <https://www.nb.no/>
- Klangfilm og Western Electric i åpen krig. (1929, 27. september). *Morgenposten*. Fra utklippbok Oslo Kinematografer, K5.
- Lydfilm i Tromsø. (1931, 14. februar). *Arbeider-Avisen*, s. 3. Fra <https://www.nb.no/>
- Lydfilm på Centralteatret. (1932, 20. april). *Sarpsborg Arbeiderblad*, s. 3. Fra <https://www.nb.no/>
- Lydfilm på Colosseum til høsten. (1929, 29. mai) *Aftenposten* aften, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>
- Mannen bak kameraet om norsk film. (1932, 16. april). *Dagbladet* aftenutgave, s. 12. Fra <https://www.nb.no/>
- Musikerne og lydfilmen. (1929, 30. juli). *Morgenbladet*, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>
- Norsk lyd- og talefilm. (1930, desember). Ukjent avis, utklippbok Norsk Lydfilm A/S. Filmdokumentasjon, Nasjonalbiblioteket.

-
- Norsk lydfilm! (1930, 19. desember). *Arbeiderbladet*, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>
- Norsk talefilm innspela i Kjøbenhavn. (1929, 17. desember). *Den 17de Mai*, s. 4. Fra <https://www.nb.no/>
- Norsk talefilm på norske apparater. (1929, 30. august). *Aftenposten morgen*, s. 5. Fra <https://www.nb.no/>
- Oslo-musikerne og lydfilmen. (1929, 24. mai). *Dagbladet*, aftenutgave, s. 1. Fra <https://www.nb.no/>
- Paladsteatret får et nytt talefilmapparat. (1930, 23. september). *Aftenposten aften*, s. 3. Fra <https://www.nb.no/>
- Paladsteatrets apparater er gode, men akustiken slet. (1930, 27. august). *Morgenbladet*, s. 7. Fra <https://www.nb.no/>
- Revolusjonerende norsk filmopfinnelse. (1931, 6. juni). *Tidens Tegn, Film og Radio*, s. 1, 3. Fra <https://www.nb.no/>
- Risør-gutten Arne Hallstein Tvedte er førstemand med lydfilmen til Norge. (1929, 7. juni). *Aust Agder Blad*, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>
- Små chancer for lydfilm i Oslo. (1929, 23. februar). *Dagbladet*, s. 8-9. Fra <https://www.nb.no/>
- Talefilm i Oslo fra høsten. (1929, 11. juni). *Arbeiderbladet*, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>
- Tilsvar fra Verdens-Theatrets i Haandv.hallen (1908, 30. desember). *Stavanger Aftenblad*, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>
- Ukens hovedfilm. (1930, 4. mars). *Tidens Tegn*. Fra utklippsbok Oslo Kinematografer, K6.
- Vi får se og høre lyd-, tone- og talefilm i Trondhjem i høst. (1929, 16. juli). *Arbeider-Avisen*, s. 1. Fra <https://www.nb.no/>
- «Vi har intet valg – vi må kjøre lydfilm». (1929, 16. september). *Aftenposten morgen*, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>
- Vil lydfilmen virkelig også revolusjonere våre kinoer? (1929, 11. juli). *Aftenposten aften*, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>
- Våre kinoer trues av programmangel. (1929, 17. september). *Tidens Tegn*, s. 1. Fra <https://www.nb.no/>
- Vårt første talefilmteater åpnes 1. september. (1929, 3. juli). *Dagbladet*, s. 2. Fra <https://www.nb.no/>
- Western og Klangfilm deler verden mellom sig. (1930, 29. juli). *Arbeiderbladet*, s. 4. Fra <https://www.nb.no/>

Nettsteder:

<https://afi.com/>

<https://archive.org/>

<https://www.filmportal.de/>

<https://www.nb.no/>

Arkiver:

Film og Kino/Kommunale Kinematografers Landsforbund (Filmdokumentasjon, Nasjonalbiblioteket).

Kommunenes Filmsentral (Filmdokumentasjon, Nasjonalbiblioteket)

Norsk Lydfilm A.s. (Filmdokumentasjon, Nasjonalbiblioteket)

Statens Filmtekniske Nemd (Filmdokumentasjon, Nasjonalbiblioteket)

Filmer:

Blackmail (Alfred Hitchcock, 1929). DVD. Tyskland: Kinowelt Home Entertainment/Arthaus

The Broadway Melody (Harry Beaumont, 1929). DVD. USA: Turner Entertainment/Warner Bros.

Ich küsse Ihre Hand, Madame (Robert Land, 1929). DVD. Tyskland: Salzgeber & Co. Medien/Taurus Film

The Singing Fool (Lloyd Bacon, 1928). DVD. USA: Turner Entertainment/Warner Bros.

White Shadows in the South Seas (W. S. Van Dyke, 1928). DVD. USA: Turner Entertainment/Warner Bros.

Wild Orchids (Sidney Franklin, 1929). DVD. USA: Turner Entertainment/Warner Bros.