



Trond L. Schøning

Det Norske Hus

Oslo Rådhus – en historisk sammenligning

Hovedfagsavhandling i kunsthistorie

Universitetet i Bergen

Våren 2001

Takk. Tusen takk.

I forbindelse med arbeidet med denne avhandlingen har jeg mye å takke mange for, men dette er de viktigste av dem:

- Først og aller fremst Per Jonas Nordhagen, for et veiledningsarbeide *above and beyond the call of duty*
- Siri Skjold Lexau, for kritiske kommentarer jeg burde ha hørt på tidligere
- Peder T. Figenbaum, som har bidratt med flere gjennomlesninger, og klar kritikk. Han er streng, men rettferdig
- David J. S. Aasen for hyppige gjennomlesninger og en strøm av idéer og innvendinger
- Sigve E. Hoff-Larsen og hans firma Advanced Media Concept for ubetalelig hjelp og datateknisk assistanse. Han har moralsk overtak på meg resten av livet
- Bård Fosse for korrekturlesning, kommentarer og underholdning
- Mine foreldre og min søster for tålmod og underhold
- Tone M. Takvam for det hun vet

Trond L. Schøning

Del I Innledning og problemstillinger	3
Presentasjon av tema	3
Problemstillinger	6
Avgrensninger	8
Begrepsavklaringer	8
Kilder	11
Del II Rådhustradisjonen og forgjengerne	13
Den historiske rådhustradisjon	13
- Italia	13
- Nord-Europa	18
Påvirkningskilder og inspirasjoner	21
Historismen: Nyrop og Berlage	22
- Martin Nyrop: Københavns Rådhus	24
- Hendrik Petrus Berlage: Amsterdam børs	29
Moderne tid: Östberg og Dudok	35
- Ragnar Östberg: Stockholms Stadshus	37
- Willem Marinus Dudok: Rådhuset i Hilversum	49
- De fire forgjengerne: oppsummering	57
Del III Rådhusprosjektets tidlige historie	60
Forhistorien	60
Rådhusarkitektene	65
- Amstein Arneberg	65
- Magnus Poulsson	70
Utkastene	76
- Utkast 1: "Vaar"	78
- Utkast 2: "Dag" med varianten "Columbi Egg"	80
- Utkast 3: Skyskraperutkastet	82
- Utkast 4	84
- Utkast 5	86
- Utkast 6: Dogepalasset	87
- Utkast 7: Nyklassisismen	90
- "Forslag av mai 1929"	93
- Oppsummering	96

Del IV Det endelige prosjektet	99
Eksteriør	100
- Beliggenhet	100
- Forhold til omgivelser	101
- Uterom og trapp	103
- Hovedformer	106
- Geometri	110
- Løsningen med tårnene	112
- De to hovedfasadene	115
- Artikulasjon, materialbruk og overflatebehandling	116
Interiør	122
- Planløsninger	122
- Representasjonsrommene	124
Utsmykning	129
Oppsummering	133
- Forholdet til funksjonalismen	133
- Modernisme i teglstein	138
- Det personlige uttrykk som faktor	140
Del V Politikk som arkitektur - ordet i teglstein	142
Del VI Sluttord	150
Ragnar Östbergs "utlåtande" til Rådhuskomiteen i 1925	154
Odd Brochmanns foredrag i Oslo Arkitektforening, 1950	162
Litteraturliste	169

Del I Innledning og problemstillinger

Oslo City Hall is undoubtedly the building that most clearly illustrates the architectural development in Norway between the two world wars. The prolonged period of planning and construction makes it a mirror of all the shifting trends and "isms" over a considerable time span. So, although the final result is not in every way satisfactory, it is worthy of special attention.¹

Presentasjon av tema

Mitt tema er Oslo Rådhus, tegnet av Arnstein Arneberg og Magnus Poulsson i årene 1916 til ca. 1930, og bygget 1931-50. I sentrum for fremstillingen står det endelige rådhusprosjektet, fremlagt i 1930, og den bygningen som ble oppført i de påfølgende 20 årene på basis av dette.

Begrunnelsene for å velge Rådhuset som tema er flere: Bygningens stilling som kanskje det siste prosjektet av sin art, dvs. et stort anlagt offentlig byggeprosjekt der det representative spilte en hovedrolle. Bygningen er en av de siste bygningene i Norge som kan sies å stå i en nærmest ubrutt sammenheng med historismen. Kombinert med de moderne trekkene som ble introdusert i det endelige utkastet, representerer Rådhuset på mange måter både et møte- og et vendepunkt i norsk arkitekturhistorie, og innenfor rådhusarkitektens kunstneriske utvikling.



I tilknytning til Rådhuset er det viktig å undersøke på hvilke måter arkitekter i mellomkrigstiden forsøkte å gi den offentlige makt et moderne arkitektonisk formspråk, og hvilke resultater disse bestrebelsene fikk. Det er også interessant å se på hvilke typer av løsninger som ble støttet av forskjellige politiske ideologier.

Rådhuset var en av de mest omtalte bygninger i sin samtid, helt fra 1916 og frem til oppmerksomheten rundt innvielsen la seg, utover på 1950-tallet. Omtalene er sterkt variert i sin oppfatning av Rådhuset som arkitektur, og gjorde det til en av de mest kontroversielle bygninger i sin

¹ - Christian Norberg-Schulz: *Modern Norwegian Architecture*, Universitetsforlaget, Oslo, 1986, s. 35.

samtid. Rådhuset er en av de første norske bygninger som har avstedkommet leseravstemninger i norske aviser: Aftenposten arrangerte senhøstes i 1932 en leseravstemning der publikum, ved å sende inn kuponger, kunne erklære seg for eller mot det endelige rådhusutkast, og i tillegg komme med bemerkninger om rådhusprosjektet. Et utdrag fra den påfølgende, oppsummerende artikkelen er illustrerende for stemningen hos avisens lesere:

Vi skal gi et skjønnsomt utdrag av randbemerkningene. Endel må dessverre utelates, da de utvilsomt er injurierende. Det lar seg ikke nekte at de fleste er lite begeistret for rådhuset. Det heter således: "Nei, nei, måtte vår by bli forskånet for dette uhyrlige monstrum av et rådhus". Dette fromme ønske samt uttrykket "monstrum" går stadig igjen. "Vekk med de redselsfulle to tårn" er også et av slagordene. "Fæl funkis efter den vanlige kassetype", sier en. "Jeg liker ikke bilkassarkitektur", sier en annen. "Plaseringen er en skjendsel", sier en tredje.

En har "især imot de to tårn. Ett tårn med en vakker silhouett fra alle sider – og åpning mot sjøen – burde bli løsningen". "Ufattelig at fagfolk kan foreslå et så grusomt byggverk". "Nei, vi har nok spikerkasser og nok skatt her". O. s. v. [...] "Nei, i all sund fornufts navn, nei". "Nei, jeg er ikke enig i at rådhuset i det hele tatt skal bygges nu".²

Så sterke reaksjoner hos publikum gjør i seg selv en bygning interessant. Disse reaksjonene var selvsagt knyttet til faktorer som bygningens høye kostnad, eller til dens rolle som "byens ansikt utad", men mange av publikums kritiske bemerkninger bærer preg av å være estetisk funderte, i like høy eller høyere grad enn økonomisk.

Forsøkene på å se Oslo Rådhus i et videre perspektiv har til nå vært få. En slik undersøkelse må også ta for seg et spektrum som spenner fra byhistorie til arkitektenes forhistorie. Der er heller ikke skrevet synderlig mange samlede omtaler av Rådhuset tidligere; lenge begrenset dette seg til Carl Justs tobinds verk fra 1950 - 52, som ble redigert av ham i forbindelse med åpningen. Et stort anlagt verk om Rådhusets historie kom ut i 2000, med en sterkere arkitekturhistorisk vinkling enn hva en finner hos Just.³ Likevel er mange spørsmål vedrørende bygningens tilblivelse ennå ikke oppklart, og dette gjør det nødvendig med nye fremstøt og forsøk.

Med til bildet av Rådhusets historie hører den usedvanlig lange prosjekterings- og byggetiden, som i sin helhet strekker seg fra 1916 til 1950. Mange av den norske og internasjonale arkitekturutviklings hovedlinjer møtes i prosjektet, og Rådhuset kan, som Norberg-Schulz anfører (se innledningssitatet), tjene som en illustrasjon av den norske arkitekturutviklingen i mellomkrigstiden. Ved å sammenholde selve bygningen med samtidens og ettertidens kommentarer, vil det være mulig å lage en mer teoretisk fundert analyse av bygningen være. I arbeidet mitt vil likevel prosjektene som går forut for

² – *Aftenposten* etter leseravstemningen om rådhusreguleringen og -utkastet, 13/10/32. Tallene for avstemningen var 1780 innkomne kuponger, hvorav 1480 "var imot såvel regulering som rådhusutkast, og dessuten 102 imot reguleringen og 52 mot utkastet. Stemmene på den annen side var henholdsvis 137-55 og 40.". *Aftenposten* og *Dagbladet* hadde etter dette en hissig debatt om leseravstemningen i sine lederspalter.

det aller siste og avsluttende fra 1930 måtte bli behandlet relativt summarisk, som *forstudier* til den realiserte bygningen.

Oslo Rådhus står som et sentralt verk i norsk arkitekturhistorie, både på grunn av byggeprosjektets omfang og den prestisje som knyttet seg til prosjektet. Rådhuset var kanskje det mest kunstnerisk ambisiøse og prestisjeladede norske byggeprosjekt i mellomkrigstiden, men det eksisterer *tilsynelatende* merkelig isolert fra den øvrige norske arkitektur i sin samtid og ettertid. For å kunne sette bygningen inn i en arkitekturhistorisk utviklingslinje, vil det være viktig å lete etter eventuelle utenlandske forbilder som kan ha inspirert arkitektene. Kartleggingen av disse forbildene har vært en viktig del av arbeidet med avhandlingen.

Kristiania, senere Oslo, hadde frem til dagens Rådhus' ferdigstillelse en mangslungen urbanistisk historie, som gir spørsmål både i forhold til den topografiske plasseringen av Rådhuset og til mulighetene som forelå for en arkitektonisk visualisering av "byens sjel". Oslos kraftige befolkningsvekst og økonomiske utvikling på 1800-tallet, spesielt som følge av industrialiseringen, førte også med seg en oppdrevet urbaniseringsprosess, som falt sammen med en økende nasjonal selvbevissthet, særlig fra århundreskiftet og fremover. Kristiania / Oslo var som hovedstad også sentrum for nasjonsbyggingsprosessen, og rådhusprosjektet står som en kulminasjon av både lokale og nasjonale ambisjoner.

Rådhusets rolle som symbolbærende bygning for hovedstaden og landet er tydelig. Selve det samfunnet som bygningen skulle symbolisere endret seg også radikalt i byggeperioden. Det er spesielt interessant å se på hvordan Rådhuset ble mottatt og "lest" i sin samtid, men også mer i detalj hvordan mottagelsen varierte i forskjellige leire av det uoversiktlige miljøet som gav "byggherren" stemme.

Arkitektenes bakgrunn i et borgerlig miljø, med forbindelser til Lysaker-kretsen, og deres læretid hos Carl Westman i Sverige, gir også perspektiver på deres arbeide med bygningen. Prosjektets dreining i takt med arkitekturens utvikling i de tre første tiårene av 1900-tallet kaster lys også over arkitektenes forhold til sitt oppdrag, og forholdet til den generelle utviklingen innenfor arkitekturfaget.

³ Ulf Grønbold, Nils Anker og Gunnar Sørensen: *Det store løftet*, Aschehoug, 2000. Grønbold har skrevet den første delen, som er av størst interesse her.

Problemstillinger

Opgavens hovedproblemstilling var opprinnelig spørsmålet om *hvilke karakteristika som definerer det tidlige 1900-tallets politiske arkitektur*. Hvordan gjenspeiles forsøkene på å finne et moderne arkitektonisk uttrykk for politisk makt i mellomkrigstiden både generelt, og i Oslo Rådhus? Under arbeidets gang er denne problemstillingen kommet noe i bakgrunnen, eller rettere sagt: Den har vist seg for ambisiøs i forhold til de rammene jeg har arbeidet under.

Likevel finner jeg det nyttig å holde fast ved problemstillingen, som peker mot de øvrige spørsmålene som inngår i det samme komplekset. De utgjør en nyttig katalog som tilsammen gir et program for videre arbeide.

1. - Hvilke historiske forutsetninger er Oslo Rådhus bygget under, og hvordan har arkitektene fortolket og formidlet disse forutsetningene?

Spørsmålet er hvorvidt bygningen har fått særtrekk som kan henføres til *tradisjoner* eller *forbilder* som kan ha gitt forutsetninger for utformingen av bygningen. I forhold til dette må det sees hen til arkitektenes faglige og kulturelle bakgrunn og oppfatninger, og hvordan disse oppfatningene fikk påvirke selve bygningens utforming. Den offentlige debatt rundt prosjektet er interessant, som et redskap til å finne ut hvordan prosjektet ble mottatt i sin samtid.

Byggherrens rolle i prosjektet er uklar, ettersom Oslo kommune var gjenstand for flere politiske maktskifter gjennom prosjekterings- og byggeperioden. Det har vært nødvendig å la pressen i høy grad stå som representant for byggherren i utvidet forstand, altså som allmennhetens talerør. De offisielle kildene - dvs. kommunale sakspapirer etc., er kortfattede og lite fortolkende, med unntak av enkelte uttalelser fra Rådhuskomiteen, ”Den sakkyndige rådhuskomité”, og fra enkelte av komitéenes medlemmer.

2. – Hvilke estetiske og stilmessige intensjoner har vært rådende for rådhusprosjektet i Oslo?

Å plassere bygningen innenfor en stilhistorisk utvikling er en forutsetning for å forstå bygningens symbolbruk. Det vil bli argumentert for at arkitektene, som arvtagere til en tenkemåte med utspring i historismen, vil ha tillagt valg av stilelementer betydning, både for bygningens funksjon og dens symbolikk. Denne problemstillingen krever at bakgrunnen for de stilmessige sprangene mellom det endelige rådhusutkastet og de foregående nøstes opp. I forbindelse med dette må også modernismens funksjonsbegrep drøftes i forhold til de underordnede begrepene praktisk og representativ funksjon.

3. – Hvilket samfunnssyn er søkt uttrykt og innfortolket i Rådhusets arkitektur?

For denne problemstillingen sin del er det antagelig like viktig å se hen til byggherrens som til arkitektenes bakgrunn, og dermed de ambisjoner og premisser som er nedlagt i bygningen. Uttalelser fra byggherresiden vil bli lagt vekt på som kilder - dette også fordi arkitektene selv har vært lite meddelsomme i forhold til tankegodset bak deres utkast. Rådhusets arkitektur kan neppe tolkes eller forklares uten et forsøk på å sette den i sammenheng med den nasjonale og internasjonale utviklingen i perioden. Nasjonal og lokal patriotisme og identitetsskaping er selvsagt viktige begreper i forhold til dette.

De politiske maktskiftene på den internasjonale arena var nærmest totale i perioden 1916-50. Det kan være fruktbart å se nærmere på sammenlignbare prosjekter fra 1920- og 30-årene. Sammenligningene er altså bare delvis gjort for å finne Rådhusets ulike forbilder, og like mye for i andre sammenhenger å kunne belyse andre utfall av de samme strømningene.

Et oppfølgingsspørsmål er hvordan disse strømningene eventuelt kan sees som et mer generelt uttrykk for forholdet mellom arkitektur og samfunnsliv i samme periode. Formålet med drøftelsen er altså å belyse hvordan Rådhuset var tenkt å fungere som politisk bygning, men også i noen grad hvordan det faktisk *har* fungert. Allerede ved presentasjonen av det endelige prosjektet i 1930 fremkom det klare politiske lesninger av Rådhusets arkitektur, noe ikke minst pressen (som dengang var langt mer partipolitisk inndelt) la opp til og nørte oppunder.

Ut fra en gjennomgang av bygningen har jeg ønsket å besvare det overordnede spørsmålet om hvordan slike store strømninger innen kunsten, arkitekturen og samfunnslivet påvirker utviklingen av ett enkelt prosjekt som Rådhuset. Kan dette spørsmålet besvares, vil også enkeltbygningen belyse noen av de store utviklingstrekkene i arkitekturen.

Avgrensninger

I avhandlingen er andre bygninger enn Oslo Rådhus utelukkende behandlet i den grad de kan belyse trekk ved Oslo Rådhus' utvikling og innhold. Det samme gjelder de tidligere prosjektene til Rådhuset; disse vil i likhet med de utenlandske bygningene jeg sammenligner med, bare bli behandlet i den grad de kan ansees som forgjengere, i helhet og i detaljer, for det endelige rådhusprosjektet.

Det er igjen nødvendig å presisere at rådhusets *utsmykning* ikke vil være gjenstand for noen grundigere gjennomgang her, annet enn som *stilistisk virkemiddel*. Årsaken til dette er todelt: For det første at en behandling av Rådhusets utsmykning ville gått langt utenfor oppgavens rammer, og for det annet det lange tidsrommet mellom fremleggelsen av det siste rådhusutkastet og begynnelsen av utsmykningskomitéens formelle arbeide. Dette kom ikke for alvor igang før i slutten av tredveårene. Av disse to grunner er det både nødvendig og naturlig å skille mellom bygning og utsmykning. Utsmykningen vil følgelig bli behandlet summarisk og bare i den grad utsmykningen komplementerer eller har en klar *verksmessig* sammenheng med arkitekturen. Utsmykningene ble påbegynt flere år etter at det endelige utkastet til bygning ble lagt frem, og kan vanskelig ha levert premisser for bygningens utforming.

Begrepsavklaringer

Noen begrepsavklaringer er nødvendige. Det gjelder først og fremst begrepene *historisme*, *modernisme* og *funksjonalisme*.

Historismen defineres som den perioden i arkitekturhistorien som vokste frem hovedsakelig i løpet av 1800-tallet, og som gjorde bruk av tidligere stilformer, ofte med konkrete assosiasjoner til historiske forbilder. Uttrykket har opphav i tidens historiske teori, men brukes her som betegnelse på en stilepoke. Historismen betraktes ofte som en serie av gjenopplivninger (eng. *revivals*) av såkalte historiske stiler, som f.eks. gotikken, ungrenessansen etc. Et viktig poeng er at de enkelte nystilene ble tillagt ganske bestemte symbolske verdier, ofte knyttet til bygningens bruk, med utgangspunkt i tiden da de hadde sitt opphav.

I forlengelsen av denne tankegangen ligger også idéen om en ny stil, altså en byggestil som er samtidens egen. Denne stilen kunne også utlegges som f.eks. en personlig, lokal eller nasjonal stil. Med i det samme bildet var også den mer eklektiske tanken om at forskjellige historiske stiler korresponderte med bestemte bygningstyper. De nye bygningstypene som kom til utover 1800-tallet, som jernbanestasjoner, større fabrikanlegg, varehus etc, var der ingen stilmessige forbilder for, og

spesielt disse bygningene kunne gis en nesten hvilken som helst stilmessig utforming. Kirker og enkelte kategorier offentlige bygninger, deriblant rådhusene, var blant de bygningstypene der forholdet mellom stil og funksjon var sterkest regulert av den historistiske ideologien.

Historismens arkitekter ville ofte arbeide så nært som mulig en bestemt historisk stil. Arkitektene etterlignet tidligere stiler så nøyaktig og autentisk som mulig, og la vekt på ”riktige” konstruksjoner og ornamentikk. Med til bildet hører en kraftig økning i produksjonen av arkitekturhistoriske og -teoretiske verker, ofte med oppmålingstegninger, bilder av bygningsdetaljer, osv., som gjorde det historiske kildemateriale større og mer tilgjengelig enn noen gang tidligere. Dette ble flittig utnyttet av 1800-tallets arkitekter.

Man kan argumentere for at historismen fortsetter i en ubrutt utvikling helt inn i 1920-årene, bare for en periode delvis fortrenget av jugendstilen. Senhistorismen kjennetegnes ofte ved en friere behandling av stilrepertoaret, og en eklektisisme i ordets egentlige forstand: et forsøk på å skape en spesifikt samtidig stil, som likevel var tuftet på tradisjon og erfaring.⁴ Et annet trekk ved denne eklektisismen er en viss dyrkelse av arkitektens personlige preg, - mange arkitekter arbeidet bevisst for å opparbeide et gjenkjennelig personlig preg i sine bygninger. Det nasjonale, eller regionale, skulle fremdyrkes ved åndelige, såvel som stilmessige virkemidler. Således fikk denne senhistorismen noen formale fellestrekk, som i noen tilfeller kan kalles arkitektonisk ekspresjonisme, (selv om dette er et temmelig uklart og vidtfaavnende begrep).

Eklektisismen var, som understreket, svært ofte nasjonalt eller også regionalt betinget. Spørsmålet er om historismebegrepet er dekkende for den forenklede nasjonalromantiske nybarokken, oppblandet med jugendstil, som var i bruk til ut på 1920-tallet. Stockholms Stadshus, som blir behandlet nedenfor, kan stå som eksempel på denne stilen, sammen med bl.a. Arnstein Arnebergs eller Magnus Poulssons bygninger fra 1910-tallet. Den mer internasjonale og teoretiske nyklassisismen i 1920- og 30-årene kan i så fall kanskje også betegnes som en del av historismens siste fase.

Den arkitektoniske *modernismen* har tildels andre uttrykksformer enn det som samles under det mer generelle modernismebegrepet. Modernisme i arkitekturen er en vidtfaavnende samlebetegnelse, som omfatter mange av de ikke-historiserende stilretningene som vokser frem fra midten av 1800-tallet og fremover. Modernisme brukes her som en betegnelse på en periode i arkitekturhistorien.

Avantgardetanken står også sentralt i modernismen. I historisk forstand omfatter avantgardetanken en fremskrittorientert ideologi, dyrkelse av originalitet og nyskaping, og en idé om å føre kunsten sammen med virkeligheten og samfunnet. Ved hjelp av kunsten skulle sosiale, kulturelle og politiske fremskritt skapes, - og med det en forbedret virkelighet.

De fleste av den arkitektoniske modernismens underkategorier kan i hvert fall delvis tilbakeføres til ny byggeteknologi, og til enkeltpersoners kunstneriske bestrebelse. Likevel har modernismens forskjellige ideologiske utslag visse fellestrekk; bevisste brudd med fortiden og tradisjonen, et ønske om gjennomgripende reformer, ofte med utopiske overtoner, og svært ofte uttalt fremtidsoptimisme.

Funksjonalismen må defineres som en bestemt underkategori av modernismen, og skiller seg fra det mer omfattende modernismebegrepet ved at den har et sterkere ideologisk fundament. I arkitekturhistorisk forstand er funksjonalismen blitt stående som den viktigste modernistiske stilretningen, og den som i alminnelighet klart forbindes med moderne arkitektur. I mange tilfeller har begrepene vært brukt som synonymer.

Funksjonalismens idé er at arkitektens første prioritet skal være å sørge for at en bygning eller gjenstand er nøyaktig tilpasset den forutsatte bruken av den. Slagordet "Form follows function" er den mest vanlige og mest fyndige spissformuleringen av dette synspunktet.⁵ Det arkitekten eller designeren ønsker å formidle av estetisk form eller meningsinnhold må være underordnet et "objektivt" eller naturvitenskapelig ideal om praktisk hensiktsmessighet eller formålstjenlighet. I tillegg til de praktiske og funksjonelle forutsetningene som lå til grunn for oppgaven, skulle også de konstruktive, økonomiske og tekniske aspektene ved byggeoppgaven vektlegges. Denne vekten på bygningens bruksmessige formål har vært hevdet mange ganger før begrepet funksjonalisme ble formulert, men funksjonalismen er den første arkitekturideologi som gjør krav på å bygge på et rent teknisk funksjonsbegrep alene. Videre ble det lagt stor vekt på utnyttelse av nye byggemetoder og – materialer. Funksjonalistene la videre stor vekt på byplanlegning, dvs. bygningers innplassering i større helheter, der man lanserte løsninger som blokkbebyggelse, lamellbebyggelse og soneinndeling. Også biltrafikk ble regnet som en estetisk faktor i planarbeidet. Det sosiale programmet i funksjonalismen er mest tydelig i den tyske grenen av retningen, og er sterkt knyttet til den tyske design- og arkitektskolen Bauhaus.

⁴Henrik von Achen kaller i sin avhandling *Senhistorismens arkitektur 1900 – 1930*, Bergen, 1986, dette for en kreativ eklektisisme. Se s. 5. Denne avhandlingen har ellers en særdeles klar gjennomgang av fenomenet senhistorisme.

⁵ Slagordet er formulert av Louis Sullivan, den såkalte Chicago-skolens viktigste medlem, på slutten av 1800-tallet. Sullivan kan ikke beskrives som funksjonalist, men denne uttalelsen ble brukt som funksjonalistenes kanskje viktigste slagord, og Sullivan, med sine teknisk avanserte konstruksjoner, betraktes ofte som en forgjenger for funksjonalismen.

Funksjonalismens teoretikere hevdet bestemt at det de stod for ikke var å anse som noen stilretning, men som en *metode* for arkitektur. En bygnings eventuelle estetiske kvaliteter skulle helst komme som et resultat av de nevnte forutsetningene. Kunsthistorikeren Henry-Russell Hitchcock og den senere arkitekten Philip Johnson formulerte i boken *The International Style* fra 1932 funksjonalismens felles trekk, og brukte nettopp betegnelsen *stil* på disse fellestrekkene. De trekker frem tre stiltrekk som viktige: 1) volum og rom istedet for masse og soliditet, 2) regularitet istedet for aksesymmetri, og 3) avdekket konstruksjon istedet for påført dekorasjon.⁶ I tillegg kan andre stiltrekk leses ut av boken: flate tak, store vindusåpninger organisert i liggende bånd eller store felter, samt enkle, geometriske flater og volumer, osv. Slik boken viser, utviklet funksjonalistiske arkitekter allerede i løpet av 1920-årene klare fellestrekk i sine formale uttrykk, på en måte som gjorde at også funksjonalismen kunne beskrives som en stilretning. Til tross for funksjonalismens egendefinisjon, velger jeg å bruke funksjonalismebegrepet først og fremst som betegnelse på en i ettertid konstaterbar byggestil, heller enn en arkitekturideologi.

Stilbegrepet, slik det blir brukt her, er definert ut fra en forståelse av *stil* som et vokabular av bygningsformer og ornamentikk som ved konvensjon eller tradisjon er bundet til en bestemt periode eller skole i arkitekturhistorien. Stilen blir aktivisert nettopp på grunn av disse assosiasjonene med en videre tradisjon eller sammenheng, og gjør at f.eks. bygningen den blir anvendt på, blir forbundet med andre bygninger bygget i samme eller lignende stil, uavhengig av byggetid eller praktisk funksjon.

Et stilvalg kan være verdifullt nettopp fordi det gir konnotasjoner til andre bygninger, historiske hendelser, nasjonale tradisjoner, osv. Den såkalte personlige stil eller manér fungerer på en lignende måte: en (for betrakteren) ukjent bygning av en kjent arkitekt gjøres mer forståelig og kjent nettopp ved de trekkene man gjenkjenner som typiske for arkitekten. Stilvalg – som her også omfatter bevisste brudd med tidligere stiler - vil kunne gi en bygning et ekstra lag av mening, og samtidens stil er ofte den eneste farbare vei for arkitekter som ønsker å skape en bygning som nettopp er representative for sin tid.

Kilder

De viktigste kildene for denne oppgaven har ved siden av Carl Justs tobindsverk *Oslo Rådhus* fra 1950 - 52, vært Oslo Byarkivs utklippssamling og samling av byggetegninger, samt Norsk

⁶ Henry-Russell Hitchcock og Philip Johnson: *The International Style*, New York, 1995

Arkitekturmuseums arkiv. Samtaler med arkitekt Halvor Poulsson, Magnus Poulssons sønnesønn, har også vært verdifulle, som supplementer til de skriftlige kildene.

Jeg vil bruke samtidige og senere sitater, delvis fra datidens avisomtaler, og delvis fra senere faglitteratur, for å illustrere og belegge min egen tekst. Jeg har stort sett valgt å sitere, fremfor å referere. Sitatbrukens formål er å fange opp en arkitekturdebatt med tidvis høy temperatur og førsteklasses retorikk, og jeg mener at sitatene også er nødvendige for å belyse tenkemåten i den tiden Rådhuset ble til.

Illustrasjonene tar ikke sikte på noen fullstendig dokumentasjon av prosjektet og bygningen; utvalget av dem er strengt nødvendig for å underbygge mine egne momenter.

En større, samlet fremstilling av Oslo Rådhus' historie; *Det store løftet*, skrevet av Ulf Grønvold, Nils Anker og Gunnar Sørensen, har sett dagens lys under avslutningen av mitt eget arbeide. Den er bestilt av Oslo kommune i anledning bygningens 50-årsjubileum. For denne avhandlingen er arkitekturdelen av boken, som er skrevet av Ulf Grønvold, selvsagt av spesiell interesse. I noen tilfeller vil boken bli kommentert, men min tekst er i hovedsak skrevet uavhengig av den.

Jeg har fått mye praktisk hjelp av forfatterne av rådhusboken, som kom ut i mai 2000. Spesielt Nils Anker har vært til hjelp, og jeg står i takknemlighetsgjeld for det. Konsultasjon mellom Anker og undertegnede førte til enighet om at en viss distanse mellom bokprosjektet og denne avhandlingen ville være både ryddig og dessuten vel så fruktbar som et nærmere samarbeide. Dersom vi har resonert forskjellig og kommet frem til forskjellige konklusjoner, er vel dette gjerne mer interessant enn en fullstendig enighet. Overensstemmelser mellom bokprosjektets og mine konklusjoner vil derimot være kommet frem uavhengig av hverandre, og burde dermed være desto bedre underbygget.

I såvel de samtidige som de senere omtaler av Oslo Rådhus finnes der flere, men spredte forsøk på å sette Rådhuset inn den arkitektoniske og politiske utviklingen i mellomkrigstiden, spesielt i forhold til denne periodens bruk av kunst og arkitektur i politisk øyemed. Disse forsøkene er likevel ikke helhetlige, og ofte svært subjektive. Det jeg anser for å være mine viktigste kommentarer til byggeprosessen og bygningen angår dette problemkomplekset.

Del II Rådhustradisjonen og forgjengerne

Den historiske rådhustradisjon

Det er nyttig å se på hvilke oppfatninger av Rådhuset som *bygningstype* som lå til grunn for byggherrer og arkitekter i Oslo, og hvordan typen ble utviklet. Vi skal se at arkitektene hadde et rikt utvalg av historiske forbilder. I Justs *Rådhuset i Oslo* løftes tre konkrete forbilder frem, som forsatsark til kapittelet ”By og rådhus”: Det er Dogepalasset i Venezia, og rådhusene i København og Stockholm.⁷

Nå kan ikke begge arkitektene være borte samtidig; derfor blir det arkitekt Arnstein Arneberg som i disse dagene tar en måneds studiereise, først til Nord-Italia og ned til Roma. Tilbakereisen legges over Paris og kanskje Holland hvor der er moderne anlegg som er verdt å se.⁸

Imidlertid har jeg i litteraturen ikke funnet noen systematisk gjennomgang av rådhuset som bygningstype. Sir Nikolaus Pevsners *A History of Building Types* er et delvis, men likevel noe skjematisk, unntak.⁹ Boken gir imidlertid en god oversikt over spesielt den tidlige utviklingen av rådhuset / bypalasset / *palazzo pubblico* som bygningstype, og har vært til hjelp ved utformingen av oversikten nedenfor. Pevsner er likevel påfallende summarisk i behandlingen av 1900-tallet, og oppstillingen er derfor delvis basert på egne iakttagelser, og delvis på de spredte fremstillinger som foreligger¹⁰.

- Italia

Det italienske sengotiske *palazzo pubblico* vil kanskje vise seg som det sterkeste forbildet for Oslo Rådhus, sammen med en del rådhusbygninger reist på 18- og 1900-tallet. Etervirkningen kan spores helt inn i det endelige rådhusprosjektet i Oslo, og videre. Det er utvilsomt at rådhusarkitektene var påvirket spesielt av den italienske rådhustradisjonen. Avgjørende for deres valg var bildet av den italienske bystaten i middelalderen, og rollen den har spilt som inspirasjon for mer moderne folkestyrte handelsbyers selvbylde. Disse *bygningssikonografiske* aspektene gjør det nødvendig med en kort gjennomgang av denne tidlige fasen i utviklingen av rådhuset som bygningstype. Mange av typens særtrekk oppstår nettopp her.

Rådhustradisjonen dannet seg i Italia, på overgangen til høymiddelalderen. Historiske faktorer var avgjørende: Etersom føydalsamfunnets struktur ble svekket, fikk byene gjennom sitt borgerskap et

⁷ Carl Just: *Rådhuset i Oslo*, Aschehoug, Oslo, 1950 og 52, bd. 1, s. 25.

⁸ – *Dagbladet*, 26/3/38. Begge arkitektene hadde tidligere vært på studiereiser på kontinentet.

⁹ - Sir Nikolaus Pevsner: *A history of Building Types*, Thames & Hudson, London, 1976.

stadig mer omfattende selvstyre, og de første rådhusene kom som resultater av denne utviklingen. De italienske rådhusene var kombinasjoner av *møtelokaler for bystyrene, vaktstuer for ordensmakten, rettslokaler og markedshaller*. De bestod ofte av en toetasjes bygning, lagt som fondbygning for en plass. Rådhusene ble oppført ved byens aller viktigste plass - denne fungerte som regel også som markedsplass. Den øvre etasjen kom til å romme møtelokaler og eventuelt byens kanselli og arkiver. Førsteetasjen var gjerne åpen, og fungerte som en overdekket utvidelse av plassen foran bygningen. Typen kjennes fra sent på 1100-tallet, og videreutvikles utover på 1200-tallet. Loggiaen, som vanligvis hørte til rådhuset, kunne fungere som en forlengelse av markedsplassen. Rådhuset i Como, *Palazzo del Broletto*, fra ca. 1215, er et godt eksempel på denne typen. Bygningen har et festningsaktig tårn, eller *kampanile*, i rustikk muring, et tårnur og et pyramideformet tårntak. Palazzo del Brolettos hovedvolum rommer rådssalen i annen etasje, tydelig markert med tre store vinduer og en balkong, og en åpen førsteetasje, omgitt av arkader.

Et viktig ledd i rekken er rådhuset i *Cremona*, ca. 1245, som tydelig viser tre markante elementer: *tårn, loggia og krenellering*.¹⁰ Det er først og fremst i Italia at disse trekkene kom inn som faste deler av rådhusgenrens arkitektoniske utstyr, etterhvert som genren vokste frem ut over 12- og 1300-tallet. Et fjerde hovedmotiv, som kommer inn i rådhusvokabularet litt senere, og som får bestemmende betydning for typen, er *cortilen*, altså det uoverdekkede gårdsrommet, som regel med søyleganger plassert på én eller flere av sidene, gjerne med forbindelse til en ytre loggia.

Rådhuset i Cremonas utvikling viser hvordan cortilene kom i bruk i rådhusbygningene: Med utgangspunkt i en bygning med en åpen førsteetasje ble nye fløyer føyd til hovedfløyen, slik at de dannet et *uterom* omgitt av bygningen. Cortilene var faste innslag i den italienske palassarkitekturen, og fungerte i utgangspunktet som indre gårds plasser som kunne lukkes med en ytre port om natten. Etterhvert fikk de også funksjoner som oppholdsarealer, og med tiden som mer formelle rom for representasjon. Den åpne hallen, gjerne omgitt av arkader, ble mange steder forlatt som løsning. Funksjonen som markedsplass ble også skilt ut, til fordel for egne markedshaller. Det innelukkede gårdsrommet overtar på sikt for den åpne førsteetasjen som del av rådhusvokabularet.

Tårnet, et annet hovedmotiv, er ofte utledet som en symbolsk markering av verdslig makt i forhold til den geistlige. Man kan også tenke seg at opprinnelsen til tårnene ligger i en såkalt *beffroi*- eller *donjon*- type; disse begrepene beskriver de indre tårnene i befestninger, og utgjorde den siste

¹⁰ Ved siden av Pevsner har jeg brukt flere bøker, - blant de viktigste er: William L. Lebovich: *America's City Halls*, Preservation Press, Washington DC, 1984, og Lisbet Balslev Jørgensen, Håkon Lund og Hans Edvard Nørregård-Nielsen: *Danmarks Arkitektur, bind 5: "Magtens bolig"*, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, København, 1980.

forsvarslinje, den såkalte *reduiten*, ved beleiringer. I de italienske middelalderbyene var det vanlig med såkalte adelstårn innenfor bymurene, altså flere slike tårn innenfor samme festningsmur. Disse tårnene fungerte som befestninger der adelsfamilier kunne forskanse seg mot opptøyer i en kortere periode. Etter at adelens makt var brutt, ble adelstårnene ble revet i de fleste av de italienske byene. Rådhus- og kirketårn stod igjen som de eneste virkelig høye bygningsstrukturene i bybildet. I likhet med kirketårnene kunne også rådhus-tårnene ha et klokkespill, som varslet tidene og innkalte til møter. Tårnets tradisjonelle rolle som bilde på politisk makt skal altså ikke undervurderes, også etter det tidspunktet da vi helt sikkert kan si at funksjonen utelukkende var symbolsk.

Sienas *Palazzo pubblico*, bygget 1298-1348, er utstyrt med tårn og krenellering. Tårnet, som ligger i yttergrensen av hva som er mulig i høyde og monumentalitet, er her plassert i hovedfasadens venstre hjørne. De store vindusåpningene i bygningens første etasje viser at krenelleringen utelukkende har en symbolsk funksjon. Det er verdt å merke seg at bygningens midtdel er bygget først, og at fasaden deretter er omformet for å fungere som en visuell helhet. Man kan godt forestille seg at den eldste midtdelen har hatt en funksjon som forsvarstårn. Bygningen omfatter også en mindre cortile, og et kapell. I *Palazzo publicos* utsmykning ser vi veggmalerier med emner fra byens historie, bl.a. en rekke slagscener



Palazzo Pubblico, Siena

fra byens seierrike kriger, men også ”Fredssalen”, med en serie allegoriske fremstillinger av det gode og dårlige styre, etc. Vi skal se at dette er motivtyper som avspeiler seg i rådhusutsmykningens ikonografi, med utløpere inn i det 20. århundre. Palazzo Pubblico ble et av de sentrale forbildene for 1800-tallets historistiske rådhusbygninger i Skandinavia. Det er antagelig studert på stedet av arkitektene for Oslo Rådhus under deres reiser til Italia.

¹¹ Disse trekkene vil jeg komme tilbake til i forbindelse med de utenlandske eksemplene, og med Oslo Rådhus.

Den første bygningen i Firenze som tilsvarer et rådhus er *Palazzo del Podestá* eller *Bargello*, påbegynt ca. 1250. Også her ser vi krenellering og tårn som viktige elementer i bygningen, men funksjonen som markedssted er ikke inkludert. Et viktig poeng her er *podestá*-embetets stilling som en politi- og ordensmakt ubundet av de politiske fraksjoner. Av dette følger også rådhusets funksjon som et samlende, nøytralt punkt for politisk samhandling. Samtidig fungerte rådhuset også som en synliggjøring av sentralisert makt, og ble f.eks. brukt til henrettelser, ”skjerpet forhør”, etc. Bargellos store cortile, med sin mektige trapp, er verdt å merke seg, - den danner tydelig forbilde for senere rådhus’ gårdsrom, og i nyere tid for de overdekkede rådhusgallerier, av den typen vi ser bl.a. i Oslo.

Firences neste, og historisk viktigste, rådhus er *Palazzo Vecchio*, bygget 1299-1314. Det er altså påbegynt året etter Sienas *Palazzo Pubblico*. Denne bygningen tar opp i seg de trekkene som allerede på denne tiden kan kalles typiske for rådhusgenren; et markert tårn, krenellering, og, i dette tilfellet, også en separat loggia, bygget på siden av plassen foran selve rådhusets hovedfasade.¹² *Palazzo Vecchio* har en kubisk bygningskropp, med et tilbygg på baksiden som inneholdt mindre viktige saler og kontorer. I både *Bargello* og *Palazzo Vecchio* spiller cortilene, dvs. gårdsrommene, en viktig rolle. *Palazzo Vecchio* har, i likhet med Sienas *Palazzo Pubblico*, ingen åpen førsteetasje.



Palazzo Vecchio, Firenze

Tårnets og krenelleringens funksjon synes nå å være endret fra i hvert fall delvis praktisk eller sikkerhetsmessig, til et rent symbolsk slående arkitektonisk uttrykk for borgermakten. Det er likevel et poeng at disse bygningene fungerte delvis som rettsbygninger, arrester, forhørslokaler og rettersteder, og ofte var et mål for opptøyer og opprør. Dermed kan det ha vært praktiske grunner

¹² Ut over 12- og 1300-tallet ble det anlagt flere nye byer i Italia og det sørlige Frankrike, såkalte bastider. Disse byene fungerte som avleggere av de eldre og større bysamfunnene, og ble planlagt med fullstendig utbyggede bysentra. Sentralt i programmene for disse byene stod nettopp rådhusene. I byen San Giovanni, i Arno-dalen, som ble anlagt på 1290-tallet, er rådhuset plassert i midten av et større torg, med en kirke i hver ende av plassen. Det er forsynt med en loggia, som ga en overdekket del til handel, og et tårn. Rådhuset i San Giovanni ble antagelig bygget av Arnolfo di Cambio, som også er blitt tillagt *Palazzo Vecchio* i Firenze.

for det ofte festningsaktige utseendet. Hvis vi ser hen til de tidligere adelstårnene, er det tydelig at disse hadde funksjon som befestninger under opptøyer og de interne oppgjør mellom adelsfamiliene. Det er grunn til å tro at de tidligste rådhusene skulle kunne motstå en kortvarig beleiring av en ubevæpnet folkemasse, - trekk som f.eks. skyteskår i utkragingen til krenelleringen tyder på dette.

Det må imidlertid kunne antas at rådhusenes utstyr gikk over til å ha en symbolsk funksjon allerede før middelalderen var omme. Det skulle, som understreket, først og fremst synliggjøre den borgerlige politiske makt, både i motsetning til den adelige, og til den andre store motstanderen av borgerrepublikkens utvikling; den tysk-romerske keisermakten. I forhold til kirken og pavemakten kunne rådhusstårnene også forstås som en synliggjøring av den borgerlige makten vis-à-vis den geistlige.

Dogepalasset i Venezia, bygget ca. 1345 – 65, står ved sin form i en særstilling, både historisk, og i forhold til den nyere rådhustradisjon. Det er ofte trukket frem som forbilde for rådhusprosjektene i Oslo både i samtidige og senere omtaler, og hører sammen med Palazzo



Dogepalasset, Venezia

Vecchio og Sienas Palazzo Pubblico til de mest kjente italienske forbildene bak denne tradisjonen.¹³ Dogepalasset har ingen egen tårnformasjon, men ”deler” visuelt den høye kampanilen på Markusplassen med San Marco-katedralen. I tillegg er det stilt opp to søyler med skulpturer på forplassen, som fortsetter ned mot sjøen. Bygningen har en kubisk bygningskropp som bæres av en spinkelt utsende arkade, og kan virke lav og massiv i proporsjonene, og en rikt dekorert fasade, med innmurte mønstre i vegglivet, og rikt dekorerte balkonger på hver av de to hovedfasadene. Den har små regelmessige takspir plassert på rekke langs gesimsen, som neppe kan kalles krenellering, men som likevel kan tenkes å henspile visuelt på skyteskår. Dogepalasset har også en åpen loggia i første etasje, og faktisk også i etasjen over, under de dekorerte veggflatene. Byggestilen må betegnes som et utslag av den særegne venezianske formen for gotikk, som er påvirket av islamsk og bysantinsk

¹³ Noen av disse sammenligningene er sitert nedenfor. Se del III og IV.

arkitektur. Planen er konsentrert om den store hallen for byens store råd, *Maggior Consiglio*, som ble dannet ca. femti år før byggingen startet. *Cortilen* er i Dogepalasset utviklet til et helt indre plassanlegg, omgitt av arkader i flere etasjer. I denne cortilen kommer den store fritrappen med, som gir adgang til de store forsamlingsrommene i hovedetasjen. (Cortile med fritrapp finner en forøvrig alt i Firenzes Palazzo del Podestá.)

Dogepalasset er ikke på noen måte utformet som forsvarsverk, hverken faktisk eller symbolsk. Derimot er dette en rådhusstype som kan karakteriseres som en prakt- mere enn en maktarkitektur, - palasset er bygget som representativt møtelokale for byens storråd, og som et uttrykk for Venezias stilling og den lokale rikdommen. Plasseringen ved vannet er nesten uunngåelig, både praktisk og symbolsk: det var fra sjøfarten pengene kom.

Som vi skal se, er det kanskje den kubiske hovedformen, sammen med det tydelig adskilte tårnet, som er mest interessant i forhold til nyere rådhusprosjekter. Tilknytningen viser seg, interessant nok, særlig klart i forhold til Arneberg og Poulssons sjette og syvende rådhusutkast. (Se nedenfor, under Del III)

Dogepalasset og Palazzo Vecchio må betraktes som de to viktigste av de eldre mulige forbildene for den moderne rådhustradisjonen som leder frem til Oslo Rådhus. Av to grunner: avstanden både i tid og sted, kan disse to bygningene ikke betraktes som direkte forgjengere. Likevel står Italia som den mest bestemmende kilde til det jeg velger å kalle den *historiske rådhustradisjon*. Vi vet at rådhusarkitektene i Oslo var spesielt opptatt av Italia på 1920-tallet.

- Nord-Europa

Denne nyere rådhustradisjonen har også andre røtter. Disse fortjener å bli tatt med, selv om de i avhandlingens perspektiv ikke er så bestemmende for Rådhusets konkrete utforming som den italienske bakgrunnen. I Nord-Europa, spesielt i det tyske språkområdet, utvikles en rådhustradisjon med et vokabular ikke ulikt det italienske. Denne utviklingen kan følges fra midten av 1200-tallet og fremover, selv om det nordeuropeiske bildet er mer variert. Som et generelt trekk er disse rådhusene mindre festningspregede, og er ofte rikt utstyrt. Ett eksempel er *rådhuset i Thorn*¹⁴, som lå i det tyske ordensstatområdet, og er bygget etter delvis mønster av de tyske ordensborgene i området. Rådhusårnet her er påbegynt ca. 1250, og resten av bygningen er i hovedsak fra slutten av 1300-tallet. Det særegne med dette rådhuset er den atypiske mangelen på dekorativt utstyr, i tillegg til den

¹⁴ Thorn heter nå Torun, og ligger i Polen. Rådhuset må likevel regnes som et eksempel på tysk rådhusarkitektur.

enkle, kubiske hovedformen, som omslutter en større cortile. (Arkene er en senere påbygning fra tidlig 1600-tall.) Dette svært store rådhuset rommet fremdeles alle administrative, økonomiske og tildels sosiale funksjoner: markedshall og varebørs, rettslokaler, vekthus, bakeri og vertshus¹⁵. (Skjenkestedene forble forøvrig en fast del av romprogrammet for nordeuropeiske og spesielt tyske rådhus frem til et stykke ut på 1900-tallet.) I Nord-Europa var altså de andre funksjonene ennå ikke skilt ut fra den rene rådhusfunksjonen, som var knyttet til borgersalen, rådssalen og administrasjonslokaler.

Et eksempel på en langt mindre rådhusbygning finnes i *Minden i Westfalen*, fra sent 1200-tall, der en finner en åpen førsteetasje med arkader etter italiensk mønster. Det er også plassert foran byens viktigste plass. Annenetasjen, fra midten av 1500-tallet, inneholder rådssalen, og har store vinduer ut mot plassen. Takkonstruksjonen bærer to rekker med små arker i takflaten og avsluttes med trappegavler.

I Nederlandene og Nord-Frankrike ble det i løpet av 1200-tallet bygget en rekke større verdslige bygninger, der en rekke av byens sentrale funksjoner ble samlet under samme tak. Funksjonen som overdekket markeds plass ofte var den mest viktige. Av disse bygningene kan en fremheve *Kledehallen i Ypres*, som hovedsakelig ble bygget på 1200-tallet, og som helst regnes som en markedshall, beregnet på omsetningen av områdets viktigste handelsvare. Den hadde likevel tilleggsfunksjoner som rådhus, rettsbygning og arrest. I tillegg var der et mindre kapell. Kledehallen er en svært stor, verdslig bygning for sin tid – ca. 145 meter lang. Den hadde en arkade i førsteetasjen, der dørene kunne åpne etasjen helt, og gav en enorm overdekket markeds plass for de dyrebare tekstilene. Bak fasadene ligger et gårdsrom, og det midtstilte tårnet er det dominerende trekket både i fasaden og i bygningskroppen generelt. I tilknytning til komplekset lå der flere skjenkesteder.

Likevel begynner rådhusfunksjonen å skilles ut fra øvrige funksjoner også i Nederlandene og Nord-Frankrike fra midten av 1200-tallet. Brüssels rådhus, eller *Hôtel de Ville*, bygget 1402 – 55, regnes som et hovedverk i den flamske gotikken, med et svært høyt, midtstilt tårn som fasadens viktigste element. Hovedfasaden er altså symmetrisk. Fasaden er rikt dekorert med over to hundre skulpturer av lokale føydalherrer, hertuger og hertuginner av Brabant, satt inn i nisjer.

¹⁵ Den prøyssiske ordens stormester satte som betingelse for utvidelsen i 1393 – 97 at alle disse funksjonene skulle integreres. Se Pevsner s. 29.

Antwerpens rådhus, bygget 1561 – 66, kan betraktes som et eksempel på en mellomfase i den nordeuropeiske utviklingen, der hovedfasaden, på samme måte som i de to foregående eksemplene, domineres av en tårnoppbygning¹⁶. Imidlertid er denne tårnoppbygningen satt *midt på* fasaden, som ellers er tydelig påvirket av den italienske renessansen, med regelmessige vindusrekker satt inn i en typisk palasselevasjon, og med en loggia som rustikaetasje, fulgt av to like nobile-etasjer over. Selve tårnoppbygningen, eller midtrisalitten, bruker elementer fra den italienske renessansen, men disse elementene er satt sammen til en gavelform som henspiller på tidligere flamske rådhus. Gavlen er utsmykket med skulpturer av Jomfru Maria, Prudentia og Justitia, og med føydale symboler.

Gjennom renessansen og barokken føyes enda et palassforbilde til tradisjonen, delvis gjennom formspråket anvendt i private og offentlige palasser, og delvis ved de faktiske rådhus, spesielt i Holland og Tyskland. I barokken blir det bygget rådhus der formspråket fra slottsarkitekturen er gjenkjennelig.

I Jacob van Campens *rådhus i Amsterdam*, bygget 1648-55, er den stilmessige påvirkningen fra det italienske adelspalasset fullstendig. Denne bygningen fremstår som en skoleriktig barokkbygning, med midt- og hjørnerisalitter, trekantgavl over midtrisalitten, og en kuppel som avslutning



Jacob van Campen: Amsterdams Rådhus

på tårnoppbygningen, som er plassert som en takrytter midt over bygningen. Tårnet kan riktignok tolkes som et tradisjonelt rådhusårn, men likevel fremstår bygningen mer som et palass enn som et rådhus.¹⁷ Likevel følger romprogrammet i Amsterdams rådhus tradisjonen; bygningen omfattet også flere andre funksjoner, blant dem forskjellige domstoler, med arrest og torturkammer, og byens ”nasjonalbank”. Den store borgersalen er utsmykket med astronomiske kart, og utsmykningen har også en tradisjonell symbolbruk, der byens skytshelgener, symboler for handel og sjøfart, etc, er

¹⁶ Arkitekten er Cornelis Floris de Vriendt.

¹⁷ Som en kuriositet kan det bemerkes at Amsterdams rådhus nå er byens offisielle kongeresidens.

inkludert. Her er også store maleriserier med emner fra Hollands eldste historie, bl.a. skulle Rembrandts "Claudius Civilis" henge her.

Frem til 1700-tallets begynnelse er der ingen større endringer i rådhusenes sentrale funksjoner; de er fortsatt møtelokaler for politiske organer, og er ofte fremdeles lokaler for domstoler og lokaladministrasjonen. Heller ikke de viktigste trekkene som mest tydelig symboliserer rådhusfunksjonen endres; tårnet, den store møtesalen, og plasseringen ved byens viktigste uterom.

Enhver opplisting av rådhusbygninger fra denne tid og fremover vil først og fremst illustrere *stilistiske*, heller enn bruksmessige endringer underveis i utviklingen. Mens f.eks. tinghus, som ble skilt ut som en egen bygningstype fra ca. 1700, stadig har fått romprogram og funksjon endret i takt med forskjellige juridiske reformer, er rådhusets funksjon i hovedtrekk uforandret siden middelalderen.

Påvirkningskilder og inspirasjoner

Bygningene som er behandlet nedenfor er alle av betydning for den generelle arkitekturutviklingen, og vil ha vært kjent av rådhusarkitektene, om ikke annet i form av artikler i tidsskrifter og fra samtaler med kolleger.

Det som er felles for bygningene som vil bli behandlet nedenfor, er *nytolkningen* eller *gjendiktningen* av den historiske rådhustradisjonen, der kjente elementer som rådhusårn, loggia, rådhusplass og et massivt, kubisk uttrykk i bygningens hovedvolum fremdeles er i bruk. En felles problemstilling for alle byggeoppgavene i eksemplene nedenfor er forholdet mellom på den ene siden, det representative, og på den annen, by-administrasjonenes krav. Det er denne problematikken vi vil følge i gjennomgåelsen av disse forstudiene til Arneberg og Poulssons prosjekt.

På samme måte som i den historiske gjennomgangen ovenfor er det i eksemplene som følger visse fellestrekk med det endelige Oslo Rådhus; det gjelder hovedtrekkene i plassering og regulering, som ble fastlagt tidlig i tyve-årene, videre bruken av teglstein som veggmateriale, dessuten, i grove trekk, romprogram, delvis også romdisponering, og i overraskende høy grad grunnplan. Det har ikke vært meningen å gi en helhetlig beskrivelse eller analyse av disse bygningene, - det er lagt vekt på trekk som enten er felles med eller sterkt avvikende fra Oslo Rådhus.

Det er verdt å merke seg at det både i Københavns og Stockholm ble sterkt vektlagt at det var hovedstedenes rådhus som skulle bygges; i forlengelsen av dette skulle rådhusene også betraktes som

nasjonale byggeprosjekter. Disse forløperne er samtlige blitt trukket frem av samtidige og senere kommentatorer, og delvis av Arneberg og Poulsson selv. Københavns Rådhus og Stockholms Stadshus ble også trukket frem som forbilder av initiativtagerne og senere av juryen i Oslo. Oslojuryens sammensetning er av interesse; jeg vil komme tilbake til jurymedlemmene i Del III, sammen med prosessen frem til det endelige utkastet ble lagt frem i 1930.

I løpet av den lange prosjekteringstiden søker arkitektene forskjellige løsninger på oppgaven, men i flertallet av utkastene er innflytelsen fra Københavns og Stockholms Stadshus særlig tydelig. Östbergs Stadshus i Stockholm er gjennom alle prosjekter tydeligst som forbilde, - dette er også gjentatte ganger blitt bekreftet av arkitektene selv.

Historismen: Nyrop og Berlage

Historismen ble rådhusbyggingens store epoke i den nyere arkitekturhistorien. Den moderne rådhusstypen har sin bakgrunn i utviklingen som fant sted i denne perioden. Forut for historismen, i klassisismens periode, ble også rådhuset som bygningstype omfattet av gjenopplivningen av den antikke arkitekturen. Et klassisistisk rådhus kan man f.eks. se i Karlsruhe, der rådhuset ble bygget i tiden mellom 1804 og 25.¹⁸ Det har en typisk klassisk tempelfront, plassert over en loggia, men har likevel beholdt en del av trekkene fra den eldre rådhustradisjonen. Det er stilt foran en større plass, der det står som pendant til byens viktigste kirke, og det er plassert et lavt, kubisk tårn langt bak på taket, men så diskret at tempelfronten blir bygningens dominerende trekk.

Denne klassisistiske rådhusstypen ser vi eksempler på langt inn i historismen, men etterhvert med innslag fra de historistiske nystilene, som nygotikken, den "florentinske" stil, *Rundbogenstil*, etc. Disse klassisistiske rådhusene har former som – antagelig mer eller mindre bevisst – skal gi assosiasjoner til de antikke bystatene. De engelske rådhusene fra midten og slutten av 1800-tallet er nok de beste eksemplene på denne tendensen, med Haugesund Rådhus som en sen norsk avlegger.

Historismens rådhusbygninger økte stadig i størrelse, i takt med de lokale ambisjonene. Det stadig rikere og stadig voksende industriborgerskapet ønsket en legitimering og markering av sin posisjon som maktfaktor. Historikeren Asa Briggs peker i sin bok *Victorian Cities* særlig på den nyindustrialiserte byens søken etter historisk identitet og legitimitet, der denne legitimiteten søkes

¹⁸ Arkitekten er F. J. J. Weinbrenner.

uttrykt gjennom sterkt overdimensjonerte rådhusprosjekter.¹⁹ ”Civic pride” er Briggs’ nøkkelbegrep i dette. I denne identitetsskapingen ble nygotikk og klassisisme de herskende stilene. Dette vil jeg komme tilbake til i Del VI.

Den nordtyske hansabyen gjorde også tjeneste som historisk forbilde, med hansabyenes rådhus som forbilder for offentlige bygninger. I Norden og Norge ble ”hansastilen”, en slags nordtysk gotikk, brukt i de fleste typer av offentlige bygninger gjennom hele historismen, selv om denne nygotikken ikke er særlig synlig i norske rådhus. Rådhusene i Norge var ennå ikke en spesielt prestisjefylt oppgave, sammenlignet med mer prioriterte offentlige byggeoppgaver som f.eks. Stortingsbygningen eller andre helt sentrale offentlige funksjoner. Enkelte eksempler finnes dog, f.eks. komplekset som omfatter rådhuset og brannvakten i Drammen, bygget på 1870-tallet.

Etterhvert som nygotikken vant terreng som offisiell byggestil, finner vi i Europa flere eksempler på nygotiske rådhus, - man kan nesten snakke om en egen ”rådhusnygotikk”, men gotikken som foretrekkes, er i de fleste tilfellene den nordeuropeiske.²⁰ Et av de fremste eksemplene på dette er *rådhuset i Wien*, tegnet av Friedrich von Schmidt i 1872. Hovedfasaden



Friedrich von Schmidt: Wiens Rådhus

fungerer som fondvegg for en større plass, og von Schmidt grupperer fasaden symmetrisk rundt et hovedtårn. Over hele fasaden løper en åpen loggia ut mot Rådhusplassen, og høyere oppe, i fasadens midtdel, er det en rad store praktvinduer som tydeliggjør palasselevasjonen: rustika, piano nobile, og en attikaetasje over. En takgesims løper rundt hele bygningen, og binder den sammen visuelt. I dette rådhuset, bygget i en slags verdslig høygotikk, finner vi også igjen de monumentale innvendige gårdsrommene. Disse gårdsrommene kan til en viss grad betraktes som forgjengere for de

¹⁹ - Asa Briggs, Lynn Hollen Lees, Andrew Lees: *Victorian Cities (Classics in Urban History no. 2)*, University of California Press, 1993. Rådhuset i Leeds (bygget 1853-58) er et godt eksempel på overdimensjoneringen i prosjektene, - det tok et par tiår etter ferdigstillelsen før det var behov for alle rom i rådhuset. Arkitekten er Cuthbert Broderick.

²⁰ Houses of Parliament, London, av Sir Charles Barry og A. W. N. Pugin regnes ofte som gjennombruddet for bruken av nygotikk til offentlige, verdslige bygninger.

overbyggede cortilene vi ser som viktige innslag i de senere rådhusene bl.a. i København, Stockholm og Oslo, og i børsbygningen i Amsterdam. Et poeng ved Wiens rådhus er at så godt som alle de tradisjonelle trekkene ved en rådhusbygning er inkludert her: Rådhusplass, tårn, loggia, cortiler, og i interiøret rådssalen og borgersalen eller rådhushallen. Skalaen er imidlertid en helt annen enn ved de historiske forbildene. Enkelte trekk ved Wiens rådhus kan delvis forstås som sitater fra Brussels Hôtel de Ville, bygget 1402-55. Det er uansett liten tvil om at man i Wien har sett hen til den nordeuropeiske rådhustradisjonen, gjerne for å understreke Wiens rolle som middelaldersk handelssentrum.²¹

- Martin Nyrop: Københavns Rådhus

1. januar 1900 ringte Rådhusklokken for første gang i København. Nyrops verk står i nordisk bygningskunst som inngangen til et nytt århundre, en frigjørelse følte man det var, en nydannelse, riktignok påvirket av nord-italiensk murstensarkitektur. Det blev populært som få bygninger i Danmark, med utsmykning i en lett, festlig og tiltalende karakter, preget av nordisk folkevisestemning, sier Kay Fisker i sitt opsett over den siste tids arkitektur-utvikling i Norden. Men bak all dekorasjon er et klart, virkelighetspreget hus, der i dag fungerer like godt som da det ble bygget.²²

Martin Nyrop ble født i 1849, og ble først tømmersvenn i 1869, tyve år gammel. Senere tok han arkitektutdannelse ved Kunstakademiet i København, og ble professor ved akademiet, fra 1906 til 1919. Han døde i 1921.

Ved Industri- og kunstutstillingen i København i 1888 slo Nyrop gjennom med sin personlige stil. Denne stilen ble utviklet under hans arbeide med bl.a. skolebygninger, og kan best beskrives som en nordisk, polykrom og detaljrik stil, eller som en slags tidlig variant av dragestilen. Denne stilen hadde de fortrinn at den var både ny og nordisk, og kunne fortolkes inn i både en moderne og en historisk sammenheng. Den var typisk for hans personlige arkitekturideal: å heve den tradisjonelle, folkelige byggeskikk opp på det monumentale, representative plan. Det følgende sitatet gjelder den grundtvigske Vallekilde Højskoles gymnastikkbygning, bygget i samarbeide med skolens rektor Andreas Bentsen, bygget i 1884. Bentsen tegnet også flere skolebygninger med lignende formspråk, i samarbeide med Nyrop.

En grundtvigianer var sig bevidst som et sundt og frit nordisk menneske med sterke, stolte forfædre. Det stod helt klart, at et kulturfolk foruden at have en rig sangskat også omgav sig med glade farver. Oppe i Norge og Sverige levede den gamle folkekultur endnu. I Rättvik, i Mora og i Leksand gik bønderne klædt i rødt, grønt eller gurkemeiegult, og de pyntede og malede deres huse, som var opført i træ. Man beundrede de kunstfærdigt beklædte facader. Andreas Bentsen havde bygget sit eget hus i denne træstil, og flere øvelshuse havde han også rejst, men nu da man for alvor skulle gå i gang med en systematisk legemsudvikling, rejste han til København for at få sine tegninger til det ny gymnastikhus gået efter av Martin Nyrop.²³

²¹ Ut fra en noe mer dristig forståelse kan man også lese sitatene fra Brussel som en henvisning til habsburgerdynastiets tidligere posisjon som makthavere i Holland.

²² - Harry Fett i *Arnstein Arneberg*, Gyldendal Norsk Forlag, 1952, s. 33.

²³ - Balslev Jørgensen, Lund og Nørregård-Nielsen, s. 134.

Nyrop var gjennom hele sin karriere sterkt opptatt av den håndverksmessige kvaliteten i sine bygninger, og fremholdt denne som en viktig tradisjon i dansk arkitektur. Han var også ute etter å oppnå sannhet i konstruksjonene, f.eks. ved bruk av synlige, udekorerte jernsøyler, etc. Han ville ”smykke sannheten”, - og forsøkte ved en anledning å bruke gassledninger som en del av dekorasjonen, istedet for å male dem. I konkurransen om Københavns Rådhus var valget av veggmateriale gitt allerede i konkurranseprogrammet – det krevet upusset murverk. Denne ”likefremme” materialbruken var ikke bare et premiss fra byggherren, men også et krav som må ha passet Nyrops eget arkitektursyn godt. Nyrop hevdet i sine egne tanker om en nasjonal arkitektur at byggematerialer skulle være minst mulig ”maskerte”.

I 1887 ble det vedtatt å oppføre et nytt rådhus i København, som erstatning for C. F. Hansens klassisistiske råd- og domhus fra 1805-15. Den eldre bygningen på Nytorv hadde blitt for liten og ukomfortabel, og ble i opinionen først og fremst forbundet med funksjonen som domhus, dvs. tinghus. Martin Nyrops forslag vant, og byggingen startet i 1892, på sammen sted hvor Nyrops utstillingsbygninger fra 1888 hadde stått. Rådhuset ble innviet i 1905.²⁴ Trekkene som er beskrevet nedenfor er de som har særlig relevans for Arneberg og Poulssons arbeide med Oslo Rådhus.

Rådhuset i København fungerer som fondvegg for en plass, som domineres fullstendig av bygningens hovedfasade. Den store Raadhuspladsen overtok for Nytorv som byens viktigste uterom, og markerer fremdeles Københavns sentrum. Nyrops skålformede utforming av plassen, med en svak hulning ned



Martin Nyrop: Københavns Rådhus

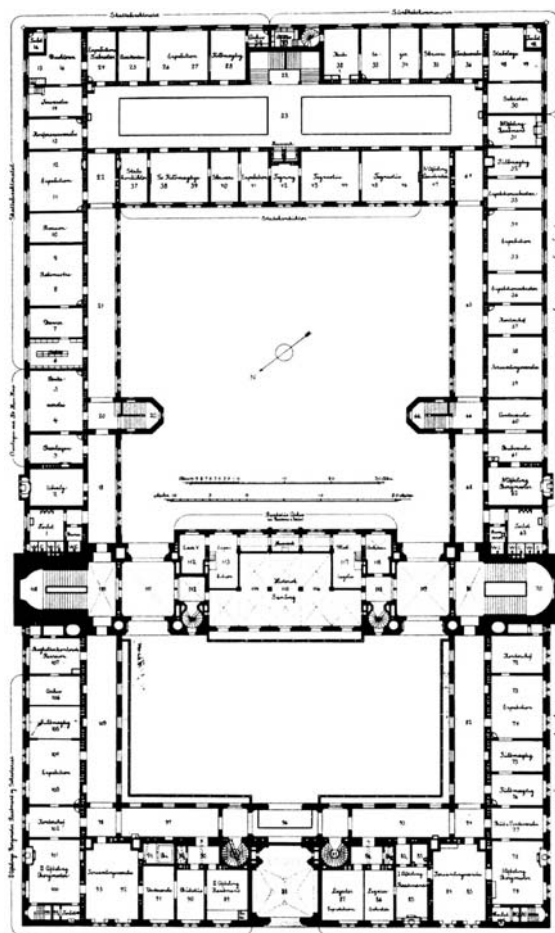
²⁴ Se forøvrig fremstillingen i *Danmarks arkitektur*. Den følgende gjennomgåelsen bygger i hovedsak på fremstillingen i denne boken.

mot hovedfasaden, kalles ”muslingeskallet”. Denne scenografiske effekten må betraktes som hans nyfortolkning av Sienas rådhusplass, som den åpenbart henter sin form fra.

Selve disponeringen av hovedvolumene er lik fra de første skissene til den reiste bygningen. Med fra de første skissene er også den lavere kontordelen rundt den åpne cortilen, og plasseringen av bystyresalen i bygningens indre midtfløy, som skiller den cortilelignende hallen og den større, åpne cortilen. Denne midtfløyen skiller også de to hovedvolumene, det representative og kontordelen, fra hverandre i sidefasadene.²⁵ I København ble det riktignok lagt *kontorer* ut mot ytterveggene i begge volumene, slik at dette skillet i hovedsak er visuelt, og ikke praktisk. Unntaket er nobile-etajsen i *festfløyen*, som er markert med større vinduer.

I de første skissene planla Nyrop en *symmetrisk hovedfasade*, med to tårn, hvorav kun det ene ble beholdt i det endelige prosjektet. Det ser altså ut som om asymmetrien i bygningen ikke var planlagt fra første stund, men kom til ved senere bearbejdelser. At kun det ene tårnet fra den første skissen står igjen i bygningen som ble reist, bidrar sterkt til den formale anknytningen til middelalderens italienske rådhus. ”...dets asymmetriske plassering som i Siena giver bygningen den ubestemmelige karakter av fortid...”²⁶ Rådhusbygninger med strengt symmetriske fasader var ikke uvanlige i historismen, og grunnplanen er, bortsett fra plasseringen av tårnet, symmetrisk på tverraksen.

Tårnet i København var i lang tid byens høyeste. Der finnes klare gotiserende trekk i tårnet, og i gavlene, og takkammene med krenellering og spir bidrar til den middelalderske silhuettvirkningen. Disse takkammene utgjør avslutningene på mønene rundt hele bygningen, binder den sammen til en visuell helhet, og gir bygningen det samme



Københavns Rådhus: plan

²⁵ Denne hoveddisposisjonen i to klare volumer, ett for fest og ett for kontorer, ble senere gjentatt bl.a. i Stockholms Stadshus og Oslo Rådhus i forskjellige former.

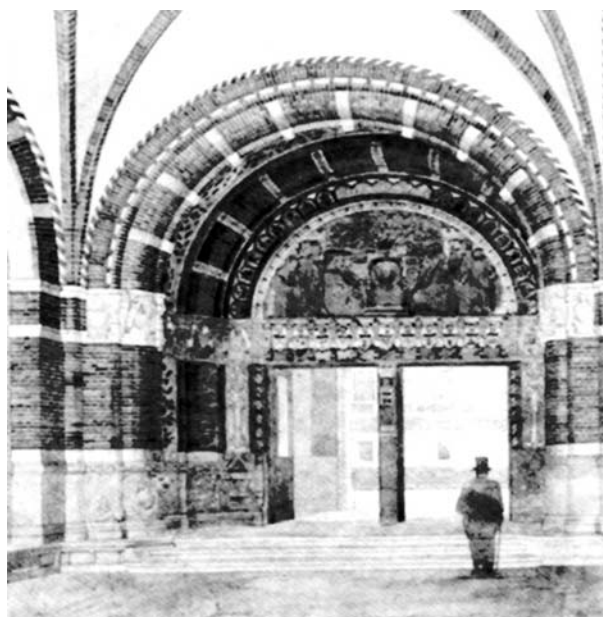
²⁶ - Balslev Jørgensen, Lund og Nørregård-Nielsen, s. 79.

festningsaktige preget som de middelalderlige forbildene. (Denne effekten motvirkes riktignok noe av de mange og tildels store vindusåpningene.) Lübecks rådhus er viktig som forbilde for disse gotiserende takkammene; i København er takkammene toppene på de indre bæreveggene i bygningen. I tilfellet Lübecks rådhus, påbegynt sent på 1200-tallet og påbygget ca. 1570, er denne indre veggen den tidligere gotiske fasaden, som ble bygget inn bak en nyere renessansefasade fra 1570. Toppen av den gamle fasaden ble stående igjen som en bærevegg og takkam med spir over og bak den nye fasaden. Hos Nyrop blir altså denne bygningshistoriske tilfeldigheten et arkitektonisk motiv.

I hovedfasadens oppbygning fremstår de store vinduene i tredje etasje som en ytre synliggjøring av den store *festsalen*. Denne festsalen, sammen med andre representasjonsrommene, utgjør festfløyens piano nobile. Sidefasaden og baksiden er klart underordnede, og fungerer utelukkende som visuelle transportetapper til hovedfasaden.

Den store hallen har mer karakter av en gårdsplass enn en hall, - effekten oppnås blant annet ved hjelp av overlyset fra glasstaket, som også er gjentatt i forskjellige varianter i flere av prosjektene som omtales nedenfor. En glassoverdekket gårdsplass var, i likhet med teglmaterialet, et av premissene gitt i konkurransen. Hallen er utstyrt som et uterom, med vinduer, og en balkong som går nesten helt rundt de fire veggene, og en stor arkade øverst på tre av veggene. Slik hallen er utformet, kan den gi inntrykk av et eldre uterom som senere er dekket over med den mer moderne takkonstruksjonen.

Ser vi på *utsmykningsprogrammet*, vil vi finne at det gir bygningen en karakter av *gesamtkunstwerk*, med integrerte billedfelter og skulpturer. Likevel er disse billedfeltene og skulpturene klart underordnede arkitekturen, og føyer seg inn i denne. Den mest iøynefallende delen av utsmykningen knytter seg til inngangspartiet, der statuen av byens grunnlegger, biskop Absalon, er anbragt i en nisje over hovedporten. I feltet over hovedporten er det et forgylt relieff av den samme Absalon, med innskriften



Københavns Rådhus: Indre port

”Absalon byggede borg ved havn”. Over den innvendige hovedporten i vestibylen er der også et stort

forgylt relieff, med innskriften: ”*Saa er by som borger*”. Relieffet viser byens eldste råd, i møte under et stort tre. Utsmykningsprogrammet forøvrig er preget av folkekunst, og humoristiske og av og til nesten naive fremstillinger av folkeliv og danske planter og dyr. Det var et uttalt premiss for utsmykningen fra Nyrops side, at betrakteren ikke skulle trenge noen inngående kjennskap til mytologi eller historie for å kunne tolke motivene i utsmykningen. Den innvendige utsmykningen er også i høy grad polykrom. Den harmonerer med Nyrops dekorative utforming av rommene, med en mengde detaljer i hvit marmor, i klar kontrast til de røde teglveggene. Dette kommer klarest frem i hallen, på grunn av glasstaket, som gir nesten uavkortet dagslys til veggartikuleringen og utsmykningen. ”Har man ikke sans for arkitektur, kan man sagtens finde underholdning på anden måde, arkitektens ægte folkelighed fornektede sig ikke.”, sier Håkon Lund.²⁷

Det har ofte blitt hevdet at det er en forutsetning for et vellykket *gesamtkunstwerk* av en bygning at arkitekten beholder den endelige kontroll over verket, og i hvert fall beholder en slags ”vetorett” i forhold til hvilke bidrag som blir inkludert. Dette var Nyrops synspunkt, og han var her helt på linje med H. P. Berlage, hvis syn på utsmykning jeg kommer tilbake til nedenfor. Nyrop tegnet store deler av bygningens dekorative utstyr og utsmykning selv, og beholdt en direkte kontroll med utsmykningsarbeidet.

Københavns Rådhus fremstår i hovedfasaden som en temmelig tradisjonstro versjon av den italienske renessanses palazzi pubblici, komplett med tårn og palasselevasjon, og plassert på en av byens mest sentrale tomter. Nyrop kunne ta utgangspunkt i en nasjonal storhetstid, - 15- og 1600-tallet var ikke dårlige sekler for dansk nasjonal selvfølelse. Det er likevel viktig å understreke at rådhuset nettopp ikke var ment som en referanse til adels- eller eneveldets slottsarkitektur, men skulle være en *borgerlig* versjon av denne tidens praktbygninger. Den borgerlige dimensjonen understrekes bl.a. av rekken av vokterstatuer på hovedfasadens tak – de er jo nettopp klare symboler på borgermakt. Lånene fra Lübeck understreker nettopp Københavns status som østersjøby, og borgerskapets selvstendighet.

Størrelsen på Nyrops rådhus, og spesielt romprogrammet, skulle danne en grovdefinert norm for de senere rådhusprosjektene i Stockholm og Oslo. Kravet om en stor rådhus hall ble forsterket da Nyrops forslag vant frem; de andre skandinaviske hovedstedene kunne knapt være dårligere i tiden etter at Københavns rådhus ble reist. Påvirkningen fra den historiske rådhustradisjon er også tydelig i mange av bygningens trekk: tårnet, krenelleringen, cortilene, plasseringen som fondvegg for endene

²⁷ - Ibid., s. 80.

av byens viktigste plass, osv. Bystyresalen er i dette tilfellet ikke plassert midt bak fasadens hovedetasje, men inne i bygningens tverrfløy. Isteden ligger rådhusets festsal bak hovedfasaden.

Københavns Rådhus kan i mange henseender regnes som et av den sene historismens første verker. Her finner vi den eklektiske, frie tilnærmingen til historiske stiltrekk, samlet til en nydiktet helhet, og med høyst personlige trekk inkorporert.

- Hendrik Petrus Berlage: Amsterdam børs

Min utpeking av en børsbygning som en av Oslo Rådhus' forgjengere trenger en forklaring: børsbygningens arkitekt, Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) hadde i utgangspunktet intensjoner om at bygningen etterhvert skulle fungere som rådhus og kulturbygning, og vi skal se at romprogrammet har mange fellestrekk med de tre andre bygningene jeg trekker frem i dette kapittelet.²⁸

Berlage was a man of great seriousness who would not accept anything that was fake and it was he who had said that nothing should be built that is not clearly constructed. And Berlage did exactly that. And he did it to such an extent that his famous building in Amsterdam, The Beurs, has a medieval character without being medieval. He used brick in the way the medieval people did. The idea of a clear construction came to me there, as one of the fundamentals we should accept. We can talk about that easily but to do it is not easy. It is very difficult to stick to this fundamental construction, and then to elevate it to a structure. I must make it clear that in the English language you call everything structured. In Europe we don't. We call a shack a shack and not a structure. By structure we have a philosophical idea. The structure is the whole from top to bottom, to the last detail – with the same ideas. That is what we call structure.²⁹

H. P. Berlage studerte ved *Eidgenössische Polytechnikum* i Zürich 1874-79, og rakk såvidt å påvirkes av Gottfried Sempers undervisning ved høyskolen der.³⁰ På den annen side ble han ved hjemkomsten til Holland først og fremst forbundet med arkitekten P. J. H. Cuijpers³¹, som var mer påvirket av Eugène Viollet-le-Ducs teorier. Berlage kunne, etter ungdomperiodens slutt, fortsette å bruke teorier fra 1800-tallet som grunnlag for sine egne bygninger og skrifter.

Berlage foretok flere reiser til Firenze og Siena. Amsterdams selvbygd som en handelsbasert, tilnærmet selvstendig bystat på linje med middelalderens italienske bystater og hansabyer vil ha gitt ham et klart behov for å gå til disse historiske kildene. Når rådhusene i middelalderen også omfattet torv- og børsfunksjoner, var det naturlig å anse middelalderens rådhus som forbilder også for en moderne børsbygning. Den mest tydelige historiske påvirkningen kommer likevel fra den tradisjonelle

²⁸ Kildene her er i første rekke Jouke van der Werf: *Beurs van Berlage*, Architectura & Natura, Amsterdam, 1994, P. Singelenberg: H. P. Berlage: *Art and Architecture in the Netherlands*, Meulenhoff, Amsterdam, 1969, og Manfred Bock, Jet Collée & Hester Coucke: *Berlage in Amsterdam*, Architectura & Natura, 1992. Børsbygningen brukes nå som utstillings- og konsertlokaler.

²⁹ – Mies van der Rohe, sitert av Peter Carter i *Architectural Design*, mars 1961.

³⁰ Berlage skal bl.a. ha vært en bekjent av Sempers sønn Manfred. Gottfried Semper sluttet formelt å undervise ved høyskolen i 1871. Jfr. Reyner Banham: *Theory and Design in the first Machine Age*, Praeger Publishers, New York, 1970, s. 140.

³¹ Cuijpers el. Cuypers (1827-1921) er mest kjent som arkitekten for Rijksmuseum og sentralbanestasjonen i Amsterdam, begge bygninger i en slags teglvariant av nederlandsk renessanse. Han bygget også et stort antall nygotiske kirker, og restaurerte slottet Haarzuylen.

hollandske teglsteinsarkitekturen, som også var gjenstand for nyfortolkning av arkitektene i den noe senere Amsterdamsche School-gruppen. Berlages tilknytning til Amsterdamskolen kommer bl.a. til syne i hans bidrag til tidsskriftet *Wendingen*, som først og fremst forbindes med Amsterdamskolens arkitekter, som J. M. Van der Meij, M. De Klerk, W. Kromhout og P. Kramer. Det særegne med utviklingen i Nederland, er at Amsterdamskolen av arkitekter, som vanligvis regnes for et bindeledd mellom en nasjonal jugendstil og de mer ekspressive innslagene på 1920-tallet, også er knyttet til den mer avant-garde-pregede *De Stijl*-gruppen. Der er flere tilfeller av personfellesskaper og bekjentskaper mellom disse gruppene.³²

I sin foredragsserie i Zürich i 1908 fremsatte Berlage tre krav til sin fremtids arkitektur:

Erstens: Die Grundlage einer architektonischen Komposition soll wiederum nach einem geometrischen Schema bestimmt werden.

Zweitens: Die Charakteristischen Formen früherer Stile sollen nicht verwendet werden.

Drittens: Die architektonischen Formen sollen nach der sachlichen Seite hin sich entwickeln.³³

I overholdelsen av disse reglene ligger det også at f.eks. ornamentikk må styres av geometriens regler. I forlengelsen av dem ligger også Berlages mening at bygningen må sees som et *gesamtkunstwerk*, der maleri og skulptur måtte være *underordnet* arkitekturen. Dette skulle føre til en ”ny stil” i arkitekturen. På samme måte som Semper ønsket Berlage en nærmere integrering av form og dekorasjon i bygningens struktur, slik at formen og dekorasjonen klart symboliserte konstruksjonen. Typisk for denne tenkemåten er utildekkede materialer, som f.eks. teglstein lagt i dekorative mønstre og forband.

Kombinasjonen av nasjonal tradisjon og moderne uttrykk var et uttalt mål for arkitekten og byggherrene:

[*Berlage's*] stock exchange in Amsterdam (1898-1903) reveals the essence of Dutch brick tradition while simultaneously combining the national character with a highly modern construction in steel. The problem is mentioned here because the limitations of Swedish eclecticism were to have their effect on Norwegian architecture during World War I.³⁴

Børsbygningen er bygget i tiden 1898-1903, og er slutten på en utvikling der bygningen gradvis får et enklere formspråk, fra hollandsk renessanse via nyromansk til det endelige utkastet. Berlages annet utkast, fra 1896, har en planløsning som er bygget på et geometrisk system av ”egyptiske” triangler (forholdstall 5:4), i kombinasjon med et system av kvadratiske moduler. Dette samsvarer nettopp med hans senere formulering av sin teori om proporsjonsbruk i arkitekturen. Denne

³² Se Wolfgang Pehnt: *Expressionist Architecture*, Thames & Hudson, London, 1973, ss. 181-194. Berlage var også i kontakt med De Stijl-gruppen, men tok senere avstand fra dem. De Stijl-arkitekten J. J. P. Oud var også Berlages svigersønn.

³³ - Original tekst: Hendrik Petrus Berlage: *Grundlagen und Entwicklung der Architektur. Vier Vorträge, gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich* Berlin 1908, sitert i Hanno-Walter Kruft: *A History of Architectural Theory. From Vitruvius to the Present*, Princeton Architectural Press, New York, 1994, s. 378, note 119. Sitat fra Berlage, s. 100.

³⁴ - Norberg-Schulz, s. 27.

proporsjonstenkningen ble beholdt i de senere utkastene. Utviklingen mot det endelige utseendet fant sted i tiden 1897 – 1903, da bygningen stod ferdig.

Når en så kommer til det ferdige verk ved Damrak er det som om en står overfor et assyrisk arkitekturverk – bygningen står lutret og ren, frigjort for alle uvesentligheter. Her er bare masser og blokker tilbake i rytmisk fordeling. Berlage ristet den ytre historismen av seg gjennom dette arbeid og skapte Hollands første og et av Europas tidligste moderne arkitekturmonumenter.³⁵

Tårnmotivet er svært tydelig i børsbygningen, og skal være bevisst valgt av Berlage for å føye børsbygningen inn i den historiske rådhustradisjonen. Berlages tårn står i forhold til tårnet på Oude Kerk, som ligger rett i nærheten. Bygningens silhuett er eller delt opp i forskjellige pittoreske tårn- og takformasjoner, for å unngå inntrykket av en stor, massiv blokk når den betraktes på avstand. På avstand kan børsbygningen faktisk oppfattes som en samling tradisjonelle amsterdamske byhus.



Hendrik Petrus Berlage: Amsterdams børsbygning

Der er flere mindre tårnformasjoner rundt bygningen, og Berlage har også integrert en temmelig industrielt utseende skorstein

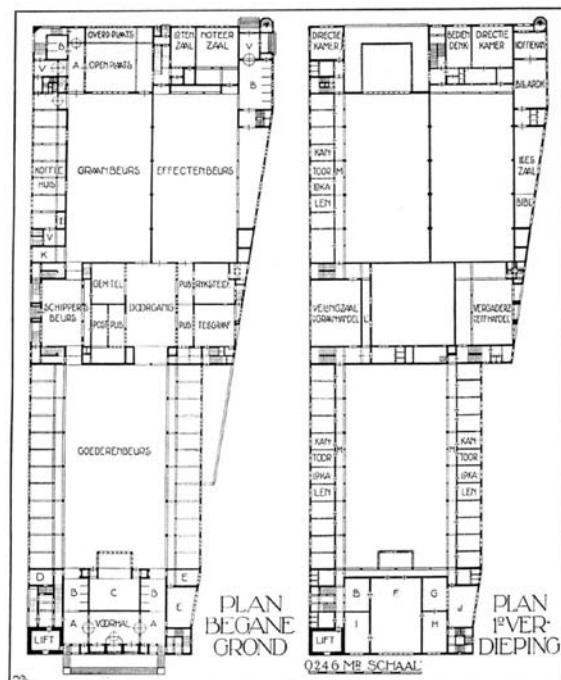
til sentralfyringen i den mer bortgjemte sydfasaden. Denne fabrikkpipen er langt større enn det som kreves av fyringsanlegget, og kan forstås som et symbol for det moderne næringslivet. Skorsteinen vakte reaksjoner i samtiden, men den er senere fremhevet som et av de mer interessante trekkene ved bygningen.

På nært hold fremstår veggene som klare, nesten ubrutte flater, som gir et mer monumentalt inntrykk. Berlage ønsket å unngå høye, store takformasjoner, samtidig som hallene krevet stor takhøyde. Av den grunn er takvinklene lagt i flukt med siktlinjene fra fortauene på motsatt side av gaten, dermed bevares den pittoreske silhuettvirkningen bevares. Kontrasten mellom den monumentale virkningen tett på bygningen og den mer kamuflerte fremtoningen på avstand er påtagelig, og har krevet nøyaktige beregninger av siktlinjer og proporsjoner.

Berlage var opptatt av tidsknapphet som karakteristisk for sin samtid, og ønsket å skape en bygning som kunne oppfattes uten den roen som man mente var påkrevet for å betrakte og forstå eldre arkitektur. Bygningen måtte kunne oppfattes med ett blikk.

Romprogrammet, eller rettere sagt hovedinndelingen i interiøret, var i mange henseender nyskapende i sin samtid. Den store hallen har mer karakter av en gårdsplass enn en hall, - effekten oppnås blant annet ved hjelp av glasstaket. Dette er i likhet med hallen i Nyrops rådhus, en gjendiktning av det middelalderske cortilemotivet; overlyset er også her så kraftig at det kan gi inntrykk av direkte dagslys. Dette overbyggede gårdsrommet ble i løpet av 1800-tallet en fast del av vokabularet for større offentlige bygninger.

Vegglivet i fasadene består av teglstein, som er rikt forsynt med detaljer i naturstein, delvis med vevnadseffekter i muringen. Disse vevnadseffektene er enda mer tydelige i innerveggene, som i børshallene har klar karakter av fasader.



Amsterdams børsbygning: plan

Det er skapt et vannspeil foran østfasaden ved at Damrak går helt inntil gaten på sjøsiden, - denne fasaden skal ha vært et forsøk på å gjendikte en typisk eldre amsterdamsk husrekke, som kan sees speilet i vannet fra begge sider av Damrak lenger ut. Tomten var nylig fylt i, men er plassert nesten i byens geometriske sentrum, med hovedkanalene som konsentriske halvsirkler rundt børsplassen.

De moderne påvirkningene er mest tydelige i takkonstruksjonene; de store glasstakene over de tre *børshallene* bærer tydelig preg av 1800-tallets byggeteknologi. Overlyset er sterkest i kornbørshallen, der det var nødvendig med sterkt lyd for å vurdere vareprøvene, som ble vist frem på børsgulvet.

³⁵ - Stephan Tschudi-Madsen i "Drama i fem akter", *Byggekunst*, nr. 1, 1957. Artikkelen gir en kort oversikt over Berlages forskjellige utkast. Damrak er Amsterdams indre havn, og gir også navn til en gate som begynner innerst i denne vågen.

I varebørsen, som er den største av de tre børshallene, er der lagt inn dekorative teglmønstre som gir assosiasjoner til vevnader, eller nesten broderimønstre, på veggene. Øverst på veggene går et meandermønster. Disse vevnadseffektene er en henvisning til Sempers teori om *Gerüst und Verkleid*, der Semper hevder at bygninger teoretisk må deles opp i struktur og ifylt eller opphengt veggmateriale, eller ”stativ og betrekk”. Det er også typisk at bæreveggene ikke er dekorert på denne måten, - de er en del av ”stativet” og ikke ”betrekket”. Hjørnene markeres ikke i disse veggmønstrene, slik at veggene gir inntrykk av å fortsette videre inn til neste rom med det samme utseende. Denne illusjonen er gjennomført også der det ikke finnes noe nytt rom bak hjørnet, men bidrar til vevnadseffekten, og til illusjonen om at bygningen er enda større enn det som er tilfellet.

Det mest karakteristiske trekket ved hallene er likevel de kraftige buekonstruksjonene i stål som bærer glasstakene. Disse stålbuene er ikke dekorerte, men utformet slik at selve konstruksjonen skal ha et selvstendig estetisk uttrykk. Dette understrekes av de klart synlige naglene i fagverket, som også fremhever buene visuelt. De



Amsterdams børshbygning: Varebørsens hall

eneste tilløpene til dekorasjon i takkonstruksjonene er rosetter i stål ved buenes indre toppunkt, som også fungerer som ”knuter” for de rette stagene, som går mellom veggene og er koblet til stålbuene med et vertikalt stag på midten. De hviler på utkragede liséner, slik at vekten fra takkonstruksjonene er synlig fordelt nedover til bærestrukturen i veggene.

Et annet viktig trekk ved børshbygningen er hvordan *overgangene* mellom de forskjellige hallene og rommene er organisert: disse overgangene er ikke fremhevet, og ofte kamuflert i soner mellom rommene der skillene blir utvisket. Rommet i arkadene langs hallveggene er typisk: man kan såvidt se at de åpner seg igjen, ut mot større rom bak arkadene, og i utgangspunktet kunne man se tvers gjennom bygningens hovedrom gjennom diagonale akser fra varebørsen til de borteste hjørnene av

korn- og aksjebørsene.³⁶ Arkadene, som er satt inn i vegger som er utformet mer som fasader enn innervegger, bidrar til inntrykket hallene gir av å være uterom, og henspiller på loggiaene i middelalderens rådhus, som var overdekkede markeds plasser. De tidligste børsvirksomheter fant sted nettopp på overdekkede markeds plasser i det hollandske språkområdet, og Berlage ønsket å understreke børsenes historiske og geografiske opprinnelse ved å skape en moderne versjon av middelalderens børs plasser.

Også i husets andre rom er der klare skiller mellom det bærende og det bærede; i det som nå heter Berlage-salen, tidligere handelskammerets møterom, er de tradisjonelle panelene lagt på en tradisjonell måte, men de er tydelige som en indre forblending av veggen, og nettopp et ”betrekk”. Bæreveggene kan anes under panelet, og er delvis synlige rundt ildsteder og vinduer. De kraftige takbjelkene er bærende, og dette blir understreket av skråstilte knekter under dem. I de mindre møterommene har både brystpanelene og tapetene klare preg av trekk over veggene under, og de fargerikt dekorerte himlingene har en slags trekkspillform, som delvis er lagt over bærende takbjelker.



Amsterdams børsbygning: Berlagerommet

Berlage har gjort et bevisst forsøk på å lage et *gesamtkunstwerk*: ved et samarbeid med diktere,

billedhuggere (skulptur, innfelt i veggen, og som relieffer), og malere (fresker). Programmet for utsmykningen ble for en stor del utarbeidet av den progressive lyrikeren Albert Verwey, som også stod for mange av versene og mottoene som forklarer og kommenterer utsmykningsdelene. Utsmykningen inkluderer de mer tradisjonelle byhistoriske fremstillingene, bl.a. av byens grunnlegger, Gijsbrecht van Aemstel, dens forskjellige næringsveier, etc., men også et konsensusbudskap, med allegoriske temaer som optimisme, forbrødring og utjevning av klasse motsetninger. Dette gjenspeiler Berlages politiske ståsted, - han var et ivrig medlem av det

³⁶ Dette inntrykket av sammenhengende rom var enda sterkere før arkadenes buer ble halvert ved at nye søyler ble satt inn midt i hver bue, for å stoppe setninger i veggene.

nederlandske radikal-liberale partiet.³⁷ Hans arkitektoniske slagord *eenheid in veelheid* - enhet i mangfold - skal også ha vært uttrykk for hans politiske syn.

I Berlages øyne stod teglveggen som et symbol på det demokratiske, egalitære samfunn; en enkelt teglstein er ubetydelig, som del av en konstruksjon har den motstandskraft og substans. Arkitekturen var tett knyttet til, og et symbol på, samfunnets sosiale fremskritt. Denne politiske tilhørigheten har antagelig vært sterkt bidragende til å skaffe Berlage arkitektoppdraget. Han skal ha sett på byråden med ansvar for Publieke Werken, M. W. F. Treub, som den ideelle klient, og begeistringen skal ha vært gjensidig: Treub tvang gjennom Berlages utkast på grunnlag av plantegningene alene.

Amsterdams børsbygning er et første eksempel på forsøkene som fant sted i flere land på å lansere det *moderne* og *fremtidsrettede* som en spesifikt nasjonal egenskap. En må tro at rådhusarkitektene i Oslo hadde god kjennskap til bygningen gjennom tidsskrifter og faglitteratur.

Moderne tid: Östberg og Dudok

Ut fra det følgende sitatet fra slutten av 1930-tallet kan vi ane en dreining i rådhusenes symbolske funksjon; bort fra det store borgerpalasset og over til en administrasjonsbygning med et mer egalitært preg:

Det skal være høisætet for kommunens styre og gi uttrykk for det samlende og fellesbetonte i dens virksomhet. Det skal være en demokratiets borg, men samtidig gi rammen for høitid og fest – og det skal ha sin viktige praktiske funksjon som arbeidssted. Alt dette forventer vi at rådhuset skal fortelle om i sin form og ved sitt utstyr.³⁸

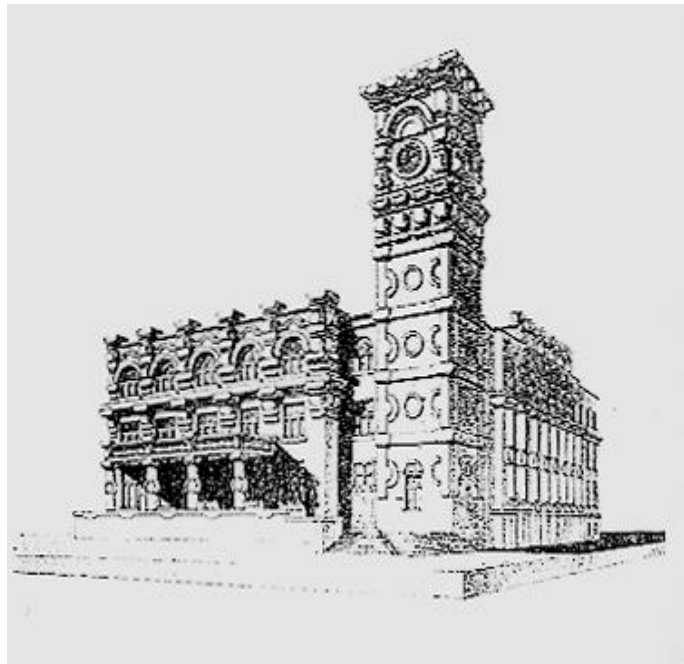
Dette sitatet fra Arbeiderbladet legger riktignok vekt på at rådhuset skal ”gi rammen for høitid og fest”, - men vekten her ligger likevel på rådhusets praktiske funksjon, og funksjonen som symbol for det lokale folkestyret. Det ”samlende og fellesbetonte” som rådhusbygningen her ideelt skal symbolisere, er noe ganske annet enn den åpne konflikten mellom adel og borgerskap som rådhustradisjonen oppstod under.

Et sent eksempel på den historistiske seiglivethet, er prosjektet for *rådhus i Zlín*, Tsjekkoslovakia, fra 1921. Det er tegnet av Josef Gočár, som regnes som en av de viktigste representantene for den såkalte tsjekkiske kubismen i arkitekturen. Han var også en sentral formgiver i miljøet rundt Parisutstillingen i 1925, og må derfor regnes som sentral i forhold til art *déco*-stilen. Tegningen viser en kubisk bygningskropp med flatt tak, og et tårn på hjørnet, som markerer inngangspartiet. Rådhuset

³⁷ ”De Radicaal-Liberalen”: Partiet var dominerende i Amsterdams lokalpolitikk fra 1890-tallet og et stykke inn i det 20. århundre. Partiet var ikke sosialistisk, men uttrykket en klar skepsis til den rene kapitalisme.

var tenkt plassert foran en stor plass, der loggiaen foran inngangspartiet skulle markere plassens midtakse. Det interessante med dette rådhuset er ikke de tradisjonelle trekkene, men ornamentikken som er hengt opp på fasadene: kraftige, geometriske profiler som fremstår som en tidlig variant av art-déco-stilen. Dette er en tradisjonell bygning som er gitt et moderne stilpreg på høyst kosmetisk vis, og er en interessant parallell til den søkingen etter arkitektonisk form som preget prosjektet i Kristiania på samme tid.

Haugesund Rådhus (1922-31) er et særdeles godt eksempel på hvordan man i nyklassisismens periode på 1920-tallet forsøkte å løse problemet med å forene prakt og det praktiske. Blakstad og Munthe-Kaas' bygning har beholdt de fleste av rådhustradisjonens kjennemerker, men i dette tilfellet er trekkene klassiserte nesten inntil det ugjenkjennelige. Risalitten mot nord på hovedfasaden består av en rustika etasje med arkade, to nobile-etasjer med åtte koblede doriske søyler foran, en enkel attikaetasje og en lav kuppel. Dette valgte likevel arkitektene å benevne "tårnet" på tegningene.



Josef Gočar: Prosjekt for rådhus i Zlín, Tsjekkoslovakia

Om *funksjonalisme* i denne sammenheng skal regnes som stil *eller*

arkitekturteori *eller* politisk anvendt arkitekturideologi, er en gammel, og for en stor del uløst, problemstilling. Situasjonen i mellomkrigstiden tilsa en dreining i retning av en moderat funksjonalisme, selv blant arkitekter som hadde sin faglige bakgrunn i historismen. Når *disse* arkitektene grep fatt i funksjonalismen, er det imidlertid liten tvil om at den ble brukt som stil, og ikke som en helhetlig og integrert ideologi. På samme måte som ved mange klassisistiske rådhus i historismens tid, klarer arkitekter ofte ikke å tegne modernistiske rådhus som er helt frie for rådhustradisjonens arkitektoniske symboler; tårnformasjonene, cortilen, loggiaen, krenelleringen eller

³⁸ – *Arbeiderbladet*, 30/4/38. Aftenpostens leseravstemning noen år før illustrerer på samme måte en annen holdning til folkelige oppfatninger enn bare tyve år tidligere.

plassen foran bygningen. Både de klassisistiske og de funksjonalistiske idealene svekker dette rådhusvokabularet, men disse motivene er likevel påfallende seiglivede.³⁹

- Ragnar Östberg: Stockholms Stadshus

Stockholms Stadshus har vært utpekt som den klareste forgjenger for Arneberg og Poulssons forskjellige rådhusprosjekter før 1930. Det er også nære og klare forbindelser mellom rådhusarkitektene i Oslo og Östberg i Stockholm, blant annet gjennom Östbergs deltagelse i konkurransejuryen og ”den sakkyndige rådhuskomité” i Kristiania. Både Arneberg og Poulsson var dessuten utdannet i og hadde praksis fra Stockholm, og kjente godt den tradisjonen som avfødte Stadshuset. De var også studiekamerater og personlige venner av Andreas Bjercke og Georg Eliassen, som begge arbeidet som Östbergs assistenter frem til henholdsvis 1908 og –13.

Ragnar Östberg (1866-1945) gikk ut fra Kungliga Tekniska Högskolan i 1888, og arbeidet for Ivar Gustaf Clason 1891-96, blant annet med tegningene til Nordiska Museet. Han dro til USA i 1893, etter oppmålings- og skissearbeider i Sverige, og skal der ha blitt påvirket av blant annet Louis Sullivan. Så tidlig som i 1893 skal Östberg ha kommet med forslag til en stor offentlig monumentalbygning i Stockholm, i utgangspunktet på en tomt ved siden av Riddarhuset, men fra ca. 1901 på tomten Eldkvarnen, der Stadshuset senere ble reist. I 1901 vant Östberg konkurransen om et tinghus (*svensk: Rådhus*) på Eldkvarntomten. Tinghusprosjektet ble først oppgitt og så flyttet til en tomt et

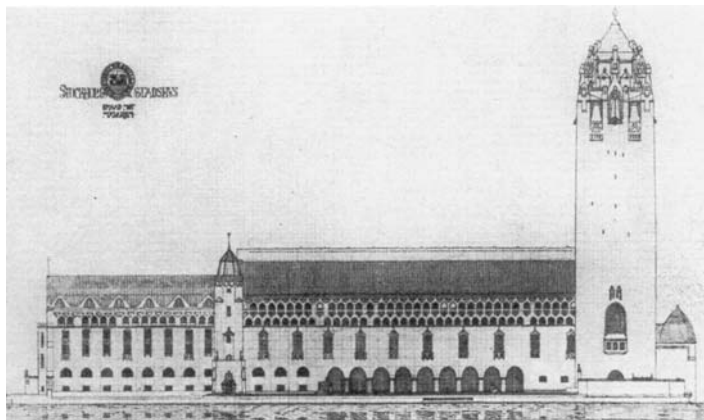


Ragnar Östberg: Stockholms Stadshus

³⁹ Et eksempel fra Danmark: Da Arne Jacobsen i 1930-å tårn, med et lite markert inngangsparti, og betong som kledt med marmor og inngangspartiet og bystyresalen m symbol overlevde funksjonalismen: spesielt tårnet var et identifiserende trekk.

annet sted i sentrum i 1907. Oppdraget ble så endret til et rådhus (*svensk: Stadshus*) i 1908, og utkastene til tinghus ble i stor grad brukt som utgangspunkt for det nye prosjektet.⁴⁰

Stockholms Stadshus er tegnet mellom 1901 og 1923. Prosjektet ble kontinuerlig omarbeidet nesten helt frem til åpningen i 1923. Det viktigste utkastet ble lagt frem i 1909, og byggingen startet i 1911 og varte til 1923, med tildels omfattende endringer underveis: f.eks. fikk hverken tårnkronen eller den store hallen sine endelige utforminger før på slutten av 1910-tallet.⁴¹ I de tidlige fasene er det lite som skiller utkastene til tinghus og rådhus fra hverandre; bygningstypene er nært beslektede m.h.t. tradisjoner, og Östberg ser ikke ut til å ha skilt mellom tinghus- og rådhusprosjektene i



Östbergs utkast av 1909

skarpeste konkurrent til tinghusoppdraget var Carl Westman, som i 1904-06 også deltok i konkurransen om tinghus på Eldkvarntomten. Östberg skal ha bedt Westman om lov til å bruke hovedtrekkene i Westmans utkast i sine senere bearbeidelser av vinnerforslaget. Om Östberg faktisk bad om tillatelse til å bruke Westmans ideer er ikke bekreftet, men hans nye forslag er helt utvilsomt påvirket av dem.⁴²

Det viktigste av disse trekkene er selve plasseringen på tomten, der Westmans plassering var mye nærmere vannet, og broen i nordøst var lagt lenger mot nord, slik at Handverkargatan gikk parallelt med nordfasaden, og ikke stoppet midt på østfasaden. I Westmans forslag var også det store tårnet på hjørnet skilt klarere ut som et eget volum, og ikke, som i Östbergs opprinnelige forslag, lagt i flukt med hovedvolumet i bygningen.

På samme måte som i det viktorianske Storbritannia var initiativtagerne i Stockholm medlemmer av høyborgerskapet, og preget av ønsker om å markere

fasadeutformingene. Hans viktigste ærende på dette tidlige stadiet har antagelig vært å utnytte tomten optimalt, og hans argumentasjon for begge prosjektene bygger i stor grad på at denne tomten er selvsagt for en stor offentlig bygning.

Et interessant aspekt ved konkurransene er at Östbergs



Östbergs utkast, 1905

⁴⁰ ns Stockholms Rådhus. Stockholms Rådhus har en funksjon tilsvarende det ler. Östbergs bygning vil i fortsettelsen bli kalt Stadshuset.
⁴¹ ll: *Stockholm Town Hall*, Byggförlaget, Stockholm 1992.
⁴² iske at Magnus Poulsson arbeidet hos Westman fra 1905 til 1909, etter å ha t var kjent med Westmans bidrag i 1904-konkurransen om tinghuset på

byens status som økonomisk og kulturell faktor. ”Byggherren” er her synlig representert ved initiativtagerne, finansmennene K. A. Wallenberg og Louis Fraenckel, i samarbeide med den innflytelsesrike lokalpolitikeren Richard Öhnell. De to finansmennene donerte personlig en million svenske kroner i 1911, for å få forgang i byggeprosjektet. Hos byggherrene ser vi altså et ønske om en borgerlig festbygning både for byen og nasjonen, med Wallenberg som en av de viktigste støttespillere for prosjektet, både finansielt og politisk.⁴³

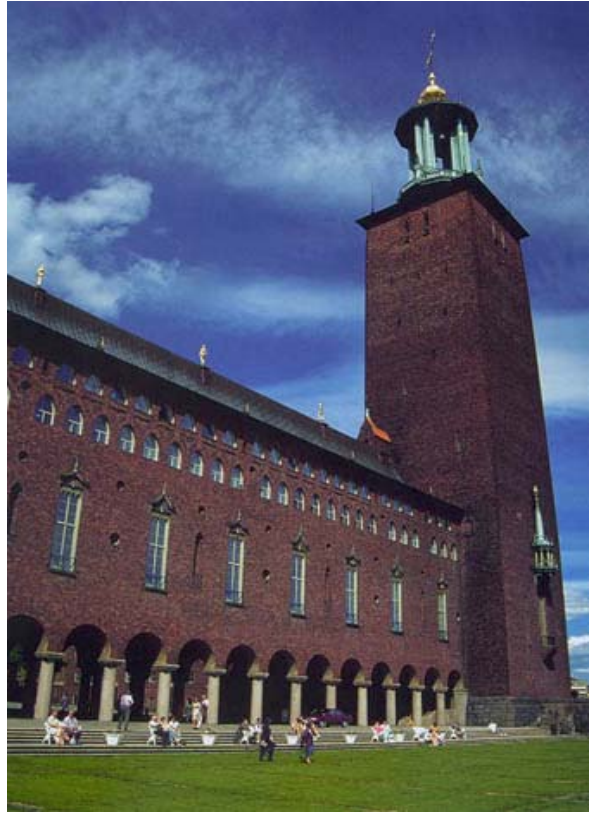
Stadshuset har på mange måter den samme høyborgerlige opprinnelse som Oslo Rådhus, bare antagelig enda mer direkte. Initiativet til Stadshuset har samme opprinnelse som initiativene til andre bygninger av representativ karakter: teaterbygninger, museer, etc., som i denne perioden ble bygget ut, antagelig med de samme intensjonene om ”nivåheving” av det kulturelle og politiske liv.

Stadshuset må dessuten sees i sammenheng med det gamle konkurranseforholdet mellom de nordiske stormaktene Danmark og Sverige. I forhold til det ca. 15 år eldre Københavns Rådhus er Stadshuset både større og mer pompøst, og med en mer fremtredende festavdeling. Først og fremst er imidlertid Stadshuset preget av arkitektens personlighet, og dette siste trekket gjør det etter manges mening til en enda mer eklektisk og romantisk bygning enn Københavns Rådhus. Det at Stadshuset også må sies å være mer storslagent, bl.a. ved samspillet med det omliggende bylandskapet, har også blitt utlagt som uttrykk for en forskjell i nasjonale egenskaper, særlig satt i sammenheng med andre bygninger i Stockholm med et massivt, representativt uttrykk, som slottet og riksdagsbygningen.

Det er typisk at rådhusarkitektene såvel i København som i Stockholm valgte en stil med reminisenser av nordisk barokk med enkelte middelaldertrekk. I sine formale elementer er denne stilen, slik vi ser den i Stadshuset, en moderne bearbeidelse av svensk slottsarkitektur fra 15- og 1600-tallet. Denne slottsarkitekturen ble ofte kalt ”Wasa-stilen”. Ikonologisk har den direkte referanser til tidligere nasjonale storhetsperioder, og den føyer seg derfor inn nettopp i denne tidens sene nasjonalromantikk. I Sverige representeres denne strømmingen kanskje best av Verner von Heidenstams diktning og Prins Eugens billedkunst. I arkitekturen kan navn som Östbergs arkitektkolleger Carl Westman⁴⁴ og Lars Israel Wahlman trekkes frem, i tillegg til Arnebergs arbeidsgiver Erik Lallerstedt. Östbergs Stadshus kan også forstås som en del av det svenske 1890-tallet, og som selve kulminasjonen av denne epoken i svensk kulturliv. Det er på ingen måte en bygning som står isolert fra sin tid, et poeng som Harry Fett klart har sett:

⁴³ Det må presiseres at bankieren Wallenbergs økonomiske bidrag var unikt, - de største enkeltbidragene i Oslo noen år senere var 100 000 kroner. Den vestlige delen av haven er oppkalt etter ham.

Her er en nesten venetiansk prakt, 90-årenes protest mot den grå hverdag, historisk romantikk, litterær orientalisme, noe nordisk middelalder og renessanse, barokk og klassisk, som trives ved siden av hverandre. Östberg var eklektiker, men den geniale eklektiker, som forente i sig en stor dikters kraft og en stor kunstners stilskapende evne. Fullt bevisst søkte han å skape i sitt rådhusbygg noe tilsvarende til de middelalderske byggehytter, en planteskole for håndverk og frie kunster. Selvfølgelig er ikke Östberg alene om å skape nasjonalismen i svensk arkitektur, Westman og Wahlman stod ved hans side. Stadshuset blev innviet i 1923 symbolsk nok med en tale av Heidenstam ved 400-årsminnet for Gustaf Vasas inntog i Stockholm.⁴⁵



Stadshuset: Sydfasaden med arkaden og tårnet

Stadshuset er gjennomarbeidet nesten inntil det overdrevne. Der finnes en større samling utkast, med forskjellige underordnede varianter, spesielt med henblikk på tårnets utforming og plassering.

Stadshuset anvender møtepunktet mellom

Mälaren og sjøen som vannspeil foran sydfasaden; dette gjør plasseringen av bygningen mer symbolsk, idet den er lagt til møtepunktet mellom innlandselven og sjøen.

Det må understrekes at Stadshusets *uterom* er klart annerledes enn i Oslo. Der Oslo alt fra de tidligste prosjektene har en åpen rådhusplass med allmenn ferdsel, har Stadshuset en formell have mot sjøen, med parterrehavens typiske trekk: springvann, skulptur og geometrisk oppdeling. Adkomsten fra vannet er også forskjellig, men honnørbyggen(e) er i hvert fall symbolsk tilstede ved Stadshustårnets fot. Bortsett fra haven har ikke Stadshuset noen egentlige uterom som er forankret til bygningen, og den fungerer derfor først og fremst som et slutt punkt eller en fondvegg for flere gateløp.

Reguleringsplanen er likevel mindre omfattende enn de opprinnelig var tenkt. Det skal ha vært planlagt en pendantbygning på nordsiden, over Hantverkargatan, og en mindre park på resten av tomten over gaten. Det uterommet som i høy grad er forankret til bygningen, er ”borggården”, som er et åpent gårdsrom. Denne *cortilen* gir utsikt til sjøen gjennom arkaden, som åpner opp hele den sydlige vegg i gårdsrommet, men har likevel en lun, lukket karakter, på grunn av veggens høyde i

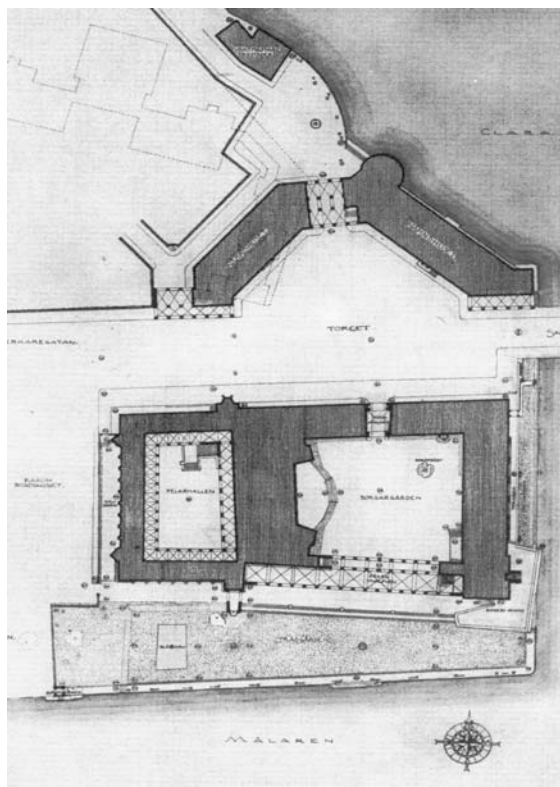
⁴⁴ Carl Westman (1866-1936) var arkitekt for bygninger som ofte regnes som nært beslektede med Östbergs, om enn mer forankret i en strengere, mer akademisk preget historisme. Et godt eksempel er Stockholms Rådhus, (1910-15).

⁴⁵ - Fett, s. 33.

forhold til gulvet. Cortilen er utstyrt fullstendig som et uterom, med formell trapp med tårn på hver side, pilasterinndelinger i to av veggene, og godt utsyn til tårnet og forskjellige takformer. De fire veggene er ulike, og dette understreker den asymmetriske karakteren i hele bygningen, selv om den konsekvente bruken av teglstein som materiale binder de fire veggene sammen til en visuell enhet.

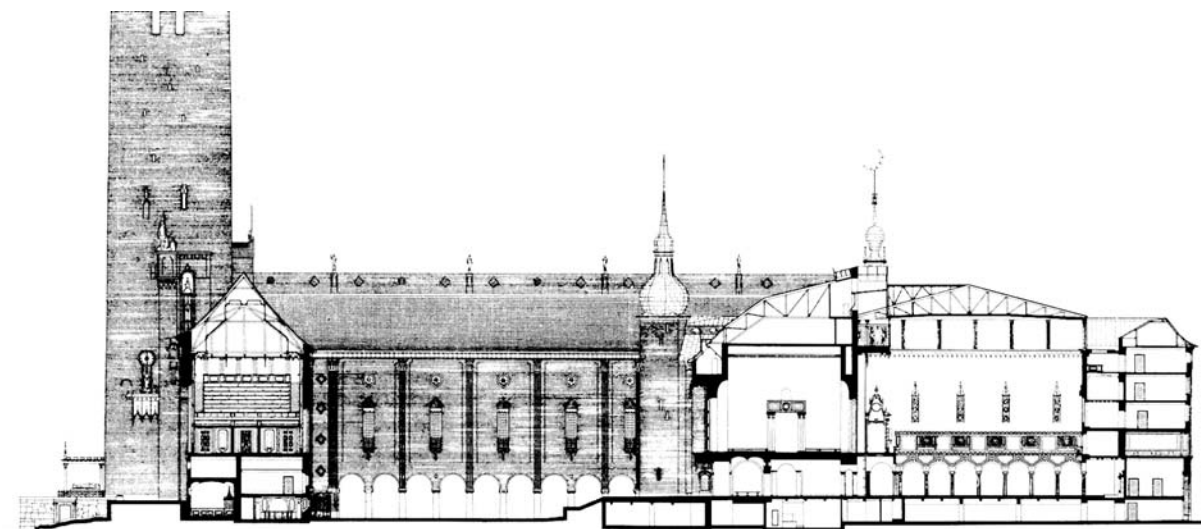
Stadshuset har en komplisert sammensetning av større og mindre bygningsvolumer, som gjør det pittoresk i en nærmest overdreven grad. Likevel kan denne oppløsningen i forskjellige volumer også leses som en opplisting av bygningens forskjellige funksjoner: hvert volum ser ut til å inneholde spesifikke funksjoner.

Kanske var Stadshuset mer en förelöpare än andra, såtillvida som Östberg där medvetet arbetade inte blott med linjer och rytmer utan också med volymerna. Han sökte skapa ett slags närmast dramatiskt samspel mellan byggnadskropparna. Det historiserande formspråket var endast en förevändning.⁴⁶



Stadshuset: Intendert reguleringsplan. Selve bygningen er korrekt.

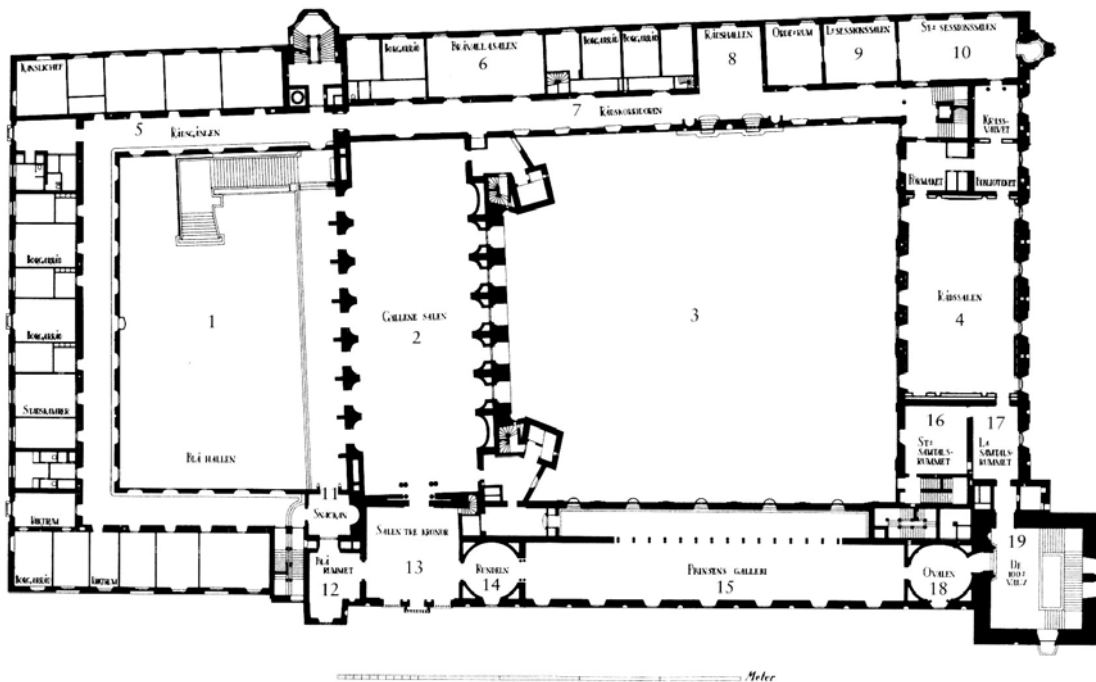
Det beste eksempelet på denne opplistingen er kanskje *kontorfløyen* rundt Blå Hallen, som er gitt utseende av et tilbygg, - betrakteren kan godt forestille seg at denne fløyen er nettopp et nyere tilbygg til den større *festfløyen*. De to langsidenes er forsynt med mindre tårn, som markerer skillet mellom de to volumene ytterligere. Man kan også se at disse volumene er visuelt adskilte som en konsekvens av



Stadshuset: Lengdesnitt mot syd, med Blå Hallens volum omgitt av kontorer.

de ulike funksjonene: kontorfløyens mindre og mer regelmessig plasserte vinduer gjør også de forskjellige funksjonene visuelt tydelige i eksteriøret. . Denne delen av bygningen har også fått takstein i stedet for kobberpanner. At bygningens indre funksjoner er synlige i eksteriøret kan imidlertid neppe forstås som noen proto-funksjonalisme fra Östbergs side.

Den uregelmessige planen er også synlig i bygningens hovedformer. Dette ser ikke ut til å ha vært en tilpasning til tomten, men snarere begrunnet ut fra et ønske om å oppnå en pittoresk massevirkning, gjerne også en optisk forsterkning av tårnets dominerende plassering, ved å vinkle veggene som møtes i tårnets nordvestre hjørne såvidt buttere enn 90 grader.



FIRST FLOOR PLAN

- | | | | | |
|-------------------|--------------------|--------------------|-------------------------|-----------------------|
| 1 BLUE HALL | 5 COUNCIL PASSAGE | 9 SMALL COURTROOM | 11 THREE CROWNS CHAMBER | 17 SMALL DRAWING ROOM |
| 2 GOLDEN HALL | 6 BRÄVALLA ROOM | 10 LARGE COURTROOM | 14 ROUND ROOM | 18 OVAL ROOM |
| 3 GREAT COURTYARD | 7 COUNCIL CORRIDOR | 11 CONCH | 15 PRINCE'S GALLERY | 19 COUNCILLORS VAULT |
| 4 COUNCIL CHAMBER | 8 COUNCIL HALL | 12 BLUE ROOM | 16 LARGE DRAWING ROOM | |

Stadshuset: Plan for annen etasje

Tårnet er det mest markante element i Stadshusets forskjellige volumer. Dets plassering, på hjørnet ut mot vannet, gjør at betrakteren oppfordres til å se bygningen fra en skrå vinkel mot tårnet, og dette gjør at tårnmotivet fremheves ytterligere. Dette er også utsikten til bygningen fra store deler av Stockholm sentrum. Motivet med tårn plassert på bygningens viktigste hjørne kan sees som en henvisning til den historiske rådhustradisjon, spesielt i den form Östberg vil ha sett den i Italia, men også som en referanse til enkelte svenske slottsanlegg. Tårnkronen er på mange måter det mest kjente enkelttrekket ved Stadshuset. De tre store kronene er et motiv som er hentet fra Stockholms gamle slott, som brant i 1697. Fra Östbergs side er kronene bevisst valgt som et symbol på at

Stadshuset, i tillegg til å være byens fremste bygning, også skulle være et nasjonalt symbol. Det er landets fremste festsal når Nobelprisene deles ut hvert år.

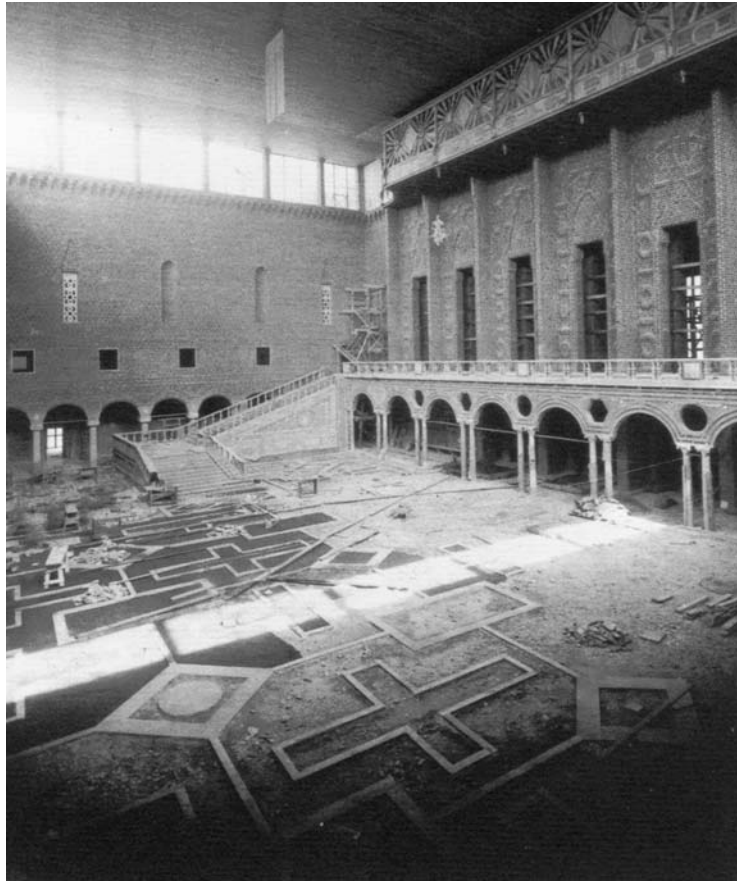
Selve hovedinngangen er ikke særlig klart markert; riktignok er porten i nordfasaden stor, men buen rundt den er helt enkelt utformet, og bare såvidt markert med litt kraftigere ornamentikk i vinduet over.

Det er flere utgaver av arkademotiver i fasadene; det klareste eksempelet er arkaden i sydfasaden, som åpner borggården mot parterrehaven og vannet. Der er imidlertid flere arkader i bygningen, bl.a. er hele det vestlige volumet forsynt med en blindarkade rundt alle tre fasader, og inngangsdørene på borggårdens vestfasade er satt inn en rekke av høye, buede nisjer, med mindre tårn på sidene. Den utstrakte bruken av blindarkader må forstås som en hentydning til rådhustradisjonens loggiaer, men gir i tillegg bygningen et anstrøk av elde og patina.

Byggeteknisk er Stadshuset i det vesentligste fullstendig tradisjonelt. Unntaket er bruken av synlig betong i enkelte etasjeskiller. Bygningen er oppført med bærende vegger, - dette er spesielt synlig i tårnet, som har flere meter tykke teglvegger i foten. Overflatematerialet i fasadene er teglstein, med detaljer i naturstein. Den bevisste rustikeringen, med de store, ujevne teglsteinene, det flamske dobbelforbandet i muringen, synlige murankre av varierende form, og ikke minst de kunstige ”skadene” og ”eldre reparasjonene” er et bevisst og sofistisert forsøk på å gi bygningen en historisk tilstedeværelse. Et par av ”skadene” etterligner hull etter kanonkuler, av den typen man kan se ekte utgaver av i enkelte eldre bygninger. Östberg ”stjal” teglstein fra utgravningene ved det gamle slottet, og brukte dem som modell for sitt eget teglsteinsformat. Noen av disse utgravde teglsteinene skal til og med være brukt i Stadshuset, som en symbolsk forbindelse mellom det gamle og nye Stockholm.⁴⁷ At veggene er bærende, understrekes av at mange av vindusåpningene er satt i dype nisjer, slik at tykkelsen på veggene blir tydelig. I tillegg til uregelmessighetene i muren, er også murankrene gitt forskjellige utforminger. I interiørene er flere av dørørrammene portaler som er hentet fra eldre hus i Stockholm, som ble revet i løpet av byggetiden, og flere andre eldre bygningsdetaljer er gitt fremtredende plasseringer rundt om i bygningen.

⁴⁷ – Elias Cornell, i *Stockholm Town Hall*, Byggförlaget, Stockholm 1992, s. 12.

Ikke tilfeldig ble den store rådhushallen, ”Blå Hallen”, frem til ca. 1905 planlagt som en åpen cortile. Etter at Nyrop ble berømmet for rådhushallen i København, inkluderte byggekomiteen i Stockholm et ønske om en lignende hall.⁴⁸ Ifølge Östbergs egne beskrivelser er hallen inspirert av cortilen med Scala de’giganti i Dogepalasset, og trappen var på noen stadier nesten nøyaktig lik den tilsvarende trappen i Dogepalasset, bl.a. med gigantskulpturer plassert på trappen.



Stadshuset: Blå Hallen, under gulvleggingen

Blå Hallen kan betraktes som et overdekket uterom. Størrelsen på rommet bidrar til inntrykket av et uterom, og når Östberg i tillegg har lagt arkader rundt hele rommet forsterkes inntrykket av en italiensk rådhuscortile. Hvis en sammenligner den rustikt utformede trappen med f.eks. trappen i Palazzo del Podestás cortile, er likheten påfallende. I tillegg kommer trekk som fullstendig fravær av møbler, og tak som hviler på et skjult stålfagverk. Den helt enkle, flate himlingen gir inntrykk av å ikke være forbundet med veggene, og bidrar til inntrykket av uterom. Overgangen fra ute til inne er med andre ord gradvis; mens cortilen er et lunt, lukket uterom, er hallen et åpent, lyst innerom. Rommet får dagslys fra et bånd med store vinduer øverst på veggen. Det skiftende dagslyset i Blå Hallen er tilnærmet det samme dagslyset som finnes i cortilen, og dermed oppleves overgangen mellom de to rommene ikke som så stor. Det som styrker inntrykket av uterom mest er materialbruken: når Östberg i siste utkast valgte å bruke samme veggmateriale inne som i eksteriøret, tegl, understreker dette utepreget. (Hallens var i utgangspunktet planlagt med blå puss, - derav navnet.)

Den mørke, lave *vestibylene* mellom cortilen og Hallen bidrar også til dette, med en overgang fra et trangt uterom, gjennom mørk, lav vestibyle til en stor hall som er utstyrt som en cortile, med arkader

⁴⁸ Komiteen var ledet av Östbergs gamle arbeidsgiver I. G. Clason.

rundt veggene, vindusomramminger som ligner de vi ser i eksteriøret, og en markering av Gyllene Salens høye vinduer som en nobile-etage, i hallens vestvegg.

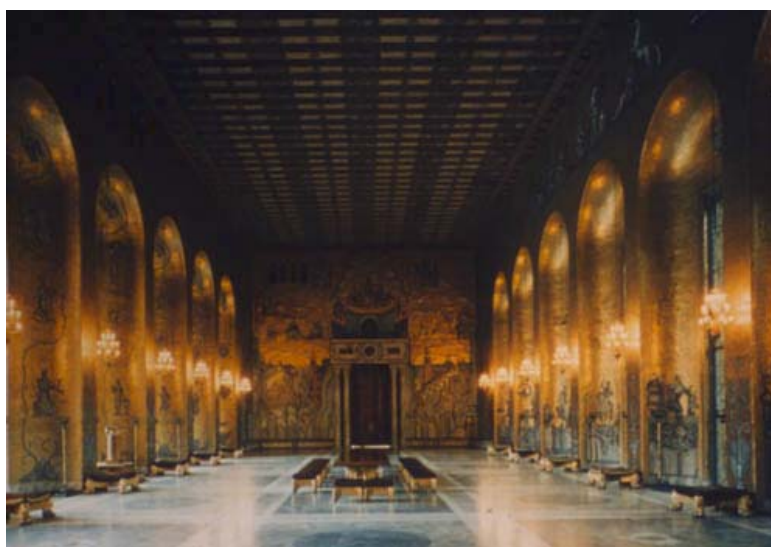
[...] the wall to the Golden Hall stands like the lateral facade of a church-like hall in this square, where organ music streams out as if from some hidden source. The Staircase and the Terrace make a similar impression. Through its arranged inclination towards the speaker's chair, the room seems to be a meeting place, a forum with a rostra.

Even this sense of being in a piazza is emphasized by the play of light that shifts more than in any courtyard, not to speak of any indoor room. The light changes and recolours the entire architecture as the weather, the seasons and the hours of the days pass over the town.⁴⁹

Det har vært trukket mange sammenligninger mellom Stadshuset og Dogepalasset.⁵⁰ Blå Hallens opprinnelse er nevnt over. Dogepalassetets nærhet til vannet, bruken av mønster i murflatene, enkelte vindusomramminger og spesielt arkadene mot sjøen kan være momenter i denne sammenligningen. Likevel sier Elias Cornell i sin bok om Stadshuset at forskjellene faktisk er mer slående enn likhetene, når det gjelder forholdet mellom Stadshuset og Dogepalasset. I den grad konkrete likheter er blitt påpekt, gjelder dette først og fremst nærheten til vannet og sydfasadens loggia og asymmetriske trekk, samt trekket med Engelbrektsøylen, som kan leses som en parallell til søylene på Markusplassen:

Any comparison with the Palazzo Ducale reveals mostly differences: the round-arched single-storey arcade of the Town Hall is a heavy foundation, its powerful columns that have an obvious granite character also show clearly that their function is to bear the similarly obvious weight of the undisguisedly bricked wall. The windows are engaged in the wall through ornament and patterning in the brickwork. The workmanship of the copper roof demonstrates how well it has been made and emphasizes the sense of relaxation in the whole facade. The exterior of the Palazzo Ducale is in most of these respects quite different; if it is accepted that the external facades of these buildings differ, it must be admitted that the Blue Hall is clearly related to the Palazzo Ducale.⁵¹

Der er ytterst få konkrete likheter mellom de to bygningene når det gjelder detaljering og utstyr, og de fleste sammenligninger er heller ikke særlig spesifikke. De sammenligningene som har vært tilgjengelige trekker i hovedsak frem begreper som ”stemning”, når det argumenteres for at Stadshuset er inspirert av Dogepalasset.



Stadshuset: Gyllene Salen

Denne stemningen kan gjerne sees som resultater av ett mer generelt fellestrekk for bygningene: de

⁴⁹ –Cornell: *Stockholm Town Hall*, s. 25.

⁵⁰ Se f.eks. Pevsner, s. 62: ”... elegant mixture of Northern Renaissance and Doge's Palace...”

fleste kommentarer legger vekt på at begge bygninger er luksuriøse i forhold til materialvalg, rikdom og mangfold i dekorasjon og utsmykning, osv. Det beste eksempelet er den ”Gyllene Salen”, der veggene er fullstendig dekket av gyllen mosaikk, - der skal være mellom fire og fem kilo gull på veggene i denne salen. Bruken av bladgull er ubeskjeden også ellers i bygningen, f.eks. i skulpturene på takene, i listverk, møbler og utstyr forøvrig. Östbergs øvrige prioritering av håndverksmessig kvalitet bidrar til inntrykket av luksus. Ut fra slike mer generelle betraktninger er sammen-ligningene lettere å forstå.

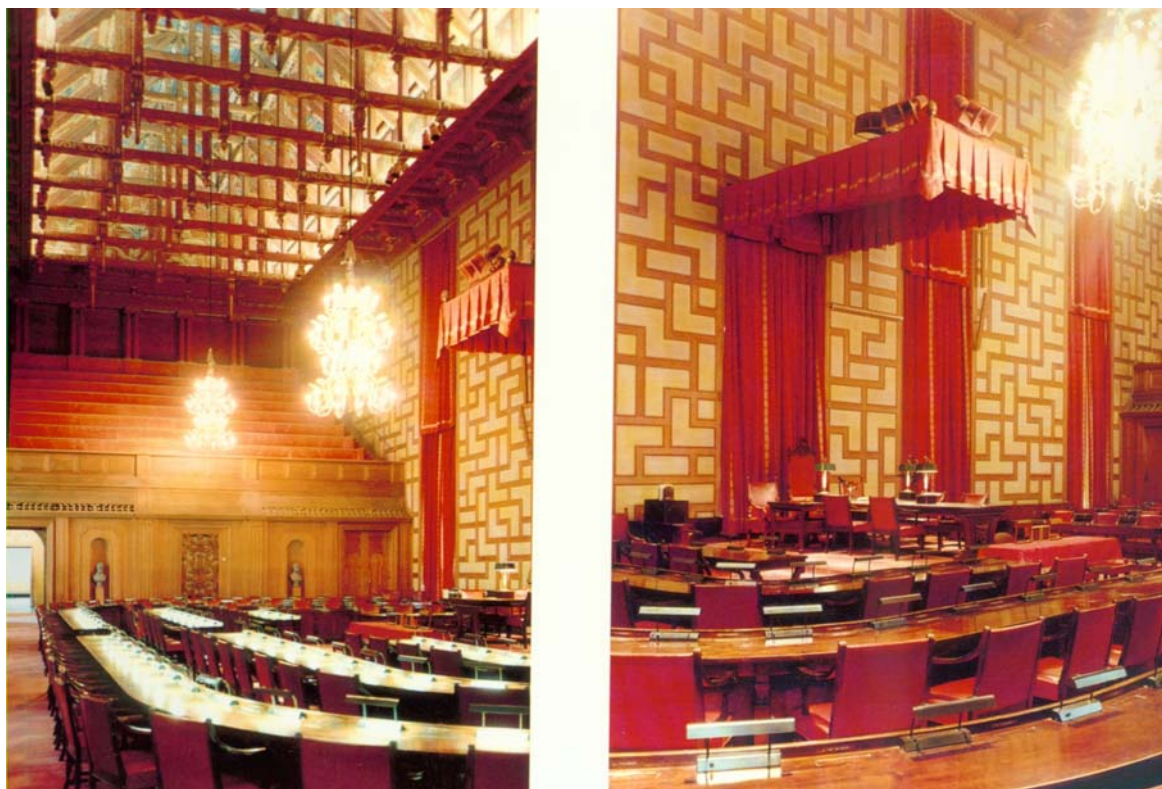
Når det gjelder utsmykningsprogrammet, er Stadshuset i høyeste grad et *gesamtkunstwerk*, på samme måte som Københavns Rådhus og børsbygningen i Amsterdam. Bygningen fremstår som en helhet av ulike kunstarter og håndverk, men Östberg hadde hele tiden en klar styring med hvilke kunstnere som skulle brukes, og han kunne også styre formgivningen av hver enkelt utsmykning i detalj. Også her er altså utsmykningen klart underordnet arkitekturen, og bidrar mer til å fremheve bygningen som kunstnerisk hele enn til enkeltstående opplevelser av billedkunst. Sverige har en langt rikere bygningstradisjon fra renessanse og barokk enn f.eks. Norge. Östberg kunne hente historisk legitime nasjonale motiver fra denne tradisjonen, i tillegg til at Stadshuset kunne knyttes an til Sveriges tidligere rolle som stormakt rundt Østersjøen, og dermed gi ham et enda større historisk legitimt tilfang av arkitektoniske motiver.

Byens grunnlegger, Birger Jarl, og byens skytshelgen, St. Erik, er gitt fremtredende ikonografiske roller i de nasjonale og byhistoriske delene av utsmykningsprogrammet. Spesielt Birger Jarl, der Östberg planla å flytte jarlens levninger til en sarkofag ved foten av tårnet, har fått en fremtredende plass. Østfasaden, altså kortsiden med tårnet til høyre, har også en samling nisjer oppunder taket med historiske og delvis allegoriske figurer. Disse spenner fra motiver som Snekkeren, til Hjalmar Branting, den senere sosialdemokratiske statsministeren. Likevel er Stadshusets utsmykning mest konsentrert om historiske og allegoriske figurer (Mälardrottningen, Historien, Fremtiden, etc.) enn folkelige figurer. Östberg var selv redd for at bygningen og utsmykning som helhet skulle bli for pompøs og tungsindig, og insisterte på mange underfundige og humoristiske detaljer i dekorasjonen.⁵²

⁵¹ –Cornell: *Stockholm Town Hall*, ss. 20-1.

⁵² Blant annet en fremstilling av en ulykke med en av datidens biler, ved hovedinngangen, på vei inn til cortilen.

Stadshusets *romprogram* er i hovedtrekk det samme som i København, men med større vekt på det representative: den store hallen, bystyresalen med tilhørende grupperom og møterom, større representative rom og saler, og en utskilt administrasjonsfløy med mer prosaiske kontorer. Spesielt de representative rommene er synliggjort i vindusutformingene på de forskjellige fasadene. Stadshuset gir derfor et delvis inntrykk av å være tegnet ”innenfra og ut”, i hvert fall m.h.t. vindusutformingen, som varierer sterkt, men altså nesten konsekvent i sammenheng med romtype. Östberg har selv uttalt at han tegnet planen i forhold til ulike seremonielle ruter gjennom bygningen. Dette medfører at kontorer og underordnede mer praktisk betonte rom ligger spredt rundt i bygningen. Man kan trygt si at Stadshuset er en bygning der det seremonielle aspektet ved bygningen er langt mer prioritert enn ved f.eks. Københavns Rådhus eller Berlages børsbygning. Med ett unntak – bystyresalen – må man gjennom et antall rent seremonielle rom før man kommer frem til de enkelte



Stadshuset: Bystyresalen

kontorene.

Bystyresalen er organisert i benkerader organisert i en halvsirkel rundt ordførerstolen, som er kronet med en baldakin. Baldakinen skapte reaksjoner ved åpningen, - man mente at et slikt symbol på føydal makt ikke hørte hjemme i en demokratisk bygning. På sidene av selve salens gulv er det gallerier, som er ordnet med skrånende benkerader. Bystyresalens tak er antagelig det mest utsmykkede taket i bygningen: en åpen bjelkekonstruksjon ligger over en bred, utkraget korniss.

Denne takkonstruksjonen kan best beskrives som en fri tolkning av middelalderlige hammer-and-beam-tak, og både himlingene og selve bjelkene er rikt dekorerte.

Middelalderassosiasjonene er også tilstede i restauranten i underetasjen: Trekket med en tradisjonell *rathauskeller* er gjennomført i Stadshuset, selv om restauranten har et langt mer luksuriøst preg enn de tradisjonelle ølstuene man finner i eldre nordeuropeiske rådhus.

Stockholms Stadshus er i aller høyeste grad en eklektisk bygning, der en mengde historiserende elementer er samlet til en personlig helhet, som ofte er beskrevet med adjektiver som "eventyrlig", "sjarmerende", og lignende. Til tross for det komplekse og eklektiske preget fremstår bygningen altså som en helhet, der bl.a. den konsekvente bruken av teglstein som materiale binder de enkelte elementene sammen. Nettopp det høyst personlige preget bidrar til de vanskelighetene kommentatorer har hatt med å beskrive og fortolke bygningen. (Den er likevel ikke til å komme forbi, som den kanskje klareste forgjengeren for Oslo Rådhus. De tidlige prosjektene har visse likheter med Arneberg og Poulssons første utkast til rådhus i Oslo, spesielt i forhold til utformingen av tårnene, som i begge tilfeller er lavere og tyngre enn i de senere utkastene.)

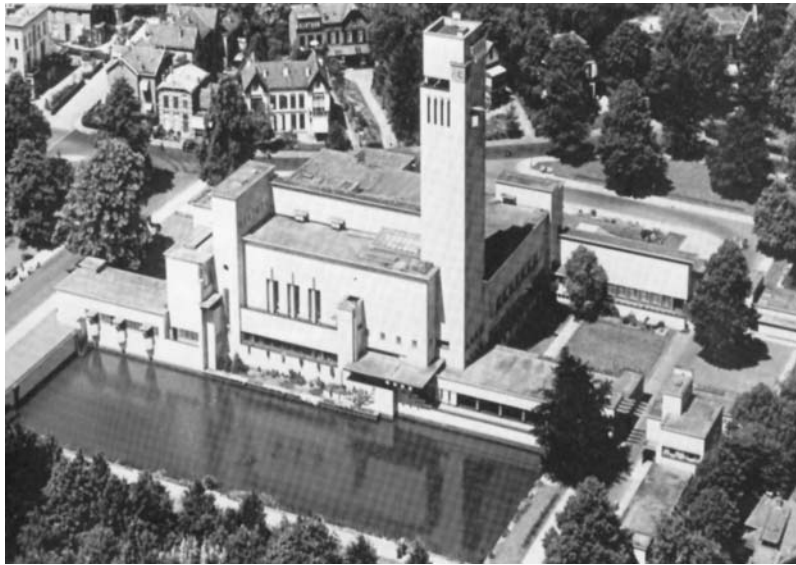
Funksjonalisten Hannes Meyer brukte i sitt tidsskrift ABC (1926) Östbergs Stadshus som et eksempel på nærmest alt den nye arkitektur ikke skulle være. Han illustrerer en av artiklene med en billedmontasje av bl.a. Stadshuset med et stort kryss over. De to andre bildene på samme side viser Paul Bonatz' jernbanestasjon i Stuttgart (bygget 1911-27), og "Maison Particulière", et villaprojekt fra De Stijl-arkitektene T. van Doesburg og C. van Eesteren (1923). Stadshuset og jernbanestasjonen kan vanskelig beskrives som modernistiske bygninger, men den harde kjerne av "sachliche" arkitekter, som Meyer representerte, betraktet altså ikke De Stijl-arkitekturen som noe bedre.

- Willem Marinus Dudok: Rådhuset i Hilversum

Denne bygningen er tatt med som eksempel på et moderne rådhus, der enkelte av rådhustradisjonens identifiserende elementer likevel er inkludert. Byggingen av rådhuset i Hilversum var offer for mange utsettelse, så bygningen var i hovedtrekk tegnet i årene 1922-24, og ut fra samtidige bilder ser den ut til å ha blitt ferdigstilt 1928-31. Åpningen var 31. juli 1931.

Willem Marinus Dudok (1884-1974) var sjef for *Publieke Werke*, eller kommuneingeniør, i Hilversum fra 1915, og byarkitekt fra 1927. Allerede i 1915 var det underforstått at et nytt rådhus var blant hans viktigste oppgaver. Det finnes 75 bygninger tegnet av ham i Hilversum, de fleste av dem skoler og andre større offentlige bygninger. Dudok hadde en sentral rolle i formuleringen av et representativt uttrykk for modernismen, selv om han arbeidet uten noen sterk tilknytning til etablerte arkitektmiljøer. Han var utdannet som befestningsingeniør fra Krigsskolen i Breda, og kan ikke sies å ha vært knyttet til noen spesiell gruppe av arkitekter gjennom sin utdanning eller tidlige karriere. Han skal imidlertid ha beundret Berlage sterkt. Han har heller ikke etterlatt seg noe omfattende skriftlig materiale. Likevel kan noen påvirkninger fra enkelte arkitekter og retninger i hans samtid klart spores i bygningene hans.

Mange elementer i hans personlige stil ser ut til å være utviklet tidlig på 1920-tallet: ubehandlet, ofte gul teglstein, rettlinjede og asymmetriske komposisjoner av rektangulære volumer, ofte med en tårnoppbygning inkorporert, og lange,



W. M. Dudok: Hilversum Rådhus

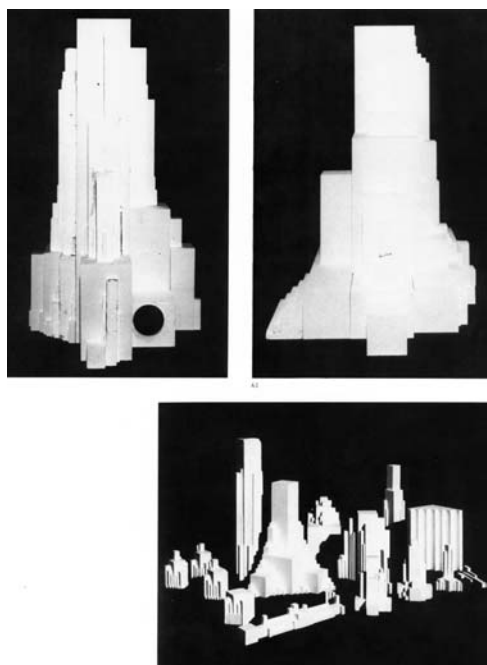
sammenbundne bånd av vinduer. Volumsammensetningene med underordnede volumer forgrenet utover, bidrar til bygningenes visuelle forankring til tomtene og landskapet rundt. Både varehuset *Bijenkorf* i Rotterdam (1929-31) og de kommunale bygningene i Hilversum, for eksempel *Dr.*

Bavinck-skolen (1921), har disse trekkene, som til sammen gir dem et krystallaktig preg.⁵³ Rådhuset er regnet som hans hovedverk, og den bygningen der denne personlige stilen kommer klarest frem.

Hilversum's Town Hall is, if anything, a composition of hollow spaces and volumetrical elements, sometimes dramatically juxtaposed, at other parts harmoniously blended in. The building is at the same time monumental if not pathetic, romantic and highly personal. Its immediate public acceptance stems from the fact that it is one of the very few buildings of its period whose symbolic content is adequate to its function and the constructive form.⁵⁴

Hvis *volumsammensetningen* i Dudoks bygninger kan sies å være hentet fra noen bestemt arkitekt, må det være Frank Lloyd Wright, som etterhvert ble kjent i Nederland, og inspirerte til ”teglkunstnerne” i Amsterdamskolen: de Klerk, Cuypers, etc., men også H. P. Berlage. Amsterdamskolens begeistring for Wright er lett å forstå: både form- og idémessig er det store fellestrekk, selv om nederlenderne konsentrerte seg mer om boligkomplekser. Prosjektet ble også publisert i *Wendingen* samtidig som den endelige fremleggelsen i 1924.

Berlage var fra 1910-tallet blitt stadig mer begeistret for Wrights arbeider, og var bl.a. av den grunn en ivrig forsvarer av Dudoks rådhus, først som jurymedlem, og deretter som initiativtager til et protestbrev fra 55 arkitekter til Hilversums bystyre, da rådhusprosjektet stod i fare for å bli oppgitt. At Hilversum-juryen bestod av Berlage og Cuypers er viktig: Dudoks tidlige forslag fra 1917 og -18 har tildels sterke formale fellestrekk med Berlages børsbygning. I tillegg har den spor av Wrights hus,



men i disse tidlige fasene med Wrights aller første villaer og offentlige bygninger, da han fremdeles var påvirket av Louis Sullivan.

Dudok er antatt påvirket av Malevitsjs arkitekturmodeller.⁵⁵ Ser man på disse modellene, er det klart at det er store formale likheter, bl.a. fordi Malevitsj må sies å ha lagt opp til en mer hierarkisk oppbygning av volumene enn Wright.

Om Dudoks volumbehandling skal henføres til påvirkning fra Wright eller Malevitsj, er et åpent spørsmål, - han har høyst sannsynlig hatt kjennskap til

Malevitsj: Arkitekturmodeller

⁵³ Varehuset Bijenkorf er også kjent som det klareste forbildet for Per Griegs bygning for Sundt & Co i Bergen (1938) Dr. Bavinck-skolen er en tydelig forgjenger for den senere rådhusbygningen, med tårnoppbygning, vindusbånd og de karakteristiske volumforskyvingene.

⁵⁴ Willem Marinus Dudok, intervjuet i tidsskriftet *Global Architecture* nr. 58, Tokyo, 1981, s. 4.

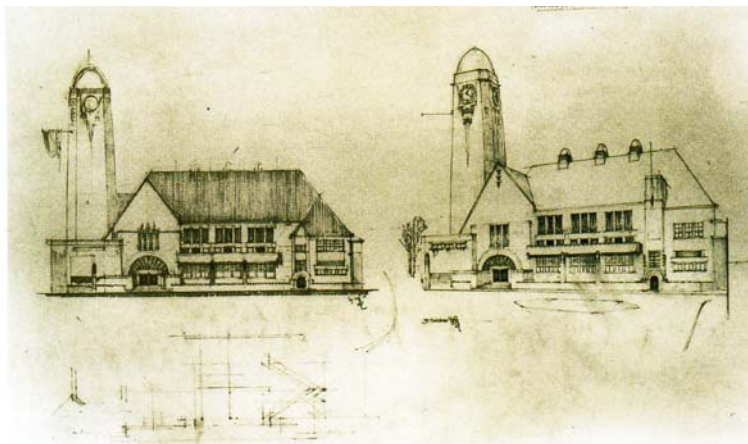
⁵⁵ Både Reyner Banham og Sir Nikolaus Pevsner har argumentert for at dette er tilfellet. I så fall har Ulf Grønvold i hvert fall indirekte rett i antagelsen om Malevitsjs påvirkning på volumdisponeringen i Oslo Rådhus, som han antyder i sin artikkel i *Byggekunst* 2/1982.

Wrights arbeider, og antagelig også til Malevitsj'. Den nærmest "organiske" sammensetningen av volumer i Dudoks bygninger har nok likevel et større slektskap med Wrights arkitektur enn med Malevitsj' modeller.

Dudok var spesielt opptatt av Wrights volumforskyvninger etter innvendig funksjon, og han bestrebet seg på å gjøre de indre rommenes funksjon tydelig i fasadene. Et eksempel på dette er måten bl.a. bystyresalen, kontordelene og kantinen er skilt ut i fasadene: egne volumer med tydelig forskjell i vindusformer og andre detaljer. Likevel er noen av volumene "falske": flere av de lavere volumene i bygningens yttergrense fungerer ikke som annet enn fundamenter for terrasser, og en del av veggene fortsetter langt høyere enn takene. Dudoks vekt på bygningen som en iscenesettelse av de kommunale funksjonene er derfor her tydelig. Han omtalte også selv bygningen som en *mise-en-scene*, der bevegelse langs bygningen skulle gi stadig nye dybdevirkninger, på samme måte som kulisser stilt foran hverandre gir falske perspektiver.

Takformasjonene er karakteristiske: de flate takene gjentar de horisontale linjene fra terrasser og vindusbånd. Flate tak var et bevisst valg fra Dudoks side; han mente de ville gi bygningen en langt skarpere og mer interessant silhuett, ettersom flate tak gir større frihet til forskjellige takhøyder på volumene.⁵⁶ I sin kommentar til det endelige utkastet legger han vekt på de flate takenes potensiale for "a highly pronounced silhouette effect".⁵⁷ Spesielt kontrasten mellom det høye tårnet og de lavere volumene bidrar til silhouetteeffekten.

Utviklingen av Dudoks rådhusprosjekter er påfallende lik rekken av utkast for Oslo Rådhus; i begynnelsen jugendpregede bygninger med sterkt markerte tårn, plassert i hjørner eller i alle fall asymmetrisk, frem til et langt mer moderne uttrykk. Hans tidlige utkast er i en slags



W. M. Dudok: Utkast til rådhus i Hilversum, 1918

Amsterdamsche School / jugend-stil, men utvikler seg etterhvert i en retning mer og mer påvirket av

⁵⁶ Fra Dudoks kommentarer til fremleggelsen av sitt endelige forslag, 4. juni 1924, sitert av Herman van Bergeijk i *Town Hall, Hilversum*, W. M. Dudok, V+K Publishing, 1995, s. 21.

⁵⁷ - Van Bergeijk, s. 21.

Frank Lloyd Wright og De Stijl-gruppen. Riktignok var de første utkastene beregnet på en annen tomt enn den nåværende, men utkastenes utvikling ser ut til å vært uavhengig av plasseringen, og tegningene er til dels ikke avmerket med hvilken av de tre aktuelle plasseringene de er beregnet på.

På tilsvarende måte som Berlage ofte regnes som Amsterdamskolens opphavsmann, blir Dudok ofte beskrevet som arkitekten som forener denne skulpturelle skolens og De Stijl-gruppens arkitektur i sine bygninger.⁵⁸ Dudok var bl.a. en nær venn av De Stijl-arkitekten J. J. P. Oud, som ha arbeidet sammen med før han tiltrådte sin første stilling i Hilversum. Det typiske ved De Stijl-arkitekturen var flater som skar gjennom og overlappet hverandre. Dudoks metode, med en kombinasjon av tradisjonelle løsninger og motiver på den ene siden, og modernistiske formale trekk, er en tenkemåte som må ha tiltalt rådhusarkitektene i Oslo.

Dudoks uttalte målsetning med rådhuset var å gi byen et moderne selvbilde. Han er i byplanarbeidet tydelig påvirket av sin tids teorier om byplanlegning, slik de var formulert av bl.a. Raymond Unwin.⁵⁹ Hilversum var på denne tiden i sterk vekst; bl.a. ble en helt ny bydel lagt ut på slutten av 1910-tallet. Senere ble den nederlandske rikskringkastingen lagt til byen. Derfor ønsket man et rådhus av en viss størrelse. Paul Reymer, byens ordfører, var en av de sterkeste støttespillerne for det ny rådhusprosjektet, og har det meste av fortjenesten for at prosjektet ble endelig vedtatt i 1924.

Kravet om lys og luft ser ut til å ha vært lett å gjennomføre i Hilversum, ettersom byen allerede hadde en mer tilfeldig fremkommet plan med tidligere jordbruksland innlemmet i byarealet, og gitt en ny funksjon som friarealer, parker og større villatomter. Der er fremdeles store turområder med kun spredt villabebyggelse rundt byen. Dudok ønsket på grunn av dette også å gi rådhuset en landlig karakter, samtidig som kravet til monumentalitet i en rådhusbygning ble bibeholdt.

This remarkable and in many ways unique structure, first outlined in 1924, is commonly regarded as the masterpiece of Dudok's brilliant but decidedly anti-avant-gardist career.... Set in relatively extensive grounds and rendered entirely in brick, the free-standing mass and landscape surrounds of this structure immediately announce the garden-city character of Hilversum. Despite the asymmetric, Neoplastically derived composition, the main representative elements were both traditional and monumental; the high clock tower over the entry and the three symmetrical windows signifying the council chamber.⁶⁰

Som Frampton og Futagawa påpeker, var det også i et modernistisk rådhus viktig å synliggjøre rådhusfunksjonen, ved de tre store vinduene til bystyresalen, og ikke minst rådhusårnet, som riktignok fikk en moderne utforming. Tårnmotivet er likevel tydelig, og har ifølge Dudoks

⁵⁸ Se for eksempel *Expressionist Architecture*, ss. 182-198.

⁵⁹ Se for eksempel Unwins *Town planning in practice*, 1909, som Dudok siterte flere ganger.

⁶⁰ -Kenneth Frampton and Yukio Futagawa: *Modern Architecture 1851-1945*. s. 256.

kommentarer den tradisjonelle oppgaven med å identifisere bygningen som rådhus.⁶¹ Det må imidlertid påpekes at Dudok brukte tårn som motiv i mange av sine bygninger, slik at det kan stilles spørsmål ved om rådhustradisjonen var det eneste som gjorde at tårnet her er så markant. Tårnet ser ut til å voldt arkitekten adskillige vanskeligheter: i de tidlige utkastene flyttes det rundt en ellers stort sett uforandret bygning. Det er imidlertid asymmetrisk plassert i alle utkastene.

Dudok karakteriseres også som ”decidedly anti-avant-gardist”: dette er en utbredt oppfatning i samtidige og senere kommentarer. I ettertid fremstår det som klart at Dudok har et nærmere slektskap til Amsterdamskolen og De Stijl enn til den strengere, ”ny-saklige” tyske funksjonalismen. I likhet med Rådhuset i Oslo ble det kritisert både fra strengt funksjonalistisk og fra mer konservativt hold, delvis som ”høyreavvik”, og delvis som et motenykke. I Nederland var de to leirene av motstandere mer sammenfallende – bygningen ble av begge sett på som for kulissepregget, festningspregget, og for stiv og lukket, i tillegg til at den neppe var forståelig for menigmann.

Rådhuset i Hilversum består av forskjellige volumer som er gruppert rundt to større innerom, i tillegg til et indre gårdsrom med et stort basseng med springvann. Volumsammensetningen har gitt fasadene vidt forskjellige utseender. Det er imidlertid *tårnet* i bygningens sydøstlige hjørne som er bygningens blikkfang og visuelle tyngdepunkt. Tårnet markerer også hovedinngangens plassering.

There is no difference whatsoever in aesthetic value between ground plan and facade; each one of them is only a flat projection of the three-dimensional whole. The distribution of the spaces, the manner and form of the grouping, is also governed from the outset not only by practical requirements but every bit as much by the envisaged aesthetic effect. [...] It rises above the middle of relatively extensive parkland; the architecture is carried over into a monumental landscaped garden; the supreme civic building in our municipality, with its open position and setting, thus reflects the nature of our municipality as a garden village. From every side of the building one has more than sufficient distance to gain a complete, clear impression. For the building's main entrance, the South front, a pond is envisaged; the building will therefore rise out of the water.⁶²

Hilversum er en innlandsby, og plassering ved en havn eller et stort naturlig *vannspeil* var derfor lite aktuell. Dudok valgte likevel å lage et stort kunstig vannspeil som et uterom, som tvinger betrakteren til å se denne fasaden på en fornøden avstand. Dudok besøkte i 1923 København, Göteborg og Stockholm, og så der blant annet Stadshuset.⁶³ Hans egen uttalelse om at bygningen skulle ”stige opp av vannet” tyder på at vannspeilet er inspirert av besøket i Stockholm.

⁶¹ - Van Bergeijk, s. 22.

⁶² Fra Dudoks kommentarer til fremleggelsen av sitt endelige forslag, 4. juni 1924, sitert av van Bergeijk, s. 18.

⁶³ - Ibid.



Rådhuset i Hilversum: Sydfasaden. Hovedinngangen er under baldakinen til høyre i bildet

Hilversum rådhus er konstruert i betong, men forblendet med gul *teglstein* i et spesialbestilt format. Dette formatet, som skulle gi en mest mulig jevn veggflate, er mye lengre og lavere enn det vanlige, og Dudok skal ha avstemt det nøyte etter bygningens proporsjoner⁶⁴. I likhet med Ragnar Östberg og rådhusarkitektene i Oslo mente Dudok at selve teglsteinen måtte avstemmes i forhold til proporsjonene i bygningens hovedvolumer. I tillegg kommer flisene i forskjellige farver, som er brukt rundt dør- og vindusåpninger, og pryddammen som fyller nesten hele det indre gårdsrommet.

Rådhuset i Hilversum har ett merkelig fellestrekk med Stockholm Stadshus: inngangene, både hovedinngangen og de mer underordnede, er påfallende lite markerte, og virker ”trange” i forhold til bygningenes volum ellers. Begge bygninger gir et klart lukket inntrykk, med smale slisser som vindusåpninger, og døråpninger som er enten nesten skjult eller har en lukkende visuell effekt. Et annet, mer interessant fellestrekk med Stadshuset er den generelle planløsningen: speilvender man *grunnplanen* for Stadshuset vil man se at de i grove trekk, m.h.t. hovedpassasjene gjennom bygningene og plasseringen av de viktigste rommene i bygningene, samt gårds plasser og tårn, har påfallende like løsninger.



Rådhuset i Hilversum: Teglformatet

⁶⁴ Det såkalte ”Hilversum-formatet” er 23,2 x 11,3 x 4,3 cm, og ble senere levert til flere andre bygninger i byen.

Hovedinngangen leder inn til en lav vestibyle, som leder over i en trappehall, plassert i tårnets nedre del. Trappehallen har 16 meters takhøyde, og går videre inn til borgersalen, som er det store representasjonsrommet. Veien inn til vielsesrommet går også gjennom hovedinngangen. Kontordelene har en egen publikumsinngang fra vestsiden. Slik sett er bygningen klart praktisk delt opp i to forskjellige funksjoner: *administrasjon* og *fest*. Visuelt fremstår imidlertid bygningen som en helhet, der skillene mellom kontor- og festdelene kan anes, men ikke er tydelige.

Romprogrammet i Dudoks rådhusbygning er tradisjonelt: det fyller de behov for møte- administrasjons- og representasjonslokaler som kan forventes å finnes i en mindre nordeuropeisk by. Byrådssalen, byens og bygningens viktigste rom, har fått en form som er bestemt av størrelsen og organisasjonen av bystyret. Det man på norsk ville kalle formannskapet er samlet på et podium som er halvveis satt inn i en nisje, og



Rådhuset i Hilversum: Byrådssalens podium

forsynt med et bord og syv stoler, der ordførerens plass er markert med en noe større stol. Over podiet henger seks pendellamper i hvitt glass ned fra utkragede bjelker, som til sammen fungerer som en baldakin. Bakveggen har tre store vinduer, som markerer rommets betydning innvendig og utvendig.

Borgersalen i Hilversum tilsvarende de tradisjonelle rådhushallene, selv om dimensjonene her er mindre. Rommet er forsynt med slanke, enkelt formede betongsøyler, som er dekket med gyldne fliser. De øvrige veggene er kledd med store marmorfliser. Materialvirkningen er gedigen, og enkelheten bidrar til å gi inntrykk av at rommet er større. Dette rommet kan ha blitt påvirket av Dudoks besøk i Stadshuset, - spesielt Gyllene salen.

Et vesentlig trekk ved rådhuset i Hilversum er den nesten totale mangelen på *kunstnerisk utsmykning*. Dudok selv skal ha ønsket å få kjøpt inn et Mondrian-maleri, men dette ble ikke gjort, muligens fordi

Piet Mondrian uttalte seg kritisk om bygningen: han mente at den bare var ”det gamle i en ny form”.⁶⁵ Videre skal Dudok ha ønsket tre allegoriske fremstillinger av Makt, Rettfærdighet og Lov over hovedinngangen, men gikk siden bort fra dette. Der finnes enkelte dekorative innslag fra arkitektens hånd, som for eksempel lamper, møbler, og forskjellige detaljer, men også disse er svært diskret utført, og bare egnet for å fremheve bygningen som helhet. De eneste unntakene er blyglassvinduer i inngangen til kontordelene, den høye vestibylen og i trappehuset, og det gyldne tapetet bak podiet for formannskapet i bystyresalen; mønsteret er laget med utgangspunkt i bygningens grunnplan.⁶⁶ Blyglassvinduene motiv er bl.a. ”menneskenes harmoniske liv i primitiv og moderne tid”, og var en gave fra den lokale avisen. Dudok skal ha akseptert gaven motstrebende. Det som utgjør bygningens egentlige dekorasjon er plasseringen og utformingen av de enkelte volumene, samt detaljer som balkonger, terrasser, og dør - og vindusåpninger. Selv om utsmykningen i Hilversum altså er sparsom, er det betegnende at motivvalgene i den utsmykningen er tilsvarende som i alle de foregående eksemplene.

Detaljene er enkle, men på samme måte som teglformatet, er de nitidig utformet og farvesatt av arkitekten selv; svært få av detaljene er standardvarer. Også møbler, tapeter, og mindre utstyr til bygningen er tegnet av Dudok, inkludert ordførerklubben, som er laget i marmor, tre og gul teglstein(!).

Det viktigste poenget ved Hilversums rådhus i forhold til Rådhuset i Oslo er likevel måten Dudok behandlet den moderne arkitekturs estetikk på: som en samling stiltrekk, og ikke som et resultat av bakenforliggende prinsipper. Formspråket må antagelig forstås som et utenpåliggende signal til betrakteren om bygningens moderne karakter. Det meste av de kritiske bemerkningene til hans bygning går også i denne retningen.⁶⁷ De fellestrekkene som finnes mellom Hilversums rådhus og Stadshuset er avslørende, - de viktigste er at Östbergs og Dudoks grunnplaner og volumsammensetninger er så like.

Dudoks rådhus må likevel forstås som en modernistisk bygning, og ble i sin samtid også i de fleste tilfeller regnet som funksjonalistisk. Blant samtidige kommentatorer regnes ofte Dudok nettopp som en arkitekt som vellykket klarte å kombinere en *tradisjonell funksjon* med et moderne *formalt uttrykk*. Sammenligningen med Östberg gjør dette tydelig.

⁶⁵ Ifølge Christer Bodén ble maleriet ikke akseptert av bystyret. Christer Bodén: *Modernismens arkitektur. Huset som Kunstverk*, ArchiLibris Förlag, Stockholm, 1997, s. 67.

⁶⁶ I tillegg har der i ettertid kommet til bl.a. en minneplate over dronning Wilhelmina og en byste av arkitekten.

⁶⁷ Se for eksempel William J. R. Curtis: *Modern Architecture since 1900*, 3. utgave, Phaidon Press Inc. 1996, s. 265, og også Christer Bodén, i tillegg til de som er nevnt i teksten over.

Jeg vil trekke inn rådhuset i Hilversum som en svært *mulig* inspirasjon for Oslo Rådhus. Oslo Arkitektforenings tur til Nederland i 1928 førte til en enorm begeistring for Dudok i det yngre norske arkitektmiljøet, selv om hverken Arnstein Arneberg eller Magnus Poulsson var med på denne turen. De kan likevel neppe ha unngått hverken muntlige eller skriftlige beskrivelser av Dudoks bygninger. Det er også klart at Dudok etter besøket korresponderte med Sverre Poulsen, senere redaktør av *Byggekunst*, og deltager på turen.⁶⁸ Om Dudoks virkning på de norske arkitektene skriver Wenche Findal:

Friheten i denne variable volumestetikken var det mulig å dikte videre på. De sammensatte strukturene ble modeller for såvel rekkehus i Oslo som villa på Rjukan. En slik lek med kubiske volumer var mulig å tilpasse norsk terreng.

Besøket i Hilversum dannet et høydepunkt under Holland-reisen og ble karakterisert som turens ”mest verdifulle etappe”.

Byens kommunearkitekt, Wilhelm D. Dudok, var guide for de norske arkitektene. Dudoks sterke karakter og gode renommé ble møtt med stor respekt, og Arno Berg gikk ikke av veien for å karakterisere ham som ”Hollands fornemste arkitekt”. Av kildene er det uklart hvilke enkeltmonumenter nordmennene så i Hilversum. Arkitekt Dudoks pondus overskygget alle nedtegningene fra dette oppholdet.

[...]

Hilversums ”norske” egenskaper var enkle å fatte, og bildet av den nyere arkitekturen der, som i alt vesentlig var identisk med Dudoks teglsteinarkitektur, var lett å overføre til norske forhold og til norsk materiale. Derimot var det for de fleste arkitektene i 1928 vanskelig å forestille seg glass og betong i norske omgivelser. Forenklingens kunst, den funksjonelle differensiering og asketiske materialbruk var derimot særtrekk i den nye arkitekturen som var gjenkjennelige fra vår gamle byggekunst. Som Ellefsen hadde påpekt i 1927, viste den nederlandske arkitekturen at det kunne settes likhetstegn mellom det eksisterende og det nye, mellom tradisjon og modernisme.⁶⁹

Det Wenche Findal kaller Hilversums ”norske” egenskaper, underbygger videre sammenhengen mellom Hilversum og Oslo. Hilversums kombinasjon av tradisjon og modernisme kan også ha påvirket rådhusarkitektene til en lignende tankegang i Oslo: en bevisst kombinasjon, der det *moderne* gjøres til en nasjonal egenskap.

- De fire forgjengerne: oppsummering

Vi ser et direkte slektskap mellom flere av prosjektene ovenfor, der f.eks. Berlage fungerer som jury for Dudoks prosjekt, slik Nyrop og Östberg gjør det senere for Arneberg og Poulssons. På samme måte som byggherrene fant frem til eldre arkitekter til å juryere utkastene, er det høyst nærliggende å tenke seg at de yngre arkitektene i denne oppstillingen kjente godt til sine eldre kollegers arbeider, - de var også vidt publiserte.

⁶⁸ - Brev av 6. november 1931, i Dudok Collection Foundation, sitert hos van Bergeijk, s. 22. Denne korrespondansen har jeg dessverre ikke hatt tilgang til, men jeg vil tro at brevvekslingen mellom Dudok og Sverre Poulsen kan være en meget interessant kilde for forholdet mellom Nederland og den norske funksjonalismen. Dudok var også *Byggekunsts* mest publiserte utenlandske arkitekt gjennom hele 30-tallet, - mer enn f.eks. Le Corbusier.

⁶⁹ – Wenche Findal: *Nordisk funksjonalisme. Det internasjonale og det nasjonale*, Ad Notam Gyldendal, 1995, ss. 40-2.

Fellestrekkene mellom bygningene som er behandlet her er klare, og skriver seg for en stor del fra den historiske rådhustradisjonen; bruken av tårn som tegn på rådhusets rolle i gatebildet, rådhushallen og bystyresalen som bysamfunnets to viktigste innerom, og med unntak av Dudoks rådhus, en utsmykning med klare referanser til byens historie. Tårnene, hallene med et større eller mindre preg av gårdsrom, cortilene av mer tradisjonell type og bystyresalene med baldakiner og podier er alle elementer som er trukket med fra de tidligste rådhusbygninger. Riktignok kan det innvendes at en møtesal og et antall kontorer er nødvendig for en byadministrasjon, men den form disse bygningene har fått tyder på at der er lagt langt mer symbolsk innhold i dem enn de praktiske behovene skulle tilsi. Rådhusplassene er også beholdt som elementer, om enn med varierende størrelse og monumentalitet. Disse trekkene må betraktes som gått over til å være tegn på selve rådhusverdigheten, og har neppe vært til å unngå for noen av arkitektene, selv om de hadde ønsket det.

Med unntak av rådhuset i København, er nærheten til et større eller mindre vannspeil brukt bevisst for å fremheve bygningenes massevirkning, og dermed gjøre dem mer imponerende på avstand. På samme måte har alle bygningene svært markante silhuetter, som er egnet til å gi dem høy gjenkjenningsverdi som symboler for byen og borgermakten. Denne funksjonen som byens "logo" eller varemerke, er utpreget i alle tilfellene.

Derimot har noen elementer fra den historiske rådhustradisjon forsvunnet på veien: loggiaen finnes ikke i sin opprinnelige form i noen av bygningene. Riktignok har Stockholm Stadshus en arkade ut mot vannet som kan betraktes som en variant av for eksempel Dogepalassets, men i Stockholm har den en ganske annen funksjon enn den opprinnelige torvhandelen. Imidlertid kan vi se at loggiaen har blitt flyttet innendørs bygningene, - rådhuset i København, Stadshuset, og ikke minst Berlages børsbygning har fått rådhusgaller utstyrt med arkader. Disse arkadene gjør at de uteromspregede hallene får preg av å være forsynt med loggiaer, som strekker seg under den resterende bygningen.

Alle de ovennevnte rådhusene har teglstein som veggmateriale. Teglsteinen kan betraktes som en flertydig referanse: til den nordeuropeiske middelalderarkitekturen og dens rådhus, til det sene 1800-talets streben etter "ærlighet" i byggematerialer, til den moderne streben etter en tilsvarende ærlighet. Bruken av teglstein må også sees som en økonomisk og praktisk foranstaltning. Teglstein er et billig, praktisk og vedlikeholdsfritt veggmateriale til større bygninger.

Utsmykningsprogrammene i disse eksemplene har også påfallende innbyrdes likhetstrekk: fremstillinger av historiske, gjerne lokale begivenheter, allegoriske fremstillinger av næringsveier og

folkeliv, fremstillinger av byenes grunnleggere og eventuelle skytshelgener, o. l. Større veggmalier med disse motivene er typiske. (Jeg gjør her et unntak for Hilversum, hvor der nesten ikke finnes utsmykning i det hele tatt.) Alle bygninger har preg av å være helhetlig og nitidig planlagt, og arkitektenes arbeide har inkludert nøye utforming eller utvelgelse av utsmykning og utstyr.

Likevel er det viktigste fellestrekket at de alle – selv Stadshuset, som er spekket med historiske motiver – gir uttrykk for et ønske om at det moderne skal være en nasjonal og lokal egenskap.

Følger man utviklingen av Arneberg og Poulssons forskjellige prosjekter frem mot den endelige rådhusbygningen i Oslo, kan man finne en retning i utviklingen: Arkitektenes problemstilling var spørsmålet om den tradisjonelle rådhusgenren kunne kombineres med en moderne samfunnsstruktur og arkitektonisk modernisme. Fordelen med å følge et prosjekt som tok så lang tid å fullføre, og som endret seg så drastisk fra begynnelse til slutt, er at prosjektet kan illustrere en mer generell utvikling. Spørsmålet i forhold til den generelle utviklingen er hvordan rådhusgenrens overordnede idé ble endret fra ca. 1915 og fremover?

Del III Rådhusprosjektets tidlige historie

Forhistorien

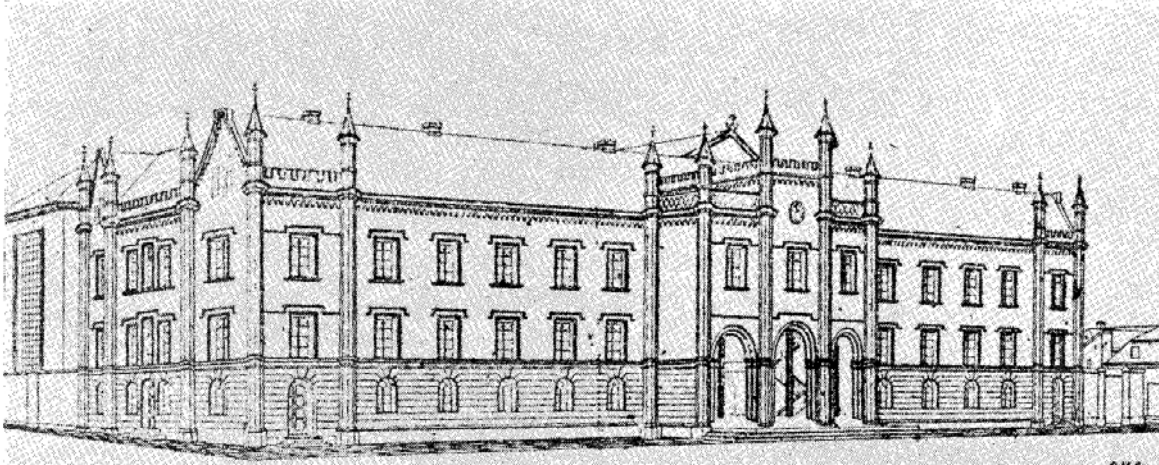
Det er nødvendig med en kort gjennomgang av Kristianias og Oslos tidlige rådshushistorie.⁷⁰ Et rådhus ble bygget rundt 1600 i det gamle Oslo, men brant under den store bybrannen i 1624. Plasseringen er ukjent. Den første rådhusbygningen i Christiania ble bygget kort etter brannen, i tiden 1624-41, ved Kontraskjærets østre hjørne. Der finnes ingen sikre opplysninger om husets opprinnelige utseende, og det er gjort så omfattende endringer at det eneste sikkert opprinnelige trekk i bygningen er kjellerhvelvene, som opprinnelig inneholdt arrestlokaler. Der finnes et prospekt fra 1699, der rådstuen er avbildet som en toetasjers bygning med trappetårn og kuppel. Den skal ha vært innredet med to saler, to store stuer og fire kammere. Også her ser vi, riktignok i en beskjeden form, at rådhustradisjonen følges: tårnet, salene, og kontorlokalene for administrasjonen er på plass.

Christianias neste rådhus, bygget som bolig i 1647 og tatt i bruk som rådhus i 1734, ligger fremdeles i Rådhusgata 7, og er i likhet med det første, ombygget så mye at der ikke er mye igjen av den opprinnelige bygningen. Også her er bl.a. det opprinnelige tårnet borte.⁷¹ Dette rådhuset omfattet også arrestlokaler, i tillegg til en rådhusallé, kontorer osv. Rådhuset ble altså fremdeles brukt som rettslokale. Salen ble også brukt til borgerball, teaterforestillinger og andre fester av offisiell karakter.

I 1824 ble det, i forbindelse med initiativet om en børsbygning, også tatt med planer om et nytt rådhus. Saken endte med at rådhusplanene ble lagt på is, frem til stadskonduktør Chr. Groschs forslag til ny ”Raadhusbygning med fængsler” kom i 1841, etter at formannskapslovene var trådt i kraft, og det lokale selvstyret fikk langt større mandat og administrasjon. Oslo hadde allerede på denne tiden i kraftig vekst, og hadde et innbyggertall på 32 000. Grosch foreslo et rådhus på Vaterlands kirkegård på Hammersborg, omtrent der den gamle hovedpolitistasjonen fra 1866, Møllergata 19, ligger idag. At sammenhengen mellom tinghus, politivesen og lokaladministrasjon ennå var tett så sent som utover 1800-tallet, illustreres av at det i forslagene om nytt rådhus inngikk fengselslokaler, helt til politistasjonen ble bygget. Groschs forslag til bygning viser en symmetrisk, nygotisk bygning, med en beskjeden tårnformasjon som midtrisalitt, og med taklinjen markert med krenellering og spir. Han kalte selv stilen ”angel-sachsisk, egentlig forgothisk”, fordi han mente en ren gotisk stil ville bli for dyr.

⁷⁰ Denne oversikten bygger for det meste på Carl Justs fremstilling i *Rådhuset i Oslo*, bd. 1, ss. 33-110.

⁷¹ Dette huset ble bygget som en vanlig bygård, men har likevel på et tidspunkt vært utstyrt med tårn, jfr. Just, bd. 1, s. 43.



Groschs forslag til rådhusbygning på Vaterland

I 1871 kom det som kalles den første Hammersborg-planen, der rådhuset skulle bygges på en tomt som bestod av området foran dagens Deichmanske bibliotek, ved siden av Trefoldighetskirken. Samtidig foreslo generalmajor N. Wergeland å bygge om losjebygningen på Grev Wedels plass, med bakgrunn i at losjebygningen hadde vært leiet og brukt som erstatning for rådhus fra 1862. Wergelands forslag vant imidlertid ikke frem. En arkitektkonkurranse ble avholdt, men forslaget ble lagt på is i 1878. Planene om rådhus på Hammersborg ble gjenopptatt i 1894, og en ny arkitektkonkurranse ble utlyst i 1897. Den ble vunnet av Bredo Greve, med forslaget "Borger og Lov". Tegningen viser en bygning som er sterkt inspirert av hollandsk renessanse, med en symmetrisk fasade med et hovedvolum og to kraftig



Greves forslag til rådhusbygning på Hammersborg

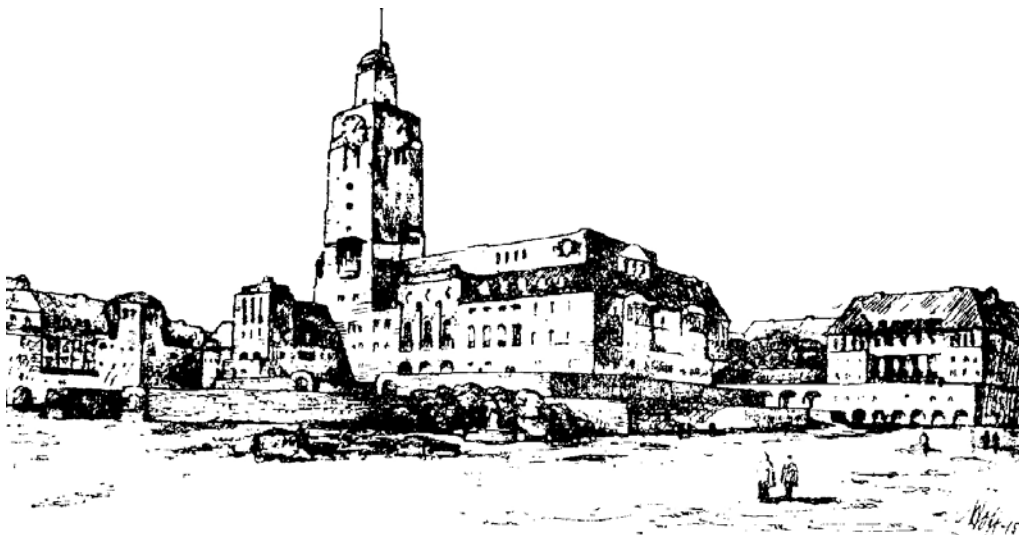
dekorerte siderisalitter, som alle er avsluttet med mindre tårn og svungne gavler. Et slående trekk er det svært dominerende tårnet, som er stilt symmetrisk over midten av fasaden, omtrent i planens midtpunkt. Bygningen har enkelte likhetstrekk med Nyrops rådhusbygning i København. Greve leverte et supplement til utkaste så sent som i 1907.

Utviklingen tok en ny retning i 1905 og 06, da arkitektene Oscar Hoff og Harald Aars foreslo Pipervika som sted for et nytt rådhus, og Hoff sendte et forslag om en bygning lagt i kvartalene

mellom Rosenkrantzgate og Tordenskiolds gate. Den skulle ha karakter av en port som åpnet byen mot sjøen.

Allerede ved Oscar Hoff's forslag i 1906 ser det ut til å ha oppstått en viss konsensus om at Pipervika var stedet hvor byens nye rådhus burde bygges, og Hammersborg kom i bakgrunnen. Imidlertid var plasseringen på tomten lenge omdiskutert, og ble i noen av utkastene i de senere konkurransene endret av arkitektene. Spesielt tårnet ble flyttet temmelig radikalt rundt på fra det ene utkastet til det andre. Motstanderne av planen ville generelt ha en fullstendig åpning av Universitetsgaten mot sjøen.

Fra midten av 1800-tallet og fremover hadde byen en eksplosjonsartet, og nærmest eksponensiell vekst, delvis av på grunn av oppbyggingen av et administrasjonssentrum for hele Norge, men først og fremst på grunn av den industrielle utviklingen. Med industrialiseringen kom der også nye private formuer, og etterhvert et tiltagende ønske om å bedre byens selvbilde, både i forhold til resten av landet, og til unionsfellen Sverige. Kristianias borgerskap investerte i og donerte til flere kulturinstitusjoner, monumenter og lignende prosjekter som skulle høyne byens prestisje. Et nytt rådhus var et prosjekt nettopp av den typen dette segmentet ville ønske å arbeide for. Pengestrømmen økte under den såkalte jobbetiden under første verdenskrig, og det var på den tiden flere prosjekter av lignende karakter, - for eksempel et forslag om en operabygning på Kontraskjæret.



Hoff's forslag til rådhusbygning i Pipervika

I 1914 ble forslaget om rådhus i Pipervika gjenopptatt av den daværende ordføreren, Hieronymus Heyerdahl, i forbindelse med Jubileumsutstillingen på Frogner, og feiringen av Eidsvoldsminnet, da det viste seg at kommunen manglet ordentlige representasjonslokaler. Han foreslo å slå to fluer i en smekk: å bli kvitt slumbebyggelsen i Pipervika, og samtidig få reist et nytt rådhus. Arbeidet med et

reguleringsforslag ble overlatt til Oscar Hoff, som fremla et foreløbig forslag mot slutten av 1914.⁷² Hoff's forslag gav føringer for bidragene i den kommende idékonkurransen. Våren 1915 gikk Heyerdahl i hemmelighet rundt til de mest velstående privatpersonene i Oslo og startet en innsamling av penger. At Kong Haakon bidrog med femti tusen kroner satte fart i innsamlingen, og Heyerdahl fikk samlet inn tilsammen 1 115 000 kroner i løpet av våren. Listen over bidragsytere forteller om oppslutning fra et i store trekk borgerlig miljø, der ”byens fremste menn” , - og noen få kvinner – bidrog med inntil 100 000 kroner hver. Beløpet kom til slutt opp i 1 866 794 kroner, og 64 øre.

På en pressekonferanse 15. mai 1915 ble så forslaget om et rådhus i Pipervika lansert, og det innsamlede beløpet offentliggjort. Målet var å få bygningen ferdigstilt i 1924, til Kristianias 300-årsjubileum. Den 3. juni 1915 ble en ny rådhuskomité nedsatt, med Heyerdahl som formann. Den 16. juni utlyste de en idékonkurranse for Vikareguleringen, rådhusbygningen og plasseringen av den. Juryen bestod av arkitektene Martin Nyrop, Ragnar Östberg, Harald Aars og R. E. Jacobsen, i tillegg til Heyerdahl, førsteborgermester Sofus Arctander fra Venstre og den daværende ordføreren, Arbeiderbladets redaktør Carl Jeppesen. Med de to berømte rådhusarkitektene i juryen, signaliserte en dimensjonene av og målsetningene for dette prosjektet. Den 19. juni bevilget kommunen 300 000 kroner til et rådhusfond, og oppkjøpet av tomter i Pipervika begynte i oktober 1915.

I konkurranseinnbydelsen ble der gitt en rekke premisser for bidragene til konkurransen: juryen tenkte seg en 4-500 m² stor *festsal*, en ca. 900 m² stor *rådhus*hall forbundet med festsalen enten direkte eller via gallerier i hallen, videre *bystyresal*, forskjellige *møterom*, *bibliotek*, og *kontorer* for en lang rekke kommunale instanser. Arealbehovet ble satt til 5 570 m². Bidragene som ble honorert, ville gå videre til den endelige konkurransen. Konkurransen ble avsluttet 24. mars 1916, og seks av 44 utkast gav forfatterne invitasjon til den såkalte ”endelige utkastkonkurransen”. Alle de seks utkastene viser bygninger med tårn, rådhus

hall og cortile, i forskjellige varianter av nybarokk. Blant disse seks var Arnstein Arneberg og Magnus Poulssons forslag, med mottoet ”Vaar”. Akseksjevheten mellom Universitetsgaten og Honnørbyggen er en viktig detalj i reguleringen, som førte til problemer med disponeringen av aksene, og derved antagelig også til problemer med plasseringen av det nærmest programforpliktete rådhusårnet, som vi etterhvert skal se blir løst i nesten alle tenkelige varianter.⁷³

⁷² Hoff's forslag inkluderte også en modell av reguleringen, med en ”utsiktsgate” fra Karl Johans gate til sjøen, omtrent i det som nå er Tordenskiolds gate. Hans rådhusbygning var plassert som en fondvegg for enden av Universitetsgaten, med et tårn i det sydvestre hjørnet, slik mange av forslagene senere også hadde.

⁷³ Skjevheten er ikke stor, men nok til at den er synlig på en plantegning. Den er nå kamuflert bl.a. ved mønsteret i steinsettingen på Rådhusplassen.

Arneberg og Poulsson fulgte opp sitt idéutkast med forslaget ”Dag”, med varianten ”Columbi egg”, som videreutviklet deres personlige uttrykk og fjernet deres prosjekt ytterligere fra de danske og svenske forbildene. Forslaget vant utkastkonkurransen, etter at juryen i sitt arbeide hadde innsnevret tevlingen til å stå mellom Arneberg og Poulssons og Bjercke og Eliassens forslag. Arneberg og Poulsson vant, men fikk fire måneder til å omarbeide ”bygningens indre organisme og konstruksjoner”, som juryen mente arkitektene hadde tilsidesatt i forslaget.⁷⁴

Arneberg og Poulssons skarpeste konkurrenter i den endelige utkastkonkurransen var altså Bjercke og Eliassen, som jo hadde arbeidet som Östbergs assistenter. Deres utkast var også påvirket av Östberg; og i utkastkonkurransen ble denne påvirkningen enda mer tydelig. I dette utkastet, ”Hvælv og Bjelke”, er f.eks. vindusåpningene helt tydelig inspirert av Stadhuset, både i plassering og utforming. Takformene er også temmelig like.



Bjercke og Eliassen: ”Hvælv og bjelke”

Arneberg og Poulsson ble ansatt som rådhusarkitekter, etter innstillinger fra juryen og rådhuskomiteen, 30. oktober 1919, med tiltredelse 1. juli 1920. De var da i gang med sitt tredje utkast.

⁷⁴ Disse utkastene er behandlet nedenfor, sammen med de senere.

Rådhusarkitektene

Likhetene mellom de to rådhusarkitektene er absolutt større enn forskjellene, - de har nesten parallelle karrierer store deler av veien frem til avslutningen av rådhusprosjektet. Det er i tillegg svært lite som tyder på særlige personlige gnisninger mellom arkitektene; de delte i studietiden i Stockholm en leilighet sammen, og ser ut til å ha søkt samarbeidet på høyst informert grunnlag. På den annen side er det et spørsmål om ikke partnerskapet forlenget prosjektet tidsmessig, - det kan se ut som om begge arkitekter hadde et nesten overdrevet ønske om å unngå konflikter, og pendlingen av utkast og justeringer mellom de to må ha tatt en viss ekstra tid.

Det må presiseres at de mange utkastene slett ikke bare skyldes sendrektighet fra arkitektenes side, men også en til tider turbulent debatt om rådhusprosjektet. Det meste av skylden for forsinkelsene må likeve legges på de økonomiske krisene på begynnelsen av 1920-tallet, og dermed en manglende vilje og evne fra bystyrets og kommuneadministrasjonens side til å skjære gjennom debatten og fatte endelige vedtak. Byggingen ble f.eks. rammet av streik i ca. et år i 1933-34.

Det må understrekes at Arneberg og Poulsson reagerte på, og ikke var med på å utforme, den funksjonalistiske arkitekturideologi, som utviklet seg i den tiden de arbeidet med rådhusplanene, og som stod fjernt fra deres egne kunstneriske syn. Begge arkitekter var opptatt av å skape ”tidsmessig” arkitektur, uten at de dermed på noen måte kan sies å ha vært hverken modernister eller funksjonalister.

- Arnstein Arneberg

Arnstein Rynning Arneberg ble født i Halden i 1882, men familien flyttet kort tid etter til Lysaker utenfor Kristiania. Han var bl.a. en venn av familien Werenskiold, og hadde tilknytning til Lysakerkretsen allerede i slutten av tenårene. Han var elev ved det som da het tegneklassen ved Kunst- og Håndverksskolen 1898 – 1902, og deltok på Herman Major Schirmers ekskursjoner til Gudbrandsdalen. Det siste året var han assistent hos arkitekt Ole Sverre. I løpet av tiden på tegneskolen ble han også kjent med Magnus Poulsson.

Fra 1902 til 1906 studerte Arneberg ved Kungliga Tekniska Högskolan i Stockholm under I. G. Clason og E. Lallerstedt, og arbeidet i perioder i Lallerstedts firma. Han ble utvilsomt sterkt påvirket av Carl Westmans, Lars Israel Wahlmans og Ragnar Östbergs gjendiktninger av den såkalte Wasa-

stilen, som kan beskrives som 15- og 1600-tallets svenske slottsarkitektur.⁷⁵ I 1906 fikk Arneberg sitt første stipend, fra Folkemuseet, for å studere tradisjonell byggeskikk i Numedal. Samme år startet han firma, frem til 1908 i kompaniskap med Ole Sverre.

I 1907 kom det som ble Arnebergs karrieremessige gjennombrudd; hans og Sverres bidrag i konkurransen om ny kongevilla på Voksenkollen. Selv om han kom på annenplass i konkurransen, fikk bidraget stor oppmerksomhet, først og fremst fordi det forlot dragestilen, og istedet brukte stilelementer hentet fra gamle gårdsbruk i Gudbrandsdalen og Numedal, oppblandet med enkelte trekk fra barokken. Denne stilen kan sees tydelig videreført i bygningen for Eidsvoll offentlige landsgymnas, fra 1908, og i villaen for dr. Ole Berner på Gulleråsen i Oslo. Denne stilen, som Arneberg utviklet til en del av sitt personlige stilrepertoar, har han langt på vei til felles med Magnus Poulsson i den samme perioden. Dette repertoaret er imidlertid fremdeles sterkt påvirket av svenske forbilder, f.eks. ved bruk av brutte gavler.

Arneberg reiste i 1910-11, med norsk statsstipend, på en rundreise til Danmark, Tyskland, Frankrike, Spania, Italia, Storbritannia, Finland og Nederland. (I Nederland er det sannsynlig at han fikk sett Berlages børsbygning.) Han vendte tilbake til Italia i 1921 og 1937. Spesielt de italienske renessansevillaene ser ut til å ha vært en sterk påvirkning i forhold til Arnebergs storborgerlige villaarkitektur i den såkalte ”jobbetiden” under første verdenskrig. De beste eksemplene på disse villaene er kanskje Villa Elsero, bygget 1918 – 23 for fabrikkier Wilhelm Mustad, og Villa Munkebakken, bygget 1916 – 18 for Otto Nyquist. Arnebergs villaarkitektur utviklet seg stadig mot en lav, tung bygningstype, med solide vegger, små, ofte kvadratiske vindusåpninger og et lavt vinklet, valmet tak. Den endelige versjonen av Arnebergs villatype er kanskje mest tydelig i villa-anleggene Midtåsen i Sandefjord, bygget 1933 for skipsreder Anders Jahre, og Smedbraaten, bygget 1935 for fabrikkier Johan H. Andresen. Jahres villa er, med det omfattende, barokkinspirerte haveanlegget og den dominerende plasseringen på et høydedrag, antagelig det viktigste eksempelet på Arnebergs private praktarkitektur. Disse villaene er med svært få unntak bygget i slemmet teglstein. Alle disse villaene er sparsomt utstyrt med dekorasjoner; unntaket er som regel hovedinngangene, symmetrisk plassert i fasadene, og utstyrt med portaler i huggen stein. Portalene er inspirert av den ikke særlig omfattende floraen av norske praktbygninger fra renessansen og barokken, som for dette vedkommende er avgrenset til to bygninger; herregården Austråt og baroniet i Rosendal.⁷⁶

⁷⁵ Se ovenfor, under avsnittene om senhistorismen og om Ragnar Östberg, og nedenfor, under Del V. Arneberg skal også etter eget utsagn ha blitt påvirket av den svenske barokken, spesielt Tessins herregårdsanlegg. Se *Arnstein Arneberg*, Gyldendal, 1952, s. 10.

En mer avdempet, men likevel typisk, sen Arnebergvilla er den nye hovedbygningen på Skaugum, bygget for daværende kronprins Olav i årene 1930-32. På Skaugum er fasaden pusset og hvitkalket, den utsmykkede portalen er dempet, og bruken av naturstein er begrenset til sokkelen og enkelte detaljer rundt vindus- og døråpninger. Hovedformen er likevel gjenkjennelig fra Arnebergs andre store villaer: den lave, massive hovedkroppen med enkelte underordnede volumer satt på, og det lavvinklede valmtaket. De kraftige, lave skorsteinene er også gjenkjennelige trekk fra tidligere villaer.

I sine trevillaer har Arneberg et langt mer avdempet uttrykk. Hans eget hus, Evenstad, fra 1924 er i rødmalt tømmermannspanel, med hvite, smårutede vinduer og et halvvalmet tak som er så stort at det nærmer seg mansardtaket i effekt.⁷⁷ Planen og fasadene er nesten helt asymmetriske og huset er ment å ligne et tradisjonelt gårdstun. Det har enkelte klassiserende trekk i detaljene, og disse trekkene kan finnes igjen i forsterket grad i et par bygninger: frøknene Kiærs hus i en slags ny-empire på Ullern, fra 1928, sommerhuset for forlagsdirektør Harald Grieg ved Portør, 1937, og også i et par av hans mer modernistisk påvirkede villaer, inkludert Skaugum. Imidlertid beholder Arneberg de nasjonalromantiske stiltrekkene han arbeidet med rundt 1910 i sine fjellhytter, til langt ut på 1940-tallet.

Arneberg samarbeidet med Magnus Poulsson om to prosjekter før rådhusprosjektet; den norske sjømannskirken i Rotterdam, og Telegrafbygningen i Kongens gate, Kristiania. De kjente hverandre fra Tegneskolen og fra tiden i Stockholm, og var begge i en karrieremessig etableringsfase i 1914, da de fikk oppdraget med sjømannskirken. Samarbeidet om Telegrafbygningen i 1916 kan ha ført til at de slo seg sammen om bidraget til idékonkurransen. Telegrafbygningen kan i noen henseender betraktes som en "forstudie" til rådhusprosjektet.⁷⁸ Fordi Telegrafbygningen også var det andre gjennomførte samarbeidsprosjektet for de to arkitektene, er det også interessant som et tidlig eksempel på hvordan disse arkitektene samarbeidet. Spesielt ornamentikken har fellestrekk med rådhusprosjektet. Likevel er det mest interessante trekket i denne sammenhengen nærheten til deler av tidens svenske arkitektur, og spesielt til Ragnar Östbergs arbeider. Takformen, for eksempel, med konkave flater over en inntrukket attikaetasje, er antagelig et resultat av svensk påvirkning. Den særpregede måten å bruke naturstein i veggflaten på, med rektangulær stein av sterkt varierende størrelse, ser ikke ut til å ha noen nære slektninger.

⁷⁶ Rosenkrantzårnet i Bergen, som må regnes som et tredje viktig eksempel på norsk renessansearkitektur, ser ikke ut til å ha påvirket Arneberg direkte. Derimot var det brukt som motiv for i et av Östbergs tidlige utkast til Stadshuset, se Cornell s. XX

⁷⁷ Huset ligger i Madserud allé 38 i Oslo.

⁷⁸ - *Arnstein Arneberg*, s. 32.

Fasaden, i huggen stein, minner litt om råkopp-arkitekturens veggflater i perioden like før. I Telegrafbygningen er imidlertid vegglivet flatt, med en flat kvaderoverflate som kan gi assosiasjoner til murarbeide fra middelalderen. Det mørke steinmaterialet (kleber) underbygger disse assosiasjonene. De kraftige, dekorerte omrammingene av vinduer og dører står klart ut fra veggen. Disse detaljene har et slektskap til ornamentikken i de forskjellige rådhusprosjektene, inkludert det siste. Det sterkt markerte inngangspartiet er også et trekk som kan finnes igjen i de fleste av de senere rådhusprosjektene. Hvis man sammenligner Telegrafbygningen med Poulssons bygning for D.F.D.S. i Karl Johansgate 1, er det i noen sammenhenger mulig å skille arkitektenes forskjellige personlige drag. Telegrafbygningen kan også være et redskap i arbeidet med å skille ut arkitektenes individuelle bidrag i prosessen med Oslo Rådhus.

I sine offentlige bygninger utviklet Arneberg allerede tidlig på 1920-tallet et repertoar han skulle beholde store deler av gjennom hele karrieren. Utenom Oslo Rådhus og noen skolebygninger, er hans første større offentlige bygning et planlagt Nasjonalmuseum på Bygdøy, fra 1926. Vikingskipshuset, som var første byggetrinn, har dominerende takvolumer over alle de fire fløyene, som møtes i et lavt tårn med lavt pyramidetak. Tre av fløyene er til hvert sitt vikingskip, mens den fjerde rommer Osebergfunnet. Fasadene er særdeles enkelt artikulerte, med hvitkalkede vegger og tjæret treverk i vindus- og dørromramninger. Interiørene er derimot mer interessante: skipene står utstilt i store buehaller, der de parabelformede buene spenner over hele rommet. Fløyene møtes også innvendig i tårnkvadratet i midten, der overlys spres fra midten og utover i fløyene. I denne bygningen lar Arneberg arkitekturen tre tilbake, for å gi de arkeologiske funnene større oppmerksomhet, og korsformen, sammen med de svakt spissbueformede hvelvene, gir en kirkelig atmosfære, som understreker funnernes viktig- og verdighet. Denne forenklingen kan man se spor av i Oslo Rådhus.



Arnstein Arneberg: Volda kirke

En annen viktig bygning i forhold til Rådhuset er Volda Kirke fra 1928. I denne kirken, med fasader i naturstein, har Arneberg laget en forenklet og modernisert tårnoppbygning, som gir

assosiasjoner både til det nest siste og det endelige rådhusutkastet. Dette tårnet har

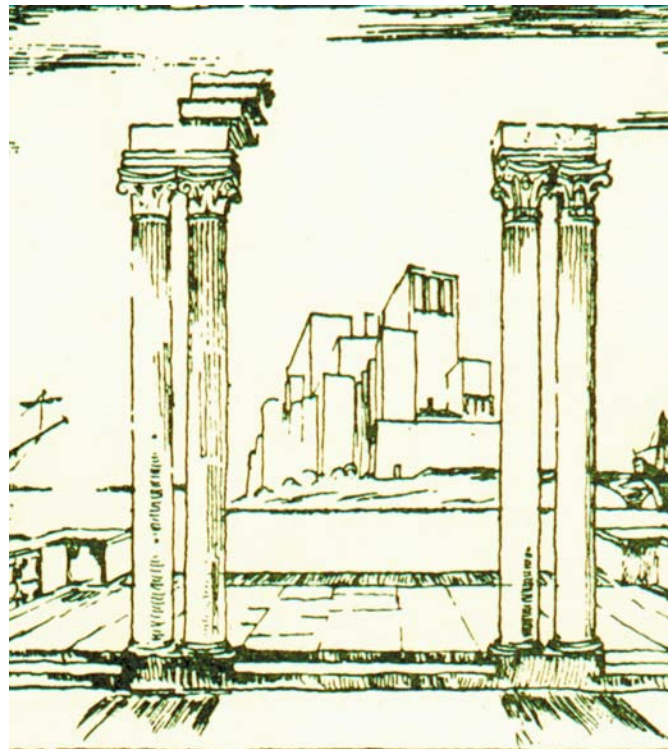
urskivemarkeringer på alle fire sider, lagt direkte på natursteinen, og en kubisk blokk i rødmalt supanel stilt over selve tårnkroppen. Denne kubiske blokken, eller klokkestuen, er forsynt med rektangulære åpninger med kraftige, enkle omramminger. Man kan se mye av dette formspråket i Arnebergs senere restaurering av Akershus Slott, 1932 – 40, der de samme rektangulære, kraftige og enkle vindusomrammingene er brukt.

På Akershus får disse åpningene mer karakter av skyteskår, mens gjenoppbyggingen av østfløyen i anlegget er forsynt med en forsiktig krenellering over vegglivet i teglstein. Denne lave krenelleringen er gjenkjennelig fra Oslo Rådhus, sammen med de rektangulære, skyteskåraktige åpningene og markeringene i veggen. Restaureringen av Akershus Slott er likevel, spesielt i interiørene, klart preget av sin tids formspråk: gitterverket foran sarkofagene i Det Kongelige Gravkapell har klare likhetstrekk til enkelte andre detaljer i Arnebergs bygninger.

En detalj må hentes frem fra Arnebergs produksjon; det rombeformede mønsterelementet som finnes i svært mange varianter i den geometriske ornamentikken på hans bygninger. Spesielt som interiørdetaljer finnes dette rombe- eller ”sirupssnippformede” grunnelementet i svært mange fasonger og utførelser; jeg har funnet antydninger til det så tidlig som i midten av 20-årene⁷⁹. Denne formen kombineres ofte med siksakborder. En slik ”signatur” eller personlig detalj ble i Arnebergs tidlige karriere sett på som viktig for en arkitekt: dyrkelsen av det regionale og nasjonale i senhistorismen ble ofte sett i sammenheng med arkitektens eget, personlige grep. Man kan finne slike personlige signaturrekk hos flere av hans samtidige kolleger.

Sammenlignet med Poulsson må Arneberg sies å ha et lettere, mindre massivt uttrykk i sine bygninger, han er kanskje strengere, men mer finslepen. Han kan godt tenkes å ha blitt mer påvirket av studiene i Sverige enn Poulsson, i retning av et *noe* spinklere, mer klassiserende uttrykk.

En annen detalj fra Arnebergs virke som interiørarkitekt er verd å merke seg:



⁷⁹ Blant annet på listverket på hans eget hus, Evenrud.

interiørdekorasjonen i et privat hjemms spisestue⁸⁰, fra 1928. Denne dekorasjonen, vist her, viser en slags fjellformasjon, med ruiner av en klassisk søylebygning i forgrunnen. Fjellformasjonen er interessant; den viser den volumsammensetningen som helst forbindes med W. M. Dudok, det vil si en skulpturell, asymmetrisk samling av rektangulære volumer, der estetikken finnes i en balanse eller et dynamisk forhold mellom volumene, heller enn i klassisk symmetri. Slike skisser finnes det tallrike eksempler på blant det man kaller ekspresjonismens arkitekter. Selve måten å fremstille en slik formasjon på, der det er uklart om man ser på en fjellformasjon eller en bygning, er typisk for ekspresjonismen. Arkitekter som Hermann Billing, Herman Obrist og brødrene Bruno og Max Taut leverte alle idéskisser som har visse felles trekk med Arnebergs dekorasjon. Disse sammenligningene må selvsagt ikke dras for langt – Arneberg kan neppe sies å være *direkte* influert av ekspresjonismen – er formspråket i dekorasjonsskissen forbausende likt noen av skissene til ekspresjonismens arkitekter.

Arnstein Arneberg fikk kunstnerlønn fra 1954, og han døde i 1961.

- Magnus Poulsson

Magnus Poulsson ble født i Drammen 14. juli 1882, og ble uteksaminert fra Kunst- og Håndverksskolen 1903. Deretter studerte han, i likhet med Arneberg, ved Kungliga Tekniska Högskolan i Stockholm til 1905, under professor I. G. Clason. Under studietiden kom Poulsson i kontakt med Carl Westman, som også var lærer ved høyskolen, og arbeidet for Westman fra 1905 til 1909. Han skal ha utviklet et nært vennskap med Westman, og også med Ragnar Östberg.

Han hade starka band till Sverige genom sin studietid här och sin vänskap med Ragnar Östberg och Carl Westman. Både som människa och arkitekt var Westman hans ideal; Westman är min gud, brukade han säga.⁸¹

Poulssons forbindelser til den svenske arkitekturutviklingen har utvilsomt preget ham i like sterk, om ikke sterkere, grad enn Arneberg. Likevel fremstår han som den av de to arkitektene som er aller mest påvirket av et ønske om å skape en spesifikt *norsk* arkitektur.

Han startet praksis i Kristiania i 1910, og bygget frem til 1916 nesten utelukkende eneboliger og sommerhus. Det eneste unntaket var hans anlegg av arbeiderboliger for Norsk Hydro, på Rjukan. Mange av disse villaene må, i likhet med Arnebergs, karakteriseres som praktvillaer fra jobbetiden. Imidlertid er det i Poulssons villaarkitektur et langt større innslag av trevillaer, der tradisjonelle norske trekk brukes på en manér som ligner svært mye på den en finner i Arnebergs tidlige trevillaer.

⁸⁰ Illustrasjonen er hentet fra side 40 i jubileumsboken *Arnstein Arneberg*, Gyldendal, 1952.

⁸¹ - Håkon Ahlberg i *Byggekunst* 1958, nr. 8, s. 198.

Poulsson trekker imidlertid bruken av disse norske stilelementene lenger, og kan beskrives som en mer overbevist regionalist enn Arneberg.

Magnus Poulsson also built a number of large residences during the first world war. They reveal Poulsson's particular sense for *plasticity of form*. His houses always have "substance" and inner power. *Norwegian nature is clearly his source of inspiration.*⁸²

Mot dette kan det innvendes at Poulssons villaer ofte var mindre enn Arnebergs, og at disse nasjonalromantiske stilelementene lettere lot seg innpasse i mer beskjedne bygninger. Hans aller største villaer i denne tiden har et nært slektskap med Arnebergs. De største av Poulssons villaer fra perioden er ofte bygget i teglstein, gjerne som ett enkelt, kubisk hovedvolum, eventuelt med karnapper. Et godt eksempel er villaen for skipsreder Ø. Lorentzen i Husebyveien 6, Oslo. Hoveddelen av denne villaen er særdeles enkelt utformet, og de underordnede volumene har nærmest preg av å være tilbygg. Vindusflatene er satt i flukt med vegglivet, og sadeltaket er lagt inntil bygningskroppen, nesten helt uten utstikkende takskjegg. Ved siden av teglstein er det brukt naturstein i de store terrasse- og havemurene rundt huset. Denne bygningen er et godt eksempel på hvor nært hverandre Poulsson og Arneberg kunne være i uttrykk og tilnærming til oppgaven.

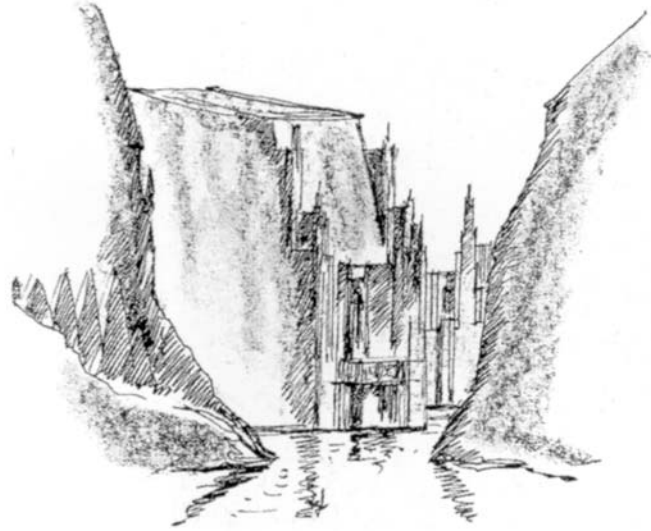
Poulsson viser derimot en annen side i villaen for skipsreder Ole Thoresen, på nabotomten i Husebyveien 8, bygget seks år før. Han bruker det samme bratte, dominerende takvolumet, men her er taket valmet, og satt over en panelfasade med klare nasjonalromantiske trekk. Nasjonalromantikken er spesielt tydelig i svalgangen over hovedinngangen, som er satt inn i et "vindusbånd" av smårutede vinduer, og er forsynt med kraftig profilerte pillarer over det innebyggede rekkverket. Under denne svalgangen har Poulsson plassert en loggia foran hoveddøren. Selv om denne loggiaen kan oppfattes som et klassiserende trekk, er søylene dekorert på skaft og kapiteler med treskjæring etter tradisjonelle norske forbilder. Et annet eksempel på det samme er villaen i Kjelsåsveien 69, bygget 1914 – 15. Poulsson laget her en bygning som i volum og silhuett er nærmere den såkalte sorenskriverstilen; lett klassiserende, symmetrisk hovedfasade, og et halvvalmet mansardtak. På den annen side er panelet tjærebredd, og pillarene foran glassverandaen er profilerte som 1700-talls bondebarokk. Denne balansen mellom det klassiserende i hovedvolumer og nasjonalromantisk detaljering er en del av Poulssons repertoar gjennom hele hans karriere. Det er blitt hevdet at Poulssons beste bygninger er de mindre trevillaene, og områdene av arbeiderboliger. Man kan i alle tilfeller si at det er på disse feltene at hans formfølelse og sans for enkle volumer virkelig kommer til sin rett.

This is shown in his travel sketches in which he "sees" architectural forms in the landscape, forms closely akin to those we find in his own buildings.⁸³

⁸² - Norberg-Schulz, s. 29. Mine uthevninger.

⁸³ - Ibid.

Poulsen hadde hytte i Telemark gjennom det aller meste av sin karriere, og dette kan ha hatt betydning for hans formvalg. Han lot seg inspirere av fjellformasjoner, som han brukte som utgangspunkt for en mer plastisk formgivning i sin arkitektur. Disse fjellformasjonene ble gjenfortolket som bygningsvolumer, jfr. rådhuskissen nedenfor. Noen av skissene viser den samme påfallende likheten med ekspresjonistenes fantasiskisser som Arnebergs interiørdekorasjon, med krystallaktige volumer som ser ut til å ha vokst opp av grunnen. At rådhusarkitektene kunne lage fantasiskisser med så sammenfallende formspråk tyder om ikke annet på at de var sterkt influert av *hverandre*.



Magnus Poulsson: D.F.D.S.-bygningen, Karl Johansgt. 1

Det første store individuelle byggeoppdraget var for Poulssens vedkommende kontorbygningen for Det Forenede Dampskibsselskab i Karl Johansgt. 1, bygget 1917 - 18⁸⁴. Før dette hadde han sammen med Arneberg fått oppdragene med Oslo Rådhus og Telegrafbygningen, og spesielt arbeidet med Telegrafbygningen ser ut til å ha påvirket utformingen av rederibygningen. D. F. D. S. – bygningen regnes av mange som en av hans aller beste. Den har et ganske tungt, lukket uttrykk, og markerer overgangen mellom Karl Johans gate og Jernbanetorget med et svært bratt og dominerende tak, et kraftig hjørneparti og

relativt små vinduer som ligger helt i flukt med vegglivet.

⁸⁴ Med noen mindre unntak: Kontorbygningen for Lilleborg fabrikk, og Folkemuseets restaurant, som begge var langt mindre bygninger. Bygningen for Lilleborg har et sterkt villapreg.

Regionalisme er et av de viktigste begrepene i Poulssons personlige uttrykk. Et av de beste eksemplene på dette er brukseier Colletts villa fra 1923. Her har arkitekten en material- og detaljbruk som assosieres med eldre norske storgårder, men fasaden har fått liséner i jernvitriolbehandlet panel. Disse lisénene finnes riktignok i noen tilfeller i tradisjonell arkitektur, der tømmerbygninger senere har fått trepanel, og lafteknutene har blitt stående som vertikale ”kasser” på veggflaten. Likevel er disse ”kassene” så regelmessig anbragt at de må leses som et klassiserende trekk, spesielt fordi de bare delvis har en konstruktiv funksjon.

I kontorbygget for skipsforsikringsselskapet Fram, fra 1923, ser vi igjen de klassiserende trekkene, spesielt i inngangspartiet, som har et slags brutt pediment som hovedmotiv. Inngangspartiet er i tillegg utstyrt med stiliserte ørner på sidene, og en ornamentikk som er beslektet med den som senere ble brukt på det endelige rådhusprosjektet. Hovedinntrykket av bygningen er et nyfortolket renessansepalass.

Vi kan se en tilsvarende klassisering i Sandvika Rådhus, dog med gotiserende elementer i tårnet. Rådhusbygningen i Sandvika er preget av arbeidet med Oslo Rådhus, og de tidlige utkastene til dette. Tegnet av Magnus Poulsson og oppført 1925 – 27, kan det kanskje stå som en sammenfatning i miniatyr av hvordan rådhusprosjektet kunne blitt, hvis noen av de tidligere prosjektene var blitt tatt som utgangspunktet for det endelige resultatet. I det tradisjonelle rådhusårnet på denne bygningen ser vi for eksempel de gotiserende elementene langt klarere.

Poulsson er i sin tidlige karriere enda mer inspirert av tradisjonell norsk arkitektur enn Arneberg, og dermed også mer nasjonalromantisk preget. Likevel tar Poulsson i løpet av tredveårene i bruk langt mer moderne uttrykksformer, og viser en langt større vilje enn f.eks. Arneberg til å ta funksjonalismens stiltrekk i bruk. De viktigste eksemplene på Poulssons funksjonalistisk påvirkede bygninger er KNA-hotellet, fra 1932, Klaveness-bygningen på Lysaker fra 1933, og Høyres hus fra 1934 - 35, alle i pusset betong.⁸⁵ Ulf Grønvold skriver:

I 30-årene var Poulsson adskillig mer åpen for de nye tendensene enn Arneberg. KNA-hotellet (1932) har en klar båndvirkning. Kontorbygget for Klaveness & Co. (1933) viser den nye stilens opptatthet av rene geometriske former. Konkurranseutkastet for Framhuset (1933) på Bygdøy ble karakterisert som ”pompøst” og ”anstrengt monumentalt”. Ialfall tyder det på at Poulsson var orientert om hollandsk arkitektur, og kanskje også Malevitz’ arkitekturmodeller. Sett på bakgrunn av dette, virker Høyres hus (1934) som et kompromiss.⁸⁶

⁸⁵ Sosialistiske Arkitekters Forenings tidsskrift *Plan* hadde i nr. 1, (1933), en sterkt kritisk omtale av KNA-hotellet, der hovedinnvendingen mot bygningen er at den bare tar enkelte mer motepregede stilelementer i bruk: ”Mest mulig murflate, muligjort ved små og usedvanlig lave vinduer; horisontale linjer i fasaden, liten gesims, fremhevet sokkelparti samt den loddrette jernbetonplate fra sokkel til over tak, ”kjølen”, den av våre arkitekter mest yndede lynavleder for romantisk ladning”. Artikkelen konkluderer slik: ”Fasadene er godt tegnet. Den stilart forfatteren har valgt behersker han ikke. Farven er blå. Hvis utkastet ikke er avhentet innen imorgen blir det brent.”

⁸⁶ – Ulf Grønvold: ”Arneberg og Poulsson – et dobbeltmonarki i norsk romantisk arkitektur”, i anledning utstillingen ”Arneberg & Poulsson”, *Byggekunst* nr. 2/82, s. 60.

Fra ca. 1930 begynner han også å tegne enkelte villaer i en avdempet trefunksjonalisme, blant annet i området Solbakken på Skøyen. I villaen for Otto Chr. Rode i Kristinelundvei 7 bruker han også betong som materiale. I denne lett funksjonalistiske villaarkitekturen bruker Poulsson noen av ”funkisens” kjennetegn: hjørnevinduer, antydninger til vindusbånd, liggende panel uten hjørnebord, flate tak eller pulttak, osv., men kombinerer disse med tradisjonelle trekk som f.eks. smårutede vinduer, tjæret eller jernvitriolbehandlet panel, svalganger, og små tårn til ”gardsklokka”. Denne blandingen av modernistiske og tradisjonelle trekk skulle bli typisk for Poulssons arbeider i etterkrigstiden, spesielt kirkebygningene. En av hans aller siste bygninger, Gravberget Kirke fra 1956, viser tydelig hvordan han beholder tradisjonelle grunnelementer, stiliserer og moderniserer dem, og tydelig gjør dem regionale. Samtidig er det liten tvil om at f.eks. Gravberget Kirke er en moderne bygning. Sammenlignet med Arneberg, må det kunne sies at Poulsson viste større vilje og evne til å ta moderne trekk i bruk i sine bygninger. Han fjernet seg likevel aldri helt fra sin bakgrunn som nasjonalromantiker.

Samtidig beholdt Poulsson, i ufortynnet form, det nasjonalromantiske repertoaret han hadde utviklet tidligere. Så sent som i 1936 tegnet han også en stor villa i pusset mur, og i et formspråk som nærmer seg sterkt hans egne og Arnebergs villaer fra 1910-tallet, og det tidlige 1920-tallet, nemlig Villa Ekely i Gjerpen, for direktør O. Messelt.

Sene eksempler på dette er Toresplassen i Krokskogen, bygget for skipsreder Ths. Fearnley i 1935, og ikke minst sommerhuset for Fanny og Herman Lepsøe ved Slottet utenfor Grimstad, fra 1955. I begge disse landstedene har han beholdt sitt personlig bearbejdede, nasjonalromantiske formspråk, der de moderne trekkene stort sett må tilskrives praktiske, mer enn estetiske eller stilmessige hensyn.⁸⁷

I sum kan Poulsson, i likhet med Arneberg, beskrives som en arkitekt som behersket flere av sin tids byggestiler, i tillegg til den senhistoristiske nasjonalromantikken han er en av de viktigste eksponentene for. Han kunne kombinere disse forskjellige stilene han behersket; den nordiske renessansen, nasjonalromantikken, klassisismen og funksjonalismen etter behov og behag. En slik tilnærming til stilspørsmålet gjør ham til en eklektisk arkitekt, og dermed også en representant for historismens siste fase. Hverken Arnebergs eller Poulssons styrke ligger i deres stilrenhet, men heller i deres felles evne til å gjendikte tradisjonelle former, og sette dem inn i moderne sammenhenger.

⁸⁷ Et godt eksempel på dette er at sommerhuset ved Grimstad har fått en meget diskret innebygget garasje ved siden av hovedinngangen, som må leses som en sterkt nydiktet og stilisert stavkirkeportal.

Hvis omtale i fagpressen er et mål på kollegenes aktelse, kan man ved lesning av Byggekunst få inntrykk av at Poulsson nøy større respekt hos sine kolleger enn Arnstein Arneberg. Arnebergs nekrolog er på to sider, mens Poulsson faktisk får nærmest et eget temanummer ved sin død, der 27 sider brukes til å presentere hans individuelle arbeider. I de samlende oversiktene over norsk arkitektur i det 20. århundre er Magnus Poulsson viet langt større oppmerksomhet enn Arnstein Arneberg. Om dette er rettferdig blir en vanskelig, og ikke særlig givende, vurdering. Et metodisk problem i denne avhandlingen er at Poulsson klart gir inntrykk av å være den mest tale- og skriveglade av de to arkitektene, og derfor får brorparten av oppmerksomheten. Det meste av kildematerialet refererer til ham.

Magnus Poulsson fikk kunstnerlønn fra 1956, og døde to år etterpå, 18. mars 1958.

Utkastene

En ting er sikkert, at for en kunsthistoriker vil det være kanskje en av de interessanteste oppgaver å følge dette byggverk gjennom en menneskealder, fra de første idéutkast, stillferdig og beskjedent i 1916, til det nye Columbi egg 1918 med det fjerde forslag 1922, videre et nytt forslag 1928 til det endelige i 1931.⁸⁸

Som nevnt fremhever de fleste kommentatorer kvantespranget mellom de forutgående utkastene og det endelige prosjektet. En av måtene til å forstå dette spranget på, d.v.s. å kunne fange opp nyansene som likevel forbinder bygningen med den eldre tradisjonen det er knyttet til, er en analyse av den endelige bygningen, sammenholdt underveis med de tidligere utkastene, og mulige ”ytre” påvirkningskilder. De forgjengerne jeg har behandlet i del II ovenfor er dem jeg har silt ut som de mest interessante og sannsynlige som inspirasjon for utviklingen fra de tidligere utkastene til det endelige rådhusprosjektet.

Jeg har ikke sett på en grundig gjennomgang av de foregående utkastene som særlig belysende i forhold til det å gi en fortolkning av og en forklaring på det endelige prosjektet, og vil derfor nøye meg med en summarisk gjennomgang. Gjennomgangen er stort sett basert på Carl Justs, men også på Ulf Grønvolds beskrivelser, og på billedmateriale i Oslo Byarkiv og Norsk Arkitekturmuseum.⁸⁹ Jeg vil kun forfølge endel enkeltmotiver gjennom de forskjellige prosjektene, og ser det ikke som min oppgave å gjenta Just og Grønvolds gjennomgang og dokumentasjon.⁹⁰ Deres beskrivelser av de forskjellige utkastene er relativt detaljerte; de ser kontrasten mellom det endelige og de foregående utkast som slående, og understreker den nærmest totale endring i hele hovedoppslaget i prosjektet. Men dette gjør at jeg har funnet det nødvendig å kommentere fremstillingene noe.

Ifølge Carl Justs fremstilling finnes der tilsammen *sju* utkast til rådhusprosjektet. Noen av disse utkastene kan imidlertid deles opp i *flere varianter*; disse vil bli behandlet underveis. I tillegg finnes der noen spredte skisser som avviker fra helheten i hvert utkast. Jeg har tatt med en tegning av sydfasaden som ikke er tatt med i noen av de tidligere oppstillingene. Denne vil bli behandlet til slutt.

Materialet til mange av utkastene er mangelfullt, og begrenser seg her til de modellene og tegningene som er gjengitt hos Just, Grønvold og i Arkitekturkalenderen 1994. Arkitekturmuseet har dessuten to skisser som ikke er tatt med i Arkitekturkalenderen. På grunn av at der f.eks. ikke finnes reguleringsplaner til flere av utkastene, vil noe av gjennomgangen bli redusert til gjetninger.

⁸⁸ - Fett, s. 38. Det fjerde forslaget regnes her som fremsatt i 1923.

⁸⁹ Norsk Arkitekturmuseums kalender for 1994, med tittelen ”Rådhus for hovedstaden”, har vært et viktig hjelpemiddel i arbeidet, med gode reproduksjoner av et utvalg av utkastene Den er utarbeidet av Camilla Gjendem.

⁹⁰ Just: bd. 1, ss. 75 – 179.

- Utkast 1: "Vaar"

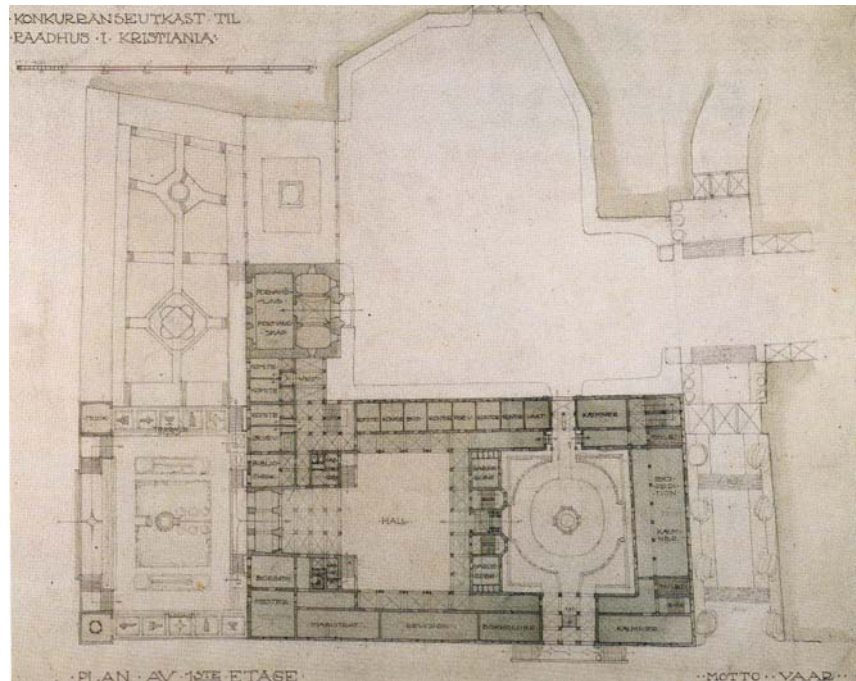
Arneberg og Poulsson deltok i idékonkurransen 1916 med utkastet "Vaar", med hovedadkomst til rådhuset i sydfasaden, d.v.s. fra sjøsiden, gjennom en stor hall, eller overdekket cortile, og med et tårn i det sydvestre hjørnet, for enden av Universitetsgaten fortsettelse.

Universitetsgaten ble snevret inn fra Karl Johans gate mot en større, lukket plass på

vestsiden. Plassen hadde adkomst mot sjøen gjennom dobbelte arkader, som var bygget sammen med kvartalet i vest. I tillegg var det et delvis terassert parterreanlegg med hjørnepaviljonger foran sydfasaden, mot sjøen, et mindre tårn med barokk kuppel over østfasaden og en åpen cortile i den nordlige enden av anlegget. Hovedtårnet var temmelig tungt i uttrykket, med et bratt pyramidetak. Grunnplanen er iøynefallende sterkt påvirket av rådhuset (dvs. tinghuset) i Stockholm og Stockholms Stadshus, noe som enkelt forklares både av arkitektenes tidligere forbindelser med Carl Westman og gjennom ham høyst sannsynlig også Ragnar Östberg, og av Östbergs medlemskap i juryen. Grunnplanen er formet som et stort, rektangulært åttetall, med et anlegg samlet rundt to cortiler, en midtfløy mellom dem og et tårn i det sydvestre hjørnet av bygningen. Planen viser at de fleste av representasjonsrommene var samlet i øst- og nordfløyene.

Utkastet som seiret i konkurransen var preget av kirkekunsten og de skjønnhetsidealene som var rådende på den tiden, et preg som også f.eks. rådhuset i København og andre lignende bygninger, kort sagt, rådhusstilen med tårn og spir.⁹¹

Dette første utkastet ligger svært nær Stockholms Stadshus, og de tidligere utkastene til det. Stilen er den "nordiske nybarokke", delvis påvirket av en sen jugend som gir et visst preg av fri formgivning, spesielt til det skulpturelle, ganske butte tårnet.



Utkastet "Vaar", plan av første etasje og situasjonplan

⁹¹ – *Morgenavisen*, 4/5/50.

En oppstilling av dette utkastet sammen med Östbergs tidligere utkast til Stadshuset avslører en sterk påvirkning fra det sistnevnte, spesielt med hensyn til vindus- og døråpninger; rekkene av vinduer er regelmessige, men følger ikke samme rytme. Takformen er derimot annerledes; ”Vaar” har et bratt sadeltak som ligger tett inntil vegglivet, og gir bygningen en svært tung, forankret karakter. Denne karakteren understrekes av parterreanlegget mot plassen og sjøen. Juryen sa: ”Virkingen av indkjørselen paa bygningens sydfasade saavel som hallen og portikene ut mot solterrassen mot fjorden er overordentlig vel avveiet, hovedrummenes beliggenhet og utformning er fuldt rigtige.”

Fellestrekkene med Stadshuset finnes i de fleste av de innkomne forslagene, og det er sannsynlig at konkurransedeltagerne bevisst har brukt Stadshuset som forbilde. Grunnplanens hoveddisposisjon, med cortile, stor hall og tårn som hjørnemotiv er tatt



Utkastet ”Vaar”, sett fra sydøst

direkte fra Stadshuset. Om dette skyldes de uttalelsene som kom fra juryens side før konkurransen, eller om Arneberg og Poulsson på eget initiativ tok utgangspunkt i Stadshuset, er et spørsmål som ikke er lett å oppklare, men forklaringene er heller ikke gjensidig utelukkende. Kontorene er annerledes disponert, og Hallen og borggården har byttet plass, men skjemaet er likevel lett gjenkjennelig. ”Vaar” førte til at Arneberg og Poulsson, sammen med fem andre, gikk videre til den lukkede konkurransen.

- Utkast 2: ”Dag” med varianten ”Columbi Egg”

Utkastkonkurransens innleveringsfrist var 15. februar 1918, og utkastet ”Dag”, med variant ”Columbi Egg” vant etterpå enstemmig.⁹² Juryen uttalte: ”Alvor i de store, samlende drag og lekende rikdom i oppdelingen, gir umiddelbar og nordisk ny charme til dette arkitekturverk, som står rotfast på egen grunn og allikevel blomstrer med en egen sydlandsk fylde”.⁹³

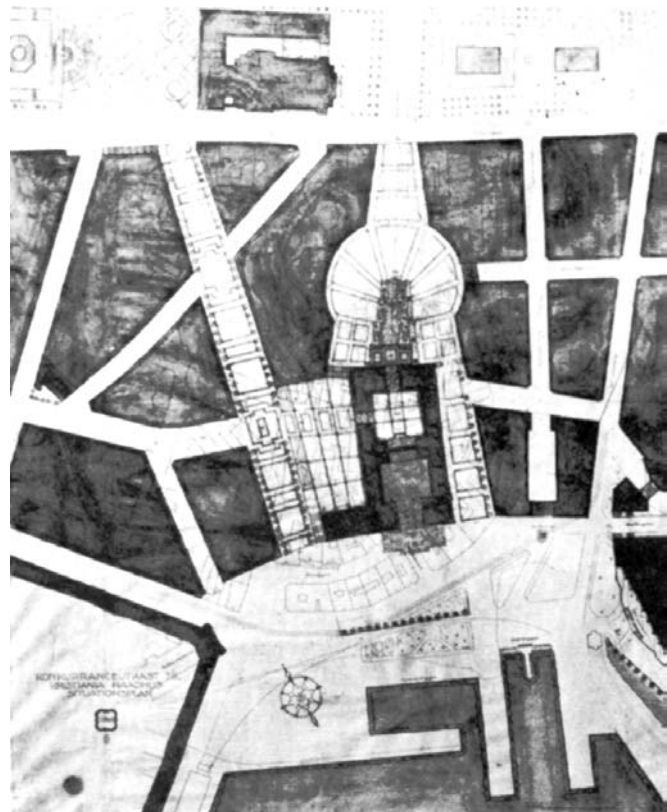
Men Arneberg og Poulssons arbeider har, synes det meg, en verve, en friskhet i formene som allerede blandt idé-utkastene skiller dem tydelig ut fra konkurrentenes. I den endelige konkurransen kommer dette ennå klarere fram, bygningene er blitt kraftigere og renere i konturen, og terrengets muligheter er nyttet i sirkelplassens stigende spiral med dramatisk effekt. Arbeidet er egenartet, selv om hoveddisposisjonen følger de dansk-svenske forbilder.⁹⁴

Arneberg og Poulsson avvek allerede i sine første omarbeidelser sterkt fra sitt opprinnelige prosjekt; det er i varianten ”Columbi Egg” at de legger premissene for den endelige reguleringen.⁹⁵

I denne varianten får Universitetsgaten fortsette frem til sjøen, med tårnet stilt til siden. Den halvsirkelformede *Sirkelplassen*, dvs. den nåværende Fridtjof Nansens plass, kommer inn med dette utkastet, og likeledes *Solplassen*, den nåværende Kronprinsesse Märthas plass, vest for rådhuset. Sirkelplassen kan forstås som en referanse til den skålførmede plassen foran Sienas Palazzo Pubblico, men er altså her konveks istedet for konkav.

I ”Columbi Egg” - varianten er det fremdeles en slags siktlinje fra Stortingsgaten gjennom Universitetsgatens fortsettelse, over Sirkelplassen og til sjøen.

Dette skyldes at Universitetsgaten utvider seg som en trakt mot Solplassen, og fungerer som en forlengelse av plassen mot Stortingsgaten. (I en av variantene er arkaden mellom tårnet og kvartalet i vest beholdt fra ”Vaar”, og dermed lukkes denne siktlinjen. Det er imidlertid åpning mot sjøen i Tordenskiolds gate, mellom østfasaden og kvartalene midt imot den.) Arkitektene opererer med et



”Columbi Egg”s reguleringsplan

⁹² ”Columbi egg” hadde også minst én undervariant, bl.a. uten portalen mellom hovedtårnet og kvartalet i vest.

⁹³ Juryens uttalelser er sitert i Just, bd. 1, s. 107.

⁹⁴ Odd Brochmanns foredrag i Oslo Arkitektforening, trykket i *Byggekunst* nr. 9-10/1950, ss. 184-188.

stort kvartal vest for Sirkelplassen, som får en helt uregelmessig form på grunn av den brede gaten fra hjørnet av Munkedamsveien, - altså den senere Olav V's gate.⁹⁶ Det er i dette utkastet at de første elementene i den endelige reguleringen kommer frem. Mot sjøen var parterreanlegget erstattet av et langt enklere trappeanlegg. Det kom ikke tilbake i noen av de senere prosjektene.⁹⁷

På Sirkelplassen fikk "Columbi Egg" et trappeanlegg med kaskade i midtpartiet, som har klare felles-trekk med trappeanlegget slik det forelå i det endelige utkastet.

Dette trappeanlegget ligger ikke vinkelrett på nordfasaden, men er vridd noe mot øst, slik at akseksjevheten i forhold til Universitetsgaten skjules. Med dette ble rådhusets hovedinngang



"Columbi Egg": Nordfasaden

flyttet til nordfasaden. Riktignok har dette utkastet flere inngangspartier, faktisk nærmest en hovedinngang på hver fasade (inngangene i nord, øst og vest leder inn til den åpne cortilen, omtrent på samme måte som hovedinngangen i Stadshuset), men inngangspartiet på nordfasaden gir klart inntrykk av å være den viktigste, og dermed den representative inngangen. Dette ville ført til en lang promenade gjennom bygningen ved høytidelige anledninger; først opp trappeanlegget i nord, gjennom nordfløyen, over den åpne cortilen, inn i og gjennom midtfløyen, gjennom rådhushallen og så, endelig opp i fest- og representasjonsrommene i syd- og østfløyen. Representasjonsavdelingen ble altså samtidig flyttet til sydligst i bygningen. Denne hoveddisposisjonen beholdes gjennom de aller fleste av de påfølgende utkastene. Bystyresalen var derimot lagt til tårnfoten, med inngang direkte fra plassen i vest.

⁹⁵ Hovedvarianten "Dag" er der ikke bevart noen situasjonsplan for, men mye tyder på at den var svært lik løsningen i "Vaar".

⁹⁶ Denne gjennombruddsgaten var foreslått av ingeniør A. J. Bryn i en artikkel i *Aftenposten* i 1916. Etter at planene var forelagt de svenske regulerings ekspertene Lilienberg og Gellerstedt, ble de tatt inn i reguleringsplanen av rådhuskomiteen. Den het en periode Roald Amundsens gate. Universitetsgatens forlengelse mot Sirkelplassen overtok isteden navnet, og er dagens Roald Amundsens gate.

⁹⁷ Hovedutkastet "Dag" hadde parterreanlegget i behold. At juryen kritiserte terrassen med parterreanlegg, og foretrakk "Columbi Egg" - varianten, kan ha lagt sterke føringer på arkitektene, - de var jo ennå ikke ansatt.

Tårnet er blitt betydelig høyere, og er skilt ut som et tydelig eget volum, men har fremdeles mye av den samme buttede, koniske formen som tårnet på "Vaar". "Columbi egg" er også det første av prosjektene med valmet tak, som i det ytre samler bygningen i ett volum og gir den en mer sluttet form. I utkastet er der også i fasadenes underordnede utstyr og ornamentikk et vertikalt preg; uttrykt gjennom mindre tårnformasjoner, spir, statuer på høye søyler, etc., på samme måte som på Stadshuset. Hvis "Vaar" var preget av barokken, var "Dag" mer preget av nygotisk ornamentikk.

Allerede i 1918 er altså anlegget forsynt med "statuekronede søyler", - dette er utvilsomt et motiv hentet fra Dogepalassets nære omgivelser. Av disse søylene var der tenkt minst én rett vest for tårnet, og to søyler til på østsiden, i flukt med sydfasaden. I disse tidlige prosjektene ser vi igjen hvordan Stadshuset og Dogepalasset fremstår som altoverskyggende forbilder, og faktisk forsterkes etterhvert.

Juryen konkluderte med at dette utkastet måtte vinne konkurransen, og gav Arneberg og Poulsson fire måneder til å bearbeide det, og etterkomme juryens bemerkninger.

- Utkast 3: Skyskraperutkastet

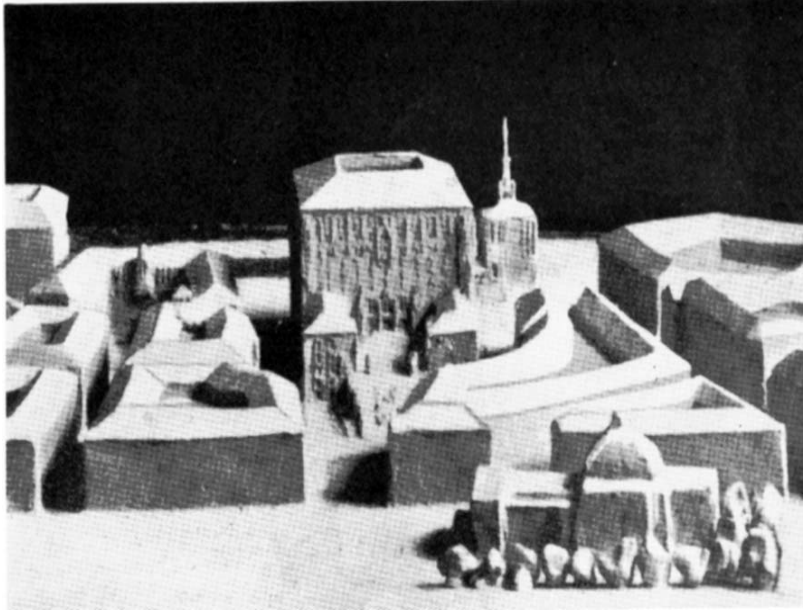
Dette utkastet ble utarbeidet våren 1918, mens arkitektene arbeidet parallelt med videreutvikling av "Columbi Egg". Det må antagelig betraktes som et eksperiment; det avviker i mange henseender sterkt fra de foregående utkastene, men etter den tildels sterke kritikken utkastet fikk, ser det ut til at det har tjent som et forråd av detaljer og mer generelle idéer til de senere utkastene.

Juryen, bl.a. ved medlemmet Harald Aars, kritiserte dette utkastet sterkt, spesielt med henblikk på den store massevirkningen som var resultatet av at dette utkastet fikk føyd til i alt seks etasjer over hele bygningen.⁹⁸ Ett av hovedpoengene i kritikken var at prosjektet med dette hadde vokst voldsomt arealmessig, - arkitektene ble anklaget for å ha utvidet prosjektet utelukkende for å skape en større monumentalvirkning ved å gjøre bygningen større, uten at utvidelsen hadde noe praktisk formål. Påstanden, som nok har noe for seg, ble underbygget ved de senere utkastene, da høyden igjen ble tatt ned. I alt var bygningen på ca. ti etasjer; at dette kunne betegnes som en skyskraper i Kristiania i 1918 illustrerer hvor få høye bygninger som fantes i byen på denne tiden. Denne massevirkningen førte til at den alminnelige benevnelsen ble "Skyskraperutkastet". I dette utkastet var arkitektenes hensikt å la en stor bygningskropp dominere bygningen og kvartalene rundt; planen rundt to cortiler

⁹⁸ Carl W. Schnitler, derimot, var meget begeistret for forslaget. Både han og Aars og fikk trykket sine meninger om skyskraperutkastet i *St Hallvard* i 1918. Man kan tenke seg at Aars var sterkt delaktig da juryen avviste skyskraperutkastet.

ble forlatt, og bygningen ble samlet rundt en hall i midten av denne ene blokken. Bygningen dekket av et stort valmet tak, med atrium i midten, med taket til rådhusen i midtflaten.

Tårnets høyde ble redusert til enda mindre enn i det første utkastet, - det opphørte nesten å være tårn; bortsett fra et svært høyt spir var tårnets høyde ca. tre etasjer lavere enn hovedvolumet. Dette tårnet var enda mer tydelig adskilt fra hoveddelen av anlegget, og markerer det tidspunktet i prosessen da tårnet var minst markert. Det lave tårnet inneholdt møtesalene, med adkomst gjennom et tre etasjer høyt volum.



Tredje utkast, "Skyskraperen": Nordfasade og Sirkelplassen

Det tårnet mistet ble føyd til på nordfasaden, som fikk fløybygninger på hver side av trappeanlegget. Denne rammen rundt trappeanlegget ble også beholdt i de senere prosjektene, og kan sees i kolonnadene i den endelige bygningen. Med dette forsvant den åpne cortilen, til fordel for denne delingen av Sirkelplassen i et ytre og et indre plassrom. Sirkelplassen ser forøvrig ikke ut til å være stort mer enn en kvartssirkel på modellen til dette utkastet; østsiden av plassen er forsynt med en bygning med valmet atriumstak og rett fasade. Plasseringen i forhold til Sirkelplassen er også en annen. Universitetsgaten fortsetter her til den østlige fløybygningen, og trappeanlegget er vridd ytterligere østover for å dempe asymmetrien.

Et annet trekk tas med fra Skyskraperen og videre; måten vinduene er organisert i vegglivet på. de kvadratiske vinduene ligger rett på vegglivet i et regelmessig mønster, der avstanden mellom vinduene vannrett og loddrett tilsvarer vinduenes bredde og høyde. Vinduene er innbyrdes organisert på samme måte i den dagens bygning, - dette understreker her bygningens tunge, lukkede uttrykk. Dette bryter med de tidligere prosjektene.

Bygningens dekorative utstyr er endret til en enda mer nygotisk variant enn ved "Dag", med et langt spir på tårnet, som gjør at tårnet likevel totalt er høyere enn hovedvolumet. Denne blokken er forsynt

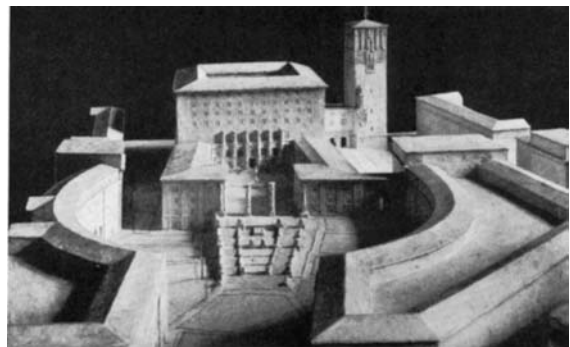
med rik ornamentikk på de to øverste etasjene, og med en rekke slanke, vertikale motiver stablet over hverandre på hjørnepartiene. De samme formene er gjentatt i en slags pinnakler på sidene av hovedinngangen.

Juryens tidligere kritikk av løsningen med en terrasse foran sydfasaden ble altså fremdeles etterkommet, og erstattet av trapper. Juryen fremhever flere fordeler ved utkastet: samling av representasjonslokaler mot syd, symbolverdien av å plassere formannsskapsal og representantskapsal i tårnet, at terrengets grunnforhold er løst uten terrasseanordninger, og at det er oppstått en fullt utbygget fondlinje mot Piperviken. Problemet med terrengforholdene er allerede her løst ved naturlige gatehellinger, åpne plasser og ramper, mens en gjenbygget arkade mellom nordfasaden og den vestre bygningen rundt Sirkelplassen lukker fondlinjen. Arneberg og Poulsson fikk ansettelse som rådhusarkitekter 30. oktober 1919, og tiltrådte 1. juli 1920.

- Utkast 4

Det fjerde utkastet lot vente på seg en stund før det ble lagt frem, kanskje fordi arkitektene ville trå mer varsomt etter kritikken av skyskraperutkastet. Det ble utstilt i oktober 1923, og fremstår som en blanding av skyskraperen og "Columbi Egg". Tårnet har fått tilbake høyden fra "Columbi Egg", og har enda noe større avstand til hovedvolumet. Høyden på hovedvolumet er senket, uten at det ellers er gjort gjennomgripende endringer i bygningens hovedformer.

Tilsammen gjør disse grepene at tårnet er langt mer dominerende i dette utkastet. Tårnets form er enklere enn i noen av de tidligere utkastene, - spiret har en mer konvensjonell størrelse, og er satt over et lavvinklet pyramidetak.

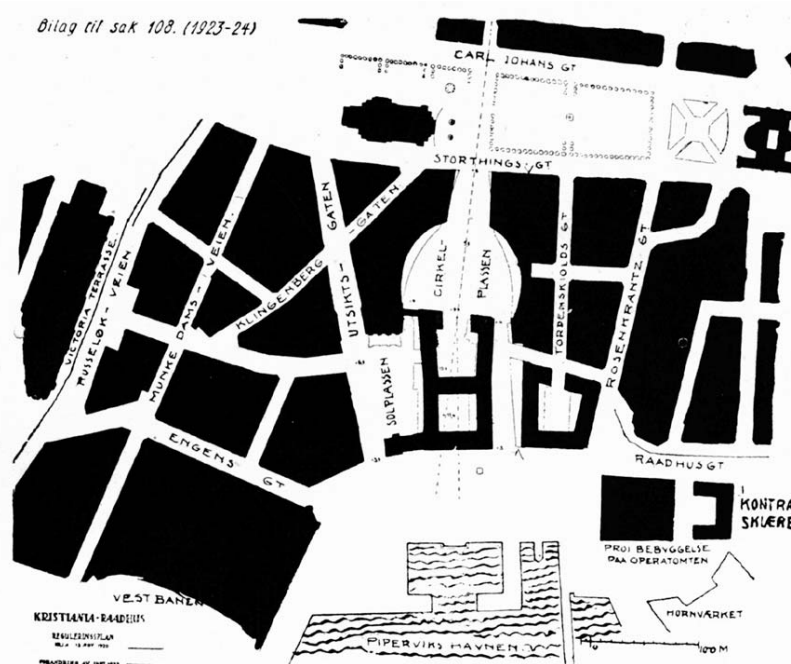


Fjerde utkast, modell

Etasjene som ble trukket fra skyskraperutkastet er antagelig delvis gjemt bort i de utvidede fløybygningene foran nordfasaden, delvis beholdt ved at bygningen er gjort noe bredere, og delvis fjernet fra prosjektet. Vindusarrangementet, med regelmessig plasserte kvadratiske vinduer, er fremhevet ytterligere ved å bruke betydelig mindre ornamentikk på de øverste etasjen, spesielt på

nordfasaden. Dette *grid*-mønsteret, altså det repetitive rastermønsteret for vinduene i kontoretasjene, er beholdt fra det foregående utkastet, og videreutviklet. Reguleringsplanen er i store trekk uendret:

Nordfasaden har beholdt forgården, men denne har fått en mer lukket karakter, delvis ved at fløybygningene har to små volumer som gir ”plassen i plassen” fire lukkede hjørner, delvis ved at forgården ser ut til å ha en mindre avlang form, og delvis ved at der er stilt opp to søyler ved inngangen til forgården nordfra, som lukker uterommet ytterligere.



Dermed får forgården også noe mer preg av den tradisjonelle cortilen. Dette utkastet er til slutt noe mer preget av tidens fremvoksende klassisisme, for eksempel er fløybygningene forsynt med noe som minner klart om liséner.

Som et karakteristisk dokument forsaavidt kan tjene ”skjønheitsraadet”s indstilling av 22/10 23, som i al sin bombastiske pathos lyder i utdrag som følger: ” - Her skal særlig nævnes, at det er paa grundlag av vor hjemlige bygningstradition dette betydelige verk er skapt. Moderne i sine konstruktive principer men med sin utførelse helt gjennomtrængt av norsk aand vil denne bygning bli for os, hvad Kjøbenhavns raadhus og Stockholm stadshus er for vore nabolande. [...]Tilsynsraadet med byens utseende (skjønheitsraadet) anbefaler derfor planen godt at av bystyret, saa raadhuset kan bli reist ”mens dens bygmestre, med hvem opgaven staar og falder (!) endnu er i sin fulde kraft.”⁹⁹

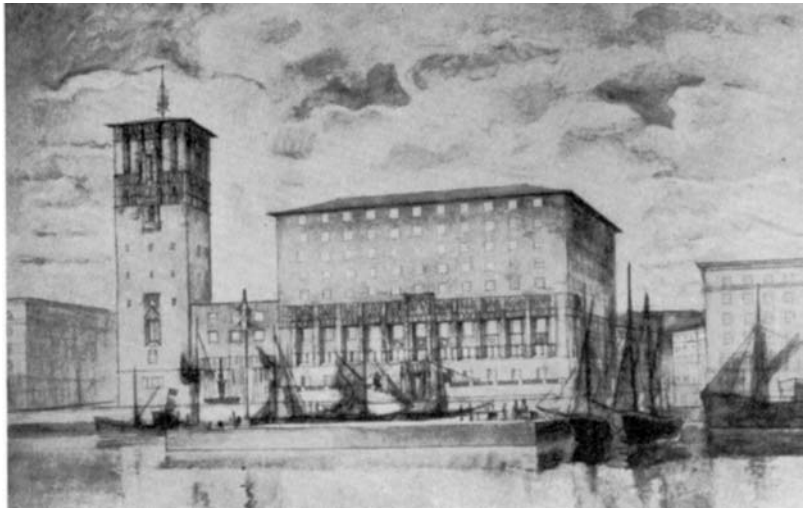
Den senere ”funkisgotikken” i det endelige utkastet er klart synlig i utkast 4. Utviklingen fra de tidlige til de sene versjonene av dette utkastet viser en utvikling bort fra gotiserende ornamentikk, og over mot mer forenklete, klassiserende former. Blant annet forsvinner to mindre tårn med svært høye, tynne spir på øst- og vestfasadene, sammen med en attikaetasje markert av små, spissbuede vinduer. Fra dette utkastets tidlige til sene versjoner går også vinduene i den dekorative skjermen rundt hovedinngangen over fra å være små, spissbuede dobbelvinduer til rektangulære sprossvinduer innrammet i rettlinjede profiler av naturstein, riktignok fremdeles med stående statuer og en slags art *déco*-gotikk, i mangel av et bedre ord, i noen av formene.

⁹⁹ - Arkitekt H. Sinding-Larsen: *Raadhuset og Piperviksreguleringen i Oslo gjennom 10 aar*, ”Utgitt av interesserte borgere”, Eberh. B. Oppis Forlag, Oslo 1926, ss. 13-14.

- Utkast 5

Dette utkastet er påfallende likt det fjerde: Det er egentlig bare i ornamentikk og underordnet utstyr at de lar seg skille klart fra hverandre. På sidene 156-157 i Justs bind 1 er det gjengitt en modell av fjerde utkast, og en skisse av femte. Begge viser sydfasaden, og de er så godt som identiske.

Nordfasaden, derimot, har fått en litt annen form på inngangspartiet innerst i forgården, og de indre fasadene til fløybygningene har fått enda mer klassiserende fasader enn i fjerde utkast. Den dekorative skjermen rundt og over hovedinngangen er tilbake fra utkast 3, og det dekorative utstyret og utsmykningen har



Femte utkast: Sydfasaden

et stilpreg som vel må sies å være klart gotiserende, i motsetning til fløybygningene. De to søylene ved inngangen til forgården er f.eks. forsvunnet fra fjerde utkast til dette. Her er det istedet tegnet inn en gotiserende statue på en lavere sokkel, - man kan tanke seg at den skal forestille Harald Hardråde.¹⁰⁰

Takutspringet er også vesentlig kraftigere enn på utkast 4, og tårnet har fått et mindre tårnvolum føyet til på nordsiden. Ellers er tårnet og den fire etasjer høye arkadebygningen fra hovedvolumet til tårnet helt uforandret.

I de følgende prosjekter er det ikke minst planløsningen som endres, man ser en jevn utvikling mot en hovedblokk, en voldsom dominant hvis massevirkning stadig sterkere blir understreket. Detaljenes formspråk, som opprinnelig nærmest var renessansepreget, støtter seg nå til gotiske forbilder, men i fri og framfor alt personlig fortolkning, overensstemmende med tidens idealer. For meg ser det ut som arkitektenes



Femte utkast: Nordfasaden

¹⁰⁰ Så vidt jeg kan se, er statuen forsynt med krone og scepter.

opprinnelige intensjoner nådde sitt høyeste uttrykk i det såkalte ”5. prosjekt”, som viser en kraftig ruvende hovedblokk, hvis svære flater bare brytes av ornamental behandling. Tårnet, som ligger fritt i forhold til blokken, er også massivt og firkantet. Den ”åpne gård” er forsvunnet og erstattet av lavere fløybygninger med mellomliggende forgård og kaskadeanlegg på bysiden.

Dette arbeid er så helt ut Arneberg og Poulssons eget, og står samtidig for meg som en syntese av den tidsånd, den arkitekturskole som fostret disse begavede arkitekter. Så morsomt det skulle vært å få sett dette huset bygget. Idag ville ingen ha funnet det tidsmessig, men kanskje det ville virket ekte. Og det er vel det viktigste?¹⁰¹

Dette sitatet fra Brochmann forteller om en ytterligere, gradvis forenkling i ornamentikken fra det fjerde utkastet. Det ”renessansepregede formspråket” Brochmann refererer til, må være den ganske tunge nybarokken i ”Vaar”-utkastet, som senere måtte vike for nygotiske detaljer og masverk, som så igjen ble dempet ned til fordel for en klassiserende forenkling. Gotikken kom imidlertid tilbake i det påfølgende utkastet.

- Utkast 6: Dogepalasset

Dette utkastet er ofte sammenlignet med Dogepalasset, på grunn av den strengt kubiske formen, den rike ornamentikken på bygningens øvre del, plasseringen ved vannet, og selvsagt kampanilen og de høye søylene med statuer på Solplassen, deriblant en St. Hallvard som ”søylehelgen”, og dessuten klart gotiserende drag i det dekorative utstyret. Utkastet må ha blitt fremlagt i løpet av 1925, ettersom flyttingen av tårnet til Solplassens bakkant er nevnt i korrespondansen mellom Poulsson og Ragnar Östberg.¹⁰²

Den skissen av dette utkastet som gir et mest detaljert inntrykk viser vestfasaden mot Solplassen. På skissen ser vi at valmtaket er helt erstattet av et helt flatt eller tilnærmet flatt tak, med en kraftig, utkraget gesims, og et markant *chevron*- eller siksakmønster under gesimsen. Dette siksakmønsteret ser ut til å være en



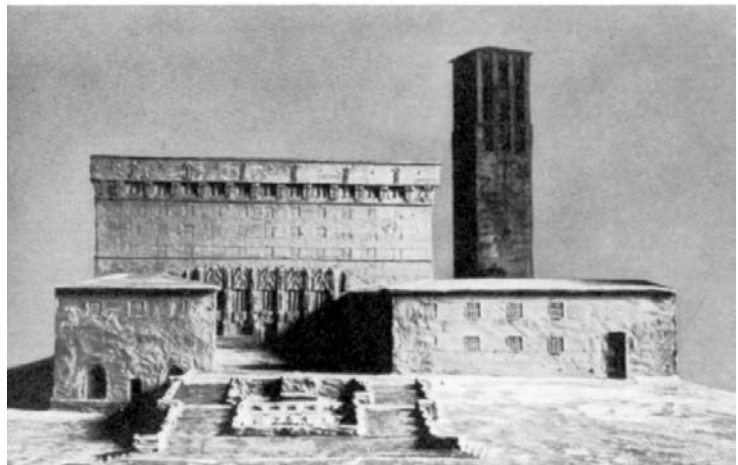
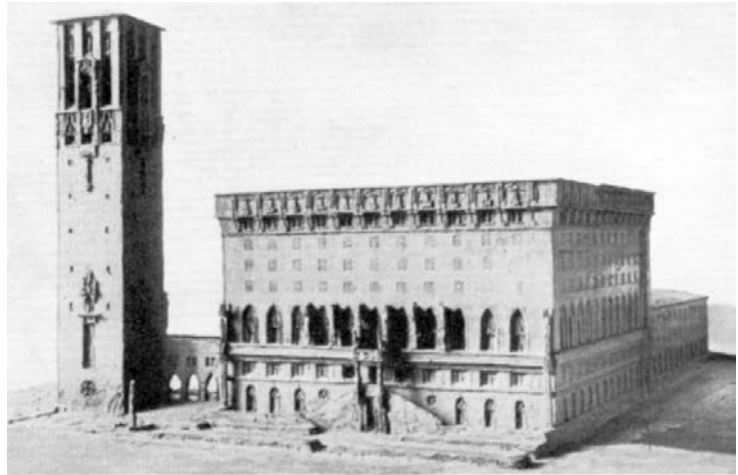
Sjette utkast: Vestfasaden

¹⁰¹ Brochmann i *Byggekunst* nr. 9-10/1950, s. 185.

¹⁰² I et brev til Östberg datert 25/7/25 nevner Poulsson at arkitektene nå eksperimenterer med å flytte tårnet til ”bunden av vestplassen”. Ut fra korrespondansen, som er gjengitt av Grønvold, fikk arkitektene Östbergs støtte for dette planforslaget, og kanskje også noen føringer på utkastet, ut fra hva han ville anbefale Rådhuskomiteen. Resultatet er ”utlåtandet” av 26/10/25, se appendix I. Det ser ut som om Östberg var sterkt delaktig i å få gjennomslag for flere av prosjektene, typisk ved å garantere for utkastenes arkitektoniske kvalitet i presse og overfor Rådhuskomiteen, etc. Nyrop døde allerede i 1921, slik at Östberg vil ha utgjort et faglig tyngdepunkt i vurderingene av utkastene. Hans støtte må ha vært meget verdifull, se bl.a. *Det store løftet* ss. 82-84.

videreutvikling av den gotiserende ornamentikken som går som et bånd rundt øst- syd- og vestfasaden på fjerde og femte utkast. Det gotiske preget forsterkes igjen i dette utkastet; noble-etasjens høye vinduer på øst- vest- og sydfasadene er tydelig gotisk spissbuede, og den dekorative skjermen rundt inngangspartiet på nordfasaden har i grove trekk fått tilbake de gotiserende trekkene fra fjerde utkast. ”Funkisgotikken” fra fjerde utkast blir altså videreutviklet her, og dominerer dette utkastet.

Tårnet kan sees med to plasseringer i løpet av dette prosjektets utvikling. I de fotografiene som finnes av leirmodellen til utkastet, er tårnet satt på samme sted som i de tidligere utkastene. I skissen av vestfasaden er tårnet stilt opp i *bakkant* av plassen. Bare hjørnet av tårnet er synlig på denne skissen, men det synlige hjørnet har de samme små, skyteskåraktige vinduene som kan sees på modellens tårn. Tårnet er temmelig slankt, og er forbundet med hovedvolumet med en svært lang arkadebygning. På plantegningen, som refererer seg til modellen, er tårnet noe vridd i forhold til hovedvolumet, uvisst av hvilken grunn. Tårnskiftet er utstyrt med to rekker av skyteskårlignende glugger på



Sjette utkast: Modell

hver side, og tårnkronen består av tre avlange vertikale åpninger, der den midterste også har fått gotiserende ornamentikk. Tårnets pyramidetak er tilnærmet flatt. Plasseringen har opphav i dette prosjektet, og beholdes i fortsettelsen, helt til kampanilen forlates helt som virkemiddel. Ettersom utkastene før dette har tårnet plassert vest for sydfasade, og utkastene etter vest for nordfasaden, er det grunn til å tro at modellen er laget før skissen.¹⁰³ Dette underbygges også av at skissen viser et langt enklere siksakbånd langs takgesimsen på hovedvolumet, med omtrent de samme proporsjonene

¹⁰³ Tårn- eller kampanilemotivet, som er med i alle utkastene, kan ha blitt ekstra underbygget av oppmerksomheten rundt sammenstyrtingen og gjenoppbyggingen av kampanilen på Piazza San Marco på begynnelsen av 1900-tallet. Kampanilens status som et enestående byggverk ble ytterligere forsterket med disse hendelsene.

som på den endelige bygningen. Muligens kan dette siksakmønsteret være opphavet til de senere ”tatoeringene” på det siste utkastet.¹⁰⁴ Modellen har derimot kraftig profilerte relieffer på gesimsfeltet, med konsollignende deler som strekker seg nedover attikaetasjen.

Modellen viser en stor loggia på sydfasaden, til bruk for representasjonsetasjen. Slik det ser ut på modellen er åpningene til denne loggiaen en variant av spissbuene ellers i etasjen, men i dette tilfellet fordoblet, slik at hver åpning i arkaden blir en dobbelt spissbue. På skissen har denne etasjen fått en langsgående balkong på vestsiden. Den går rundt det sydvestre hjørnet, og kan formodes å gå helt rundt til det nordøstre hjørnet.

Det er riktignok klassiserende elementer også i dette utkastet: bygningens er på skissen en enkelt utformet rustikaetasje, med horisontale striper i murpussen. At mye av bygningen ser ut til ha veggliv i murpuss, kan kanskje også regnes som et klassiserende eller i hvert fall forenklende trekk. Det enkle vindusmønsteret som kom inn med skyskraperutkastet er i behold, og brukt på større flater enn i de to foregående utkastene.

Fra de første utkastene og fremover ser vi en stadig økende integrering av kontorene, som flyttes inn og opp i komplekset. I mangel av andre holdepunkter velger jeg å tro at planløsningene i grove trekk er de samme som i de forutgående utkastene, ettersom fasadeskjemaet her er likt utkastene før. Det kan riktignok se ut som om de toetasjes fløybygningene rundt forgården er utvidet noe på dette utkastet, med en tverrfløy ytterst på den vestre fløybygningen, men utvidelsen er ikke nok til at dette vil ha påvirket disposisjonen i hovedvolumet vesentlig. Fløybygningene avviker noe stilmessig fra hovedvolumet, - de har vegger i enkel murpuss, det samme enkle vindusmønsteret som hoveddelen og lave valmtak, som gir inntrykk av å ligne den 1600-tallsstilen man kan tenke seg at Oslos første rådhusbygninger hadde. De gir nesten inntrykk av å være senere tilbygg.

Korrespondansen spesielt mellom Östberg og Harald Aars kan være illustrerende for Östbergs holdning til rådhusprosjektet i Oslo: en viss skepsis i forhold til enkelte disposisjoner som ble gjort i løpet av de tidligere prosjektene, selv om Östbergs ”utlåtande” fra 26. oktober 1926 viser at han utad støttet arkitektene fullt ut.¹⁰⁵ Man kan tenke seg at han følte en viss sympati med osloarkitektene etter sine egne forhandlinger med byggekomitéen i Stockholm.

¹⁰⁴ Opphavet til uttrykket ”tatoeringene” er for meg ukjent, men det ser ut til å være et innarbeidet begrep i debatten, ut fra noen av kommentarene.

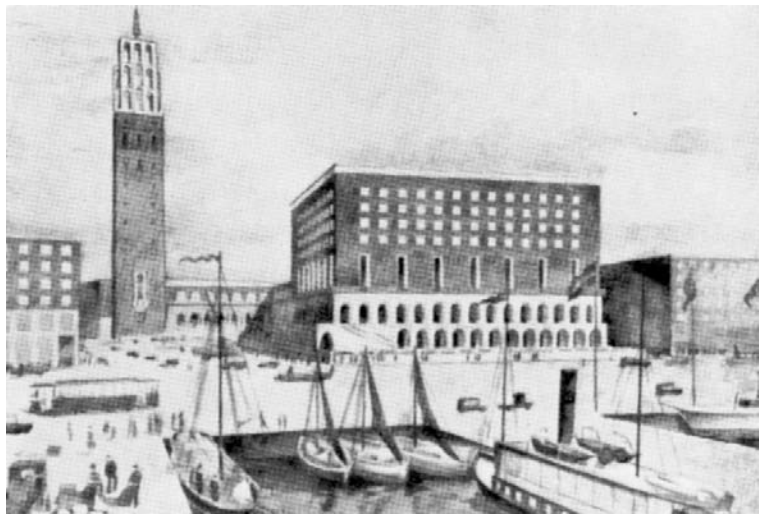
¹⁰⁵ Harald Aars var byarkitekt i Oslo, og ut fra tonen i korrespondansen dem imellom ser han ut til å ha kommet særdeles godt overens med Östberg, både privat og profesjonelt. Se appendix 1.

- Utkast 7: Nyklassisismen

In the seventh project from 1928, however, the tower, now having become tall and thin, is moved to the upper part of the park area. This project, incidentally, is even plainer, representing a sort of transition between Classicism and Functionalism. In addition, brick is now the predominant material. It is not unlike the architecture of Mussolini's Italy, and thus farther removed from the original aim of creating a piece of "Norwegian" architecture!¹⁰⁶

Dette utkastet har i likhet med det forrige, flatt tak, men er ellers temmelig ulikt; bygningen har to etasjer med arkader i naturstein nederst på øst- syd- og vestfasaden, og over dette en temmelig stram artikulering av teglveggene, først med høye slissevinduer, og over dette fire etasjer med de regelmessige plasserte, kvadratiske vinduene som kom inn allerede med skyskraperutkastet. Riktignok er slissevinduene utstyrt med trekantede gavler øverst inne i omrammingen, men hovedinntrykket er slett ikke preget av noen gotikk. Likevel er dette kanskje den dristigste anvendelsen av Dogepalassets arkademotiver, samtidig som selve bygningsvolumet gjenskaper noe av det samme forbildets blokkvirkning. I hovedoppslaget er dette temmelig likt sjette utkast, - det er i hovedsak ornamentikken som skiller.

Tårnets utforming er noe av det mest interessante med dette utkastet; det er svært høyt, antagelig det høyeste av alle utkastene. Det er i likhet med det forutgående prosjektet plassert i Solplassens bakkant. Tårnets øverste del består av tre nivåer av trebuers arkader, og er avsluttet med et flatt tak og et beskjedent spir.



Syvende utkast: Sydfasaden

De bygningene som kan sees rundt rådhuset på de tilgjengelige skissene er tilpasset rådhusbygningen fullstendig; de har nøyaktig den samme plasseringen og utformingen av vinduer, og de to nederste etasjene utsmykket med naturstein. Tegningen av sydfasaden viser to arkader over hverandre, antagelig forblendet med naturstein, og over dette fire etasjer med samme vindusmønster som rådhuset. På den ene tegningen skimtes Sirkelplassen, som er forsynt med en arkade på doble søyler. Det endelige prosjektets materialbruk kommer tydelig inn i dette utkastet, med kombinasjonen av

¹⁰⁶ - Norberg-Schulz, s. 36.

mønstermurt teglstein, og rike detaljer i naturstein. Den endelige bygningen har stort sett detaljer i en ”levende, året” gneis, og det er grunn til å tro at en lignende steintype var på tale allerede ved dette utkastet, etter at tanken om å bruke lys Fauskemarmor ble forkastet.¹⁰⁷

På Solplassen, i flukt med sydfasaden, er det på en av skissene en rytterstatue anbragt på en enkel, ca. to etasjer høy sokkel. Det er nærliggende å tro at denne forestiller Harald Hardråde, ut fra posisjonen i forhold til bygningen og statuen selv, som har klare formale fellestrekk med Anne Grimdalens rytterfremstilling i helrelieff på vestfasaden i det endelige prosjektet. Han er i det endelige prosjektet så å si bare løftet rett opp på veggen.



Syvende utkast: Skisse fra sydøst

Imidlertid er reguleringsplanen igjen endret, slik at parkanlegget øst for rådhuset nå grenser direkte mot østfasaden. sammen med gjennombruddsgaten i vest og de tre store, åpne plassene på de andre sidene av bygningen gir denne reguleringsplanen en åpenhet som ikke finnes i noen av de andre utkastene, hverken før eller senere. Dette gjenspeiles av de perspektivskissene som er gjengitt hos Just; det overdrevne perspektivet gir en romfølelse som ikke finnes i noen av de tidligere utkastene.

Enkelte kritikere begynte nok med dette å få nok av stilsiftene:

Hvis man ikke viste bedre, vilde man med arkitekternes samtlige utkast foran sig, saaledes som de her er samlet og gjengit, tro at staa overfor likesaa mange forskjellige utkast av like mange forskjellige arkitekter. Som silhouetten skifter i et stadig spil, skifter ogsaa arkitekturen efter motens luner, fra romantik): svensk renaissance til saakalt moderne gotik - fra italiensk venetiansk imitation henimot den i øieblikket hypermoderne klassiske, og er nu delvis ifærd med i det nye taarn at svinge tilbake til normannisk, alt i broget blanding. At samtlige utkast, uanset, hvor det bar hen, allikevel i beundrernes øine altid er presentert som ”norske” kan ikke forundre. Den gløse er gammel og velbrukt.¹⁰⁸

At nyklassisismen var en farbar vei for arkitektene ble kanskje understreket av Blakstad og Munthe-Kaas' suksess med Haugesund Rådhus, men i ettertid er de fleste som overhodet kommenterer utkaste, mest opptatt av å sammenligne med måten klassisismen ble brukt av diktaturene i mellomkrigstiden:

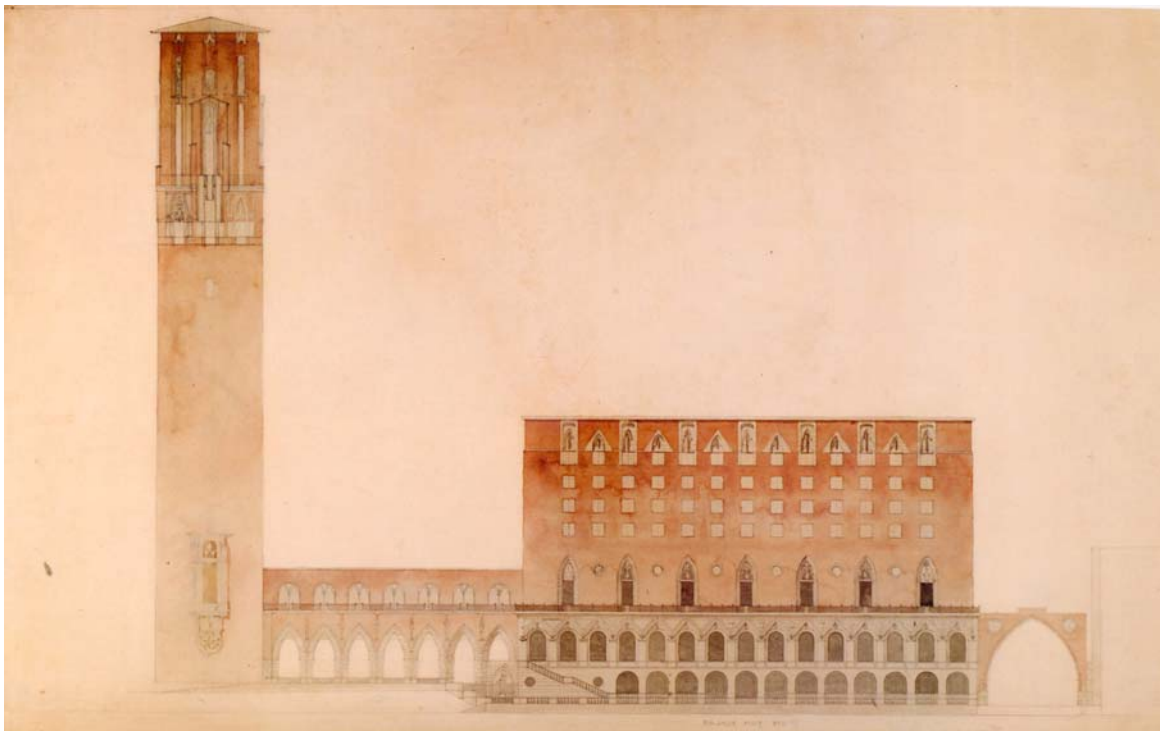
¹⁰⁷ - Just, bd. 2, s. 26.

¹⁰⁸ - Sinding-Larsen: *Raadhuset og Piperviksreguleringen i Oslo gjennom 10 aar*, ss. 13-14.

Jag måste erkänna, att den gången gjorde det hela ett betryckande tungt intryck både genom sin dystra och självtillräckliga massa och genom sitt nära nog pockande förhållande till de trånga grannkvarteren. Där var inte så litet av diktaturepokens knytnävsklassicism i den täta byggnadskroppen. Den gången.¹⁰⁹

Ettersom dette utkastet har blitt laget i 1927-28, er det åpenbart at de fleste av sammenligningene med Tyskland og Italia er gjort en stund i ettertid, ettersom ingen av disse landene hadde nyklassisismen som noen form for offisiell byggestil før henholdsvis begynnelsen og midten av 1930-tallet. Det skal imidlertid innrømmes at utkastet har visse likheter spesielt med den ”skrellede klassisismen” som ble Italias offisielle byggestil i løpet av 1930-tallet.¹¹⁰

I Arkitekturmuseets samlinger finnes der også en skisse som er merket ”Eldre studie av Sydfacaden”. Den har påskriften ”Fasade mot syd 1.3.1928”. Dette må regnes som en variant av det syvende utkastet: tårnet i det nordvestre hjørnet er endret i gotiserende retning, og hovedvolumet er forsynt med en arkade med spissbuer mot tårnet og gotiserende medaljonger under gesimsen . Disse medaljongene er vekselvis trekantede og rektangulære, og fungerer som nisjer for statuer. Disse medaljongene, eller skulpturnisjene, kan kanskje henføres til art-déco-stilen, - de er temmelig geometrisk renskårne, og er anbragt kant i kant med taklinjen og vindusrekken under.



Utkast 7: Studie av sydfacaden

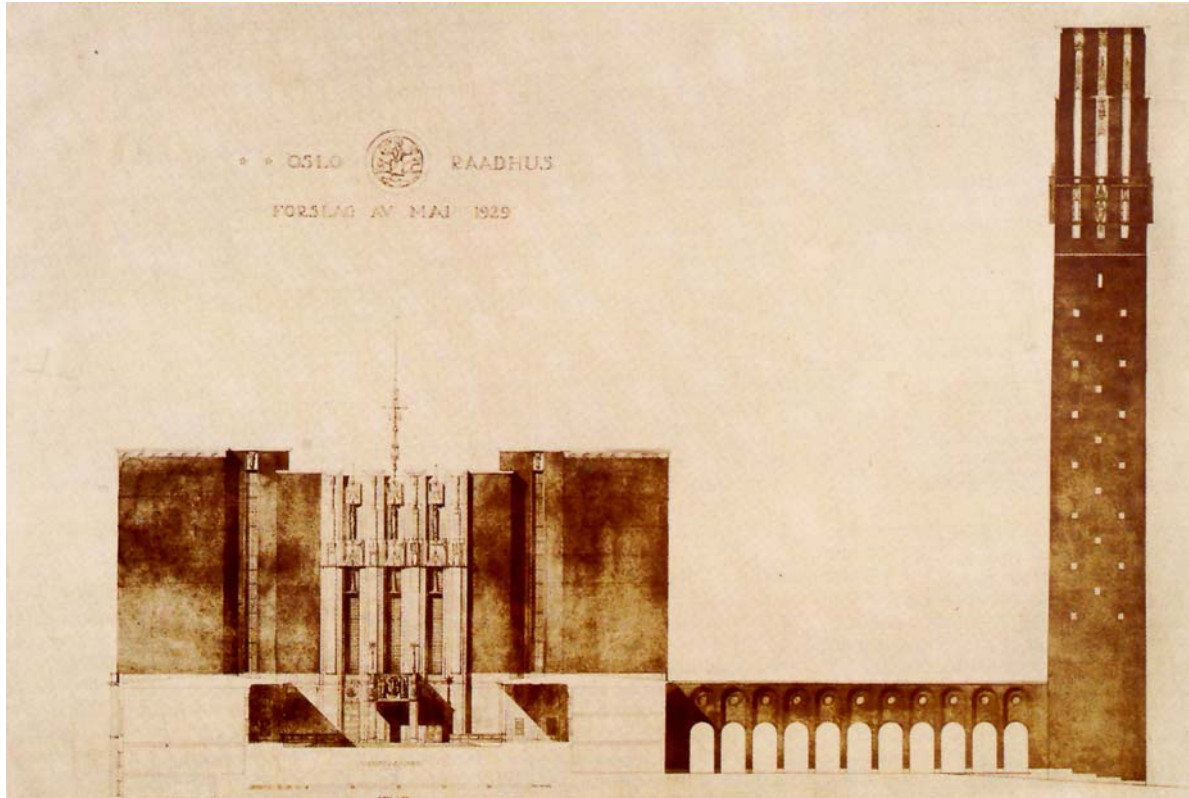
¹⁰⁹ – Professor Sixten Strömbom, i *Göteborgs-Posten*, 15/5/50. Se også Norberg-Schulz' kommentar i begynnelsen av dette avsnittet.

¹¹⁰ De beste eksemplene på denne stilen er regnet som Universitetet i Roma, utstillingsbyen EUR utenfor Roma, og de syv nye byene som ble grunnlagt etter at de pontinske våtmarkene var drenert. Utkastet har også visse likheter med et rådhusprosjekt for Addis Abeba. Alle disse eksemplene er fra slutten av 30-årene.

De tidligere rektangulære, helt enkle slissevinduene til festavdelingen er nå gjort til gotiserende spissbuer med kløverrosetter i tympanon, - disse bidrar ytterligere til å svekke inntrykket av klassisme. Hovedvolumet er også forbundet med nabobygningen i sydøst med en stor spissbuet portal, som er egen for denne varianten.¹¹¹ Det ser altså ut til at arkitekten temmelig raskt modererte klassismen i prosjektet, før de forlot den helt.

- ”Forslag av mai 1929”

Der finnes en tegning som ikke er behandlet selvstendig av hverken Just eller Grønvold i deres oversikter, selv om den etter min mening viser et viktig forstadium til det endelige utkastet.¹¹² Denne tegningen, som må ansees for å være en viderutvikling av syvende utkast, viser i store trekk nordfasaden slik den ville vært uten kontortårnene, og den fremstår her som en modernistisk pylonbygning, som er samlet rundt et dominerende midtparti over hovedinngangen. De ytre hjørnene er ikke markerte, og gir bygningen et massivt, forankret utseende. Buen som forbandt rådhuset med nabobygningen i sydøst er borte på reguleringsplanen som følger med utkastet, men man kan se et parkanlegg i kvartalene øst for nabobygningen, altså på øst for Hieronymus Heyerdahls gate og vest for Rosenkrantz' gate. Rundt Sirkelplassen er det markert arkader foran fasadene. Dette er den



Forslag av mai 1929: Nordfasade

reguleringsplanen som ble vedtatt i 1929, og er svært lik den endelige, med unntak for parkanlegget og arkadene. Likevel er hovedtrekkene i utkastet lik de foregående utkastene: en tung blokk med fløybygninger ut mot Sirkelplassen, og en høy kampanile i nordenden av Solplassen, forbundet med hovedblokken gjennom en arkade. Det nye er det dekorative utstyret.

For å vise at det finnes en tydelig ”indre sammenheng” mellom rådhusarkitektens siste utkast og det næst forestående, gjengis øverst på denne siden et bilde som forresten er hentet fra Justs egen artikkel. Det har som underskrift: ”Syvende projekt sett fra Cirkelplassen”. Tårnet som ”hører med” til dette utkastet, står så langt til høire at det dekkes av hushjørnet vi ser helt i høire kant av bildet. Når en ser denne nordfronten på den syvende form av huset, er det lett å forstå hvordan arkitektene er kommet frem til det Rådhuset som nu bygges. Den fronten som er avbildet, er i virkeligheten det nuværende Rådhuset på et slags embryalstadium.¹¹³

Nordfasaden har en viss likhet med en omtrent samtidig bygning i hovedstaden, nemlig Kunstneres Hus i Oslo.¹¹⁴ Denne bygningen kan, selv om det er senere enn Oslo Rådhus, stå som nok et eksempel på bruk av teglstein med natursteinsdetaljer, og altså denne modernismen med ”høyreavvik”, det vil si med spor av klassisistisk proporsjonstenkning og symmetri. Kunstneres Hus kan ha hatt innflytelse på dette utkastet, som ble utformet mellom konkurransen om og ferdigstillelsen av Blakstad og Munthe-Kaas’ bygning.



Gudolf Blakstad og Hermann Munthe-Kaas: Kunstneres Hus

Fløybygningene strekker seg i dette utkastet fremdeles ut over Sirkelplassen, men er ut fra reguleringsplanen å dømme mer avlange, og lavere enn i de tidligere utkastene. De må sammenlignes

med arkadene i det endelige utkastet, bortsett fra at halvtakene som stikker ut fra fløybygningene i dette tilfellet er utkragede, og ikke båret av søyler. I en senere versjon av det endelige utkastet ser vi også disse halvtakene uten søyler. Disse halvtakene, eller baldakinene, må regnes som et klart moderne trekk. Tårnet er imidlertid fremdeles i behold, samtidig som det er gjort enda høyere og slankere, og er stilt enda lenger fra hovedvolumet enn tidligere. Tårnskiftet er forsynt med små vinduer, som er stilt i et diagonalt rutemønster, og kan minne om skyteskår. Tårnkronen har fått tre

¹¹¹ Dette indikerer at nabobygningen i sydøst skulle være helt stilmessig tilpasset rådhusbygningen senest på dette tidspunktet. Det er imidlertid mye som tyder på at bygningene i øst skulle stå som pendants til Rådhuset allerede etter fjerde utkast.

¹¹² Grønvold har imidlertid gjengitt en modell av det samme utkastet, se *Det store løftet*, s. 84.

¹¹³ – Henry Røsoch i *Aftenpostens* kronikk, 4/12/37. Dette tyder på at Just, og kanskje også arkitektene, regnet dette som en videreutvikling av det syvende utkastet. Det er likevel klart annerledes enn de jeg har beskrevet ovenfor.

¹¹⁴ Tegnet av Gudolf Blakstad og Herman Munthe-Kaas. Arkitektkonkurransen ble arrangert i 1928, og bygningen ble innviet i 1930.

lange slisser som er innrammet av noe gotiserende ornamentikk, og et helt flatt tak uten spir. Likheten med kampanilen i Venezia er slående.

Arkaden som går fra hovedvolumet til tårnet, i ca. to etasjers høyde, består av elleve buer, som hver har fått et lunette-vindu i veggen over. Dette tyder på at der er en overdekket passasje fra hovedvolumet til tårnet også i dette utkastet.

Utkastet viser en radikal endring i ornamentikken, som er betydelig redusert og forenklet. Skissen, som gjengir nordfasaden, må regnes som et direkte forstudium til det endelige utkastet. Vi ser her for første gang klare modernistiske trekk i rådhusprosjektet, med vertikale slisser av glass i siderisalittene på hovedvolumet, og begynnelsen til glass- og steinkonstruksjonene i midtdelen. Den midtre delen er altså forsynt med tre høye vinduer, som er delt opp i små ruter med sprosser. Vindusomrammingene er kraftige, og bidrar mer til hovedinntrykket av bygningen enn tidligere. Denne steinsettingen i nordfasadens midtparti har svært mange formale fellestrekk med den endelige ornamentikken: avtrappede vertikale linjer, nisjer med skulpturer, baldakin over hoveddørene o.s.v. Det vertikale, steinsatte feltet som utgjør den innrykkede midtdelen er svært lik det som kan sees på den endelige bygningen, og sammenligningen med et fossefall er svært forståelig. Over dette "fossefallet" er det tegnet inn et høyt, slankt, nesten antennelignende, spir, med tynn fot og en kule- og korsform omtrent på midten. Dette spiret er også tegnet inn på noen av byggetegningene til den endelige bygningen, og det kan meget godt tenkes at dette spiret ble forkastet helt sent i prosessen, antagelig da fordi arkitektene anså spiret for å være et stiltrekk som tiden hadde løpt fra.¹¹⁵ Bygningens dekorative utstyr er altså i stor grad laget før den radikale omkalfatringen i det endelige prosjektet.

¹¹⁵ En stund etter grunnstensnedleggelsen i september 1931 ble det foreslått i bystyret å redusere rådhusprosjektet til bare representasjonsdelen. Grunnlaget for forslaget var den økonomiske krisen. Man ville i så fall antagelig fått en bygning som hadde lignet på forslaget av mai 1929, uten arkaden og tårnet. Forslaget kunne gjerne rettferdiggjøres som en selvstendig estetisk løsning ved arkitektene tidligere hadde laget et utkast uten kontortårnene, slik at vedtaksforslaget i debatten kunne ansees som et forsøk på å gå tilbake til et tidligere utkast.

- Oppsummering

Arkitektenes forbilder er å finne i en eldre rådhustradisjon. Som vi har sett bygger de fleste av disse utkastene klart på de tradisjonelle rådhusformene, og på det typiske ”rådhusprogrammet”, med borgersal, tårn, bystyresal, etc. Et spørsmål er hvor mye av dette som følger med inn i det endelige, ”funksjonalistiske” prosjektet.

Ser vi bort fra de tingene som endret seg gjennom rekken av utkast, og konsentrerer oss om de elementene som *ikke endret seg*, fra første til nest siste utkast, vil vi se at de siste var betydelige. Dette dreier seg om slike faktorer som hovedtrekkene i reguleringen, plassanleggene, trappeanlegget med kaskader på Sirkelplassen, og store deler av det ikonografiske programmet for utsmykningen. Kombinasjonen av teglstein og grå naturstein, og det ”funktisgotiske” preget på ornamentikken kommer også inn på forskjellige stadier i prosessen. Høyden på kontortårnene kan kanskje betraktes som en mer vellykket tilbakevending til skyskraperprosjektets høydevirkning, mens de flate takene kom inn med sjette prosjekt. Strengheten i det endelige prosjektets hovedlinjer kom gjerne inn med nyklassisismen i syvende utkast.

Disse faktorene representerte grunnleggende arkitektoniske problemer som Arneberg og Poulsson måtte ta stilling til. De var nesten uten unntak overtatt og ført videre fra den historistiske monumentale tradisjonen, og arkitektenes dilemma var å tilpasse den – mer eller mindre tvungent – til det 20. århundres nye arkitekturidealer. Rekken av utkast forteller om hvor alvorlig de tok arbeidet med denne tilpasningen.

Tårnet er kanskje det elementet i bygningen som har voldt arkitektene størst problemer. Det forstørres og forminskes, vokser og synker i høyden og bredden, får radikalt endret utstyr og ornamentikk fra det ene utkastet til det neste. Hovedtendensen er dog at tårnet flyttes lenger og lenger fra hovedvolumet, med en åpnere og spinklere forbindelse mellom tårn og hovedvolum. At tårnet får så mange utforminger kan kanskje ha gjort at arkitektene til slutt har følt seg frie til å gå inn på en helt ny løsning.

I lys av totalvirkningen en har oppnådd med prosjektet i dets endelige utførelse, er nok det såkalte skyskraperutkastet, fra 1918, det som synes å peke klarest frem mot sluttresultatet. Men også i det ti år yngre, syvende utkast er blokkvirkningen sterk, i en kubisk forenklet avledning av Dogepalasset. Jeg mener det er grunnlag for å hevde at Veneziainspirasjonen har fulgt med fra start til slutt, og at den er godt synlig bak det moderne formspråket i det endelige prosjektet.

Det er vanskelig å si når konstruksjonen i utkastene gikk over fra bærende, murte vegger til betongkonstruksjon, men det synes sikkert at konstruksjonen var murverk så sent som i sjette utkast, og at forslaget av mai 1929 har en karakter som gjør at man lett kan tro at konstruksjonen er i betong, forblendet med teglstein. Dette gjør at utkastene fra og med ”Dogepalasset”, gjennom det nyklassisistiske syvende utkast og forslaget av mai 1929 ikke kan beskrives m.h.t. konstruksjonssystem.

Der kom frem utbredt kritikk underveis av både reguleringen og utkastene til rådhusbygning, - denne kritikken ble kraftigst målbåret av arkitekt Holger Sinding-Larsen (1869-1938), som i to pamfletter og flere avisartikler gikk til frontalangrep på flere av utkastene.¹¹⁶ Som man kan se av sitatene fra ham, la Sinding-Larsen i tillegg vekt på de stadige nye utkastene, samt stilsiftene og variasjonene i størrelse som fulgte med dem.

Virker den ”høilydte passiar” (som forøvrig i de 10 paaløpte aar har været mer end sparsom) enerverende paa arkitekterne maa de selv ta ansvaret herfor, idet de ved sin kritikløse fremlæggelse av sine stadig skiftende strøtanker direkte har inviteret til kritik. Kravet paa at denne uavbrudte klunkning av tilfældige arkitektoniske tonestumper skal mottages med konsertens aandeløse og betatte stillhet vilde være anmassende, hvis det ikke var saa naivt. Det hadde været bedre om vedkommende forfatter hadde holdt sig til byarkitekt Aars’ anførsel i *St. Halvard* om skyskraperutkastet: ”- Der kommer aldrig noget godt ut av en tom, fantastisk tumlen med rum i sin almindelighet. Det kan i høiden resultere i et vakkert billede, en kulisse - sand arkitektur blir det aldrig. For det er i strid med selve arkitekturens væsen. — ”¹¹⁷

Under prosjekteringen ble bygningens overordnede formål, nemlig det representative, aldri tapt av syne. Denne påstanden underbygges tildels av prosjektene selv, og delvis av slike innvendinger mot dem som blant annet byarkitekt Aars og H. Sinding-Larsen kommer med: Bygningens volum, og dermed dens areal og budsjett, økes utelukkende for å gjøre den mer monumental, hevdes det. Aars mente det var sterkt kritikkverdigg og nærmest uansvarlig å utvide prosjektet med flere etasjer for å gi bygningen en større massevirkning, slik det kan se ut som om arkitektene gjorde med skyskraperutkastet:

Raadhusblokken blir liggende klemt inde mellem de høiere omgivelser. Den beklemmende følelse økes ved blokkens uhyrlige høide, enten denne nu gjøres 55, 45 eller gjerne 35 m. [...] Det er vel derfor arkitekterne igjen har tat av noen etager - det lar sig saa enkelt gjøre, deres planlæggelse gjælder jo ikke noget eksisterende behov - behovet tilfredsstilles med langt mindre gulvarealer end de, arkitekternes stadig skiftende utkast rummer. Det gjælder jo kun en kulisse: ”byens ansigt mot havnen”.¹¹⁸

¹¹⁶ Sinding-Larsen var kjent i hovedstadens arkitektmiljø, og tegnet flere bygninger der, bla. Välerenga kirke (1902), Universitetsbiblioteket (1913) og Universitetets aula (1911). Hans viktigste arbeide er kanskje likevel undersøkelsene og restaureringene på Akershus Festning, som nettopp Arnstein Arneberg overtok arbeidet med etter Sinding-Larsens død i 1938. Han var også en ivrig og skarp deltager i den lange debatten rundt restaureringen av Nidarosdomen, og ble lansert som kandidat til stillingen som riksantikvar i 1912. Han meldte seg siden ut av NAL etter en intern strid om konkurransen til Odd Fellow-bygningen i Oslo, som Blakstad og Munthe-Kaas senere vant.

¹¹⁷ - Sinding-Larsen: *Raadhuset og Piperviksreguleringen i Oslo gjennom 10 aar*, s. 12-13.

¹¹⁸ - *Ibid.* s. 18.

Reguleringsplanen har voldt arkitektene en hel del bry, ikke minst ved den offentlige debatten som oppstod på grunn av reguleringen. Noe av kjernen i debatten ser ut til å ha vært plasseringen av tårnet, og i forlengelsen av dette spørsmålet, hvorvidt Rådhuset skulle fungere som en fondvegg og avslutning på Universitetsgaten, eller om Universitetsgaten skulle ”slippes forbi” Rådhuset, og ende i Rådhusplassen og en honnørbygge.

Kommentatorene var ikke helt samstemte i spørsmålet om graden av endring fra de foregående til det det endelige utkastet:

Dette nye utkast betegnet ikke bare en ytterligere forenkling og en forandring av rådhusets arkitektoniske silhuett, men i kraft av plandisposisjonen representerte det også en betydelig større monumentalitet enn noen av de tidligere utkastene. Massevirkningen både ut mot sjøen og inn mot byen var blitt sterkere. Likevel – trass i denne gjennomgripende forandring av planen, var totalanlegget som før. Det var i virkeligheten bare skjedd en forskyvning av bygningsmassene. Alt på et tidlig tidspunkt var den opprinnelig innebygde borggård mot byen åpnet og kontorene og festlokalene samlet i en stor blokk med frontfasade mot sjøen. Likeså var reguleringsplanen i store trekk den samme som etter den siste revisjon. Det nye rådhusprosjektet betydde altså ikke noe brudd på hovedlinjen i rådhusarkitektens arbeid – den kan følges tvers igjennom de mange forskjellige utkastene fram til den endelige utformingen av rådhuset.¹¹⁹

Slik beskriver Carl Just spranget fra de tidlige utkastene og frem til det endelige. Han oppsummerer likevel godt noen av det trekkene som overlevde den lange prosessen, og som ble bestemmende for sluttresultatet. Av en annen oppfatning var juryen eller ”den sakkyndige rådhuskomité”, som på sin side så på 1930-utkastet som noe helt nytt. Jurymedlemmet Poul Holsøe uttalte:

Vi har [derfor] ikke i vår uttalelse forsøkt å sammenligne dette endelige utkast med de tidligere projekter. Det nye utkast er et så fullendt arbeide at det er unødvendig å gå tilbake og se på hvad det tidligere har været fremlagt. For mig personlig har det været en stor glede å opleve det forbausende at tildross for at juryen har været så sammensatt – den har bestått av to norske, en svensk og en dansk arkitekt i forskjellige aldre og derfor også muligens med forskjellig syn på arkitektur – så har det ved gjennomgåelsen av planene ikke et øieblik været den minste divergens. Vi er alle som en betatt av det mektige projekt.¹²⁰

Poul Holsøe ble det nye danske medlemmet av den nye ”sakkyndige rådhuskomité” som ble nedsatt etter at det endelige rådhusprosjektet ble fremlagt i 1930. Martin Nyrop hadde dødd i 1921, og man ønsket antagelig en tilsvarende sammensetning av nordiske arkitekter som i konkurransejuryen. De andre medlemmene var Östberg, Aars, og arkitekt Finn Berner, som hadde blitt professor i byggekunst ved NTH i 1927. Dette var altså en jury bestående utelukkende av arkitekter.

¹¹⁹ –Just, bd. 1, s. 162.

¹²⁰ – Stadsarkitekt Poul Holsøe, intervjuet i *Morgenbladet*, 7/1/31.

Del IV Det endelige prosjektet

Det er en tendens, spesielt i kommentarene fra tiden rundt innvielsen i 1950, til å vurdere Rådhuset som et fullgyldig uttrykk for samtidsarkitekturen.¹²¹ Også i den offisielle retorikken rundt innvielsen kommer dette til uttrykk. Arneberg og Poulssons endelige prosjekt ble i all hovedsak gjennomført i praksis, og resultatet fremstår derfor som en bygning fra 1930. Dette er blitt påpekt av flere av kritikerne fra tiden rundt innvielsen, men bygningen har likevel ikke helt sluppet unna vurderinger som bygger på denne ”feilplasseringen” i arkitekturhistorien, selv om det absolutte flertall av norske bygninger med opprinnelse rundt 1930 var akterutseilte og stilmessige avlegse allerede i 1950. Et eksempel på hvor fort utviklingen gikk allerede i 30-årene, kan sees i kontrasten mellom Rådhuset og Poulssons eget KNA-hotell, to-tre år senere.¹²² Det mest rettferdige overfor bygningen og arkitektene, og også det mest korrekte, er derfor å anse Rådhuset som en bygning fra 1930. Bare ved å sette bygverket inn i sin opprinnelige kontekst kan en få øye på dets egenart.

Som en foreløpig karakteristikkk av det endelige utkastet, vil jeg anføre at det fremstår som en syntese av 1) trekk hentet fra den historiske rådhustradisjonen, 2) arkitektenes egne tidligere prosjekter, og 3) en mer moderne innflytelse.

Beskrivelsen av rådhusarkitektenes endelige prosjekt vil lett kunne bli svært omfattende. Det er flere grunner til dette. Blant de viktigste er rikdommen på enkelttrekk og særpregede detaljer, men også de mange aspektene ved det *totale* grepet, slik som og samordningen av Rådhuset og omgivelsene i den nye reguleringen. En gjennomgåelse av prosjektet må nødvendigvis konsentrere seg om utvalgte hovedtrekk, som er valgt med henblikk på de problemene som står i sentrum i denne avhandlingen.

¹²¹ Se for eksempel Georg Eliassens tale til arkitektene ved Oslo Arkitektforenings festmøte i rådhuset 26/9/50, gjengitt i *Byggekunst* 9/10/1950.

¹²² Hotellet ble beskrevet slik av *Plans* kritiker: ”Stilen er typisk europeisk modernisme, noe som alle arkitekter nu snart har lært sig til å bruke.” Allerede hotellet, en av Poulssons mest modernistiske bygninger, var altså stilmessig akterutseilt, ifølge *Plan*. *Plan* nr. 1, (1933), s. 44.

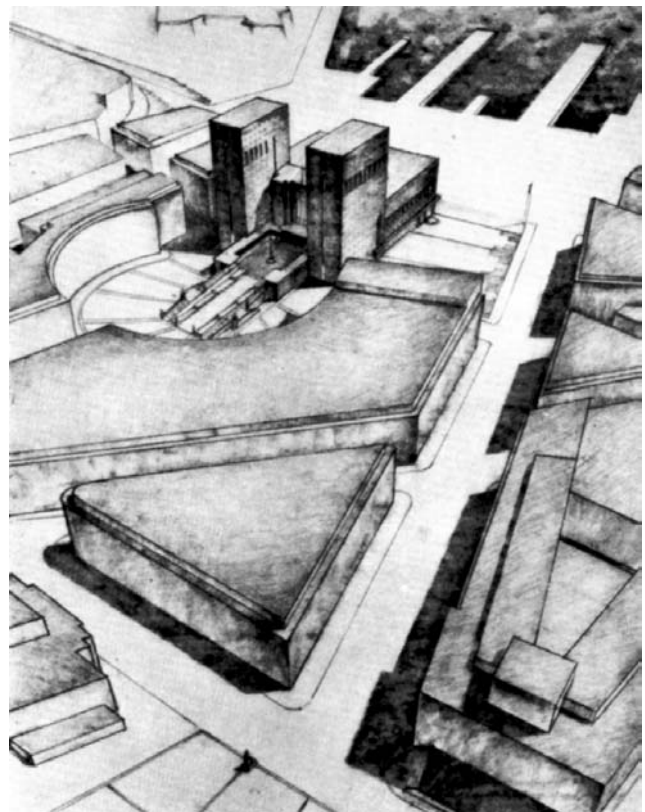
Eksteriør

As far as mass and urban spatial effect are concerned, the solution is strong and convincing. Not only does the city hall possess a characteristic image quality, but the differentiated block forms harmonize well with the symmetrical, circular plaza on the city side and the lengthy space on the lower ground toward the sea. A large stair and ramp composition connects the circular plaza and the courtyard in an eloquent way, preparing for the spacious central hall. This axis, unfortunately, is not carried through to the harbour.¹²³

- Beliggenhet

Rådhusets plassering knytter Oslos historiske sentrum sammen med de nyere delene langs Karl Johansgate. Før Piperviksreguleringen var distansen mellom Akershus Festning og den 1800-talls paradegaten avbrutt av en forslummet sone, med et meget dårlig rykte. Slik Rådhuset står nå, er det med sin massevirkning en visuell motvekt til festningen, og det er fremdeles ett av byens visuelle tyngdepunkter.

Tomten er krevende: Da Pipervika ble valgt, fikk Rådhuset en beliggenhet som ville gjøre det synlig fra *alle kanter*, mens rådhusene i København og Stockholm (og også til en viss grad børsen i Amsterdam) var gitt klare hovedfasader; i København var denne orientert mot Rådhusplassen, mens Stadshuset var utstrakt mot sjøsiden. Kravene som beliggenheten i Vika stilte, om en mangesidig struktur, må ha vært blant de faktorene som vanskeliggjorde arkitektens valg: Hensynet til snart det ene, snart det andre blikkpunktet må ha bidratt til den ustanselige omarbeidelsen av bygningsvolumene og -dekoren. I tillegg har



tomten et svakt høydedrag ved bygningens nordvestre hjørne, der vestre tårn er satt rett på fjellet. Det nordøstre hjørnet måtte fundamenteres opp med ca. ti meter. Det er dermed to meter lavere, eller begynner rettere sagt to meter høyere, enn det østre. I utviklingen frem mot øket volum og samlet massevirkning ble altså ikke den romantiske utnyttelsen av det svake relieffet i terrenget, som var forutsetningen for skyskraperutkastet i 1919, gjennomført.

¹²³ - Norberg-Schulz, s. 37.

Sluttproduktet i prosessen, som skiller festbygningen fra kontorblokkene, gav den endelige løsningen, gav bygningen to ansikter, det ene vendt mot fjorden, skipsleden og det historiske Akershus, og det andre mot det tette bylandskapet.

- Forhold til omgivelser

De ytre aksene i reguleringen er i hovedtrekk beholdt fra tidligere forslag. Deler av det regulerte området var under bygging i 1930, og den endelige reguleringen ble vedtatt i mai 1931.

Hovedgrepene i reguleringen er delvis kommentert i Östbergs ”utlåtande” fra 1925, der hovedtrekkene i reguleringen, med aksene som føres frem mot Sirkelplassen er vurdert. Det er vel naturlig at Östberg, som barokkpåvirket nasjonalromantiker, lot seg begeistre av en regulering der hovedtankene fra de første utkastene fremdeles var i behold. Tidsskriftet *Plan*, blant andre, var derimot ikke begeistret:

Ved reguleringen gjelder derfor kravet de flotte akser, utsøkte fondvirkninger og fremforalt symmetri, klassisk strenghet, ihukom Versailles og Champs Elysées. Det blir en slags grandios ornamentikk, men den skapes på papiret med passer og linjal, den rene mønsterkonkurranse, hvor man ved inspirert kunstnerisk føling er kommet frem til den runde plass, sirkelplassen, hvis form er utspekulert uhensiktsmessig i tettbebygget strøk. Forferdelig megen tenkning, uker av fin avveining har det kostet å løse det viktige problem om huset skal ligge i akse med Honnørbyggen eller i aksene på Universitetsgaten, idet disse to midtlinjer nemlig avviker hele 2 grader fra hinannen.¹²⁴

Oslo Rådhus blir ofte oppfattet som en solitærbygning, men så godt som alle nabobygningene er en del av den samme reguleringen, og er delvis tegnet av rådhusarkitektene selv, som soloprojekter eller i samarbeide.

I Oslo har man sökt binda rådhuset vid stadsbilden genom att sprida dess tunga stil av tegel och granit över omgivande kvarter. Jag för min del tror, at huset skulle bättre kommit till sin rätt som solitär.¹²⁵

Det er altså et bevisst system av sidebygninger som er ment å fremheve både nord- og sydfasaden. I tillegg er det interessant å se på utkastet til rutebilstasjon, også tegnet av arkitektene, plassert ved Rådhusplassens østende, og i en klart tilpasset og bevisst underordnet utforming.¹²⁶ Rådhusets rolle overfor til de omgivende bygningenes fasader er først og fremst dominerende; der finnes et klart visuelt hierarki mellom Rådhuset og bygningene i nærheten.



Pendantbygning i øst

¹²⁴ – *Plan*, nr. 2, ss. 54-55 (1934).

¹²⁵ – Arkitekt Håkon Ahlberg, i *Byggekunst* 1950, nr. 9-10, s. 190.

¹²⁶ Dette ikke realiserte prosjektet ble formgitt av arkitektene ca. 1937-38, og såvidt lansert for offentligheten omtrent da. Kilden finnes i Oslo Byarkivs utklippssamling om rådhusprosjektet. Tegningen viser en kubisk hovedform, med et midtfelt kledt i naturstein.

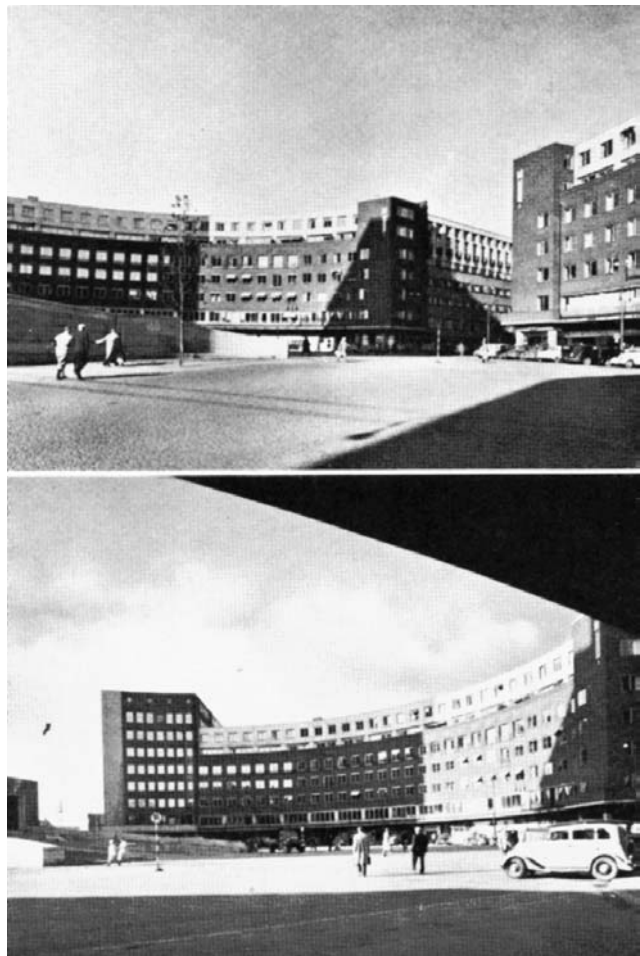
Arkitektenes innflytelse over fasadeutformingen minsker i forhold til avstanden fra Rådhuset: Sirkelplassen har fasader tegnet av arkitektene, mens de to forretningsgårdene på østsiden er klart påvirket og hierarkisk underlagt Rådhuset. Det samme gjelder rederikontoret ved nordsiden av Solplassen. Likevel er selve Rådhuset klart adskilt fra omgivelsene med markert avstand, delvis forskjellig utførelse, og for Sirkelplassens vedkommende ved kontrasten mellom de rettlinjede og buede volumene.

Fasadene på Sirkelplassen er diskrete, og fungerer som en ramme rundt Rådhusets nordfasade. Sirkelplassens rolle som ankomststed til rådhusbygningen understrekes av dens hjørner mot Universitetsgatens forlengelse, som er forsynt med kraftigere volumer som fungerer som en portal til plassen. Sirkelplassens fasader er ellers preget av horisontale linjer, med unntak av en vertikal slisse omtrent midt på den østre halvsirkelen. Denne slissen markerer åpningen gjennom første etasje til Kjeld Stubs gate. De to øverste etasjen er trukket inn, med unntak for hjørnene.

Denne reguleringen rundt hierarkisk ordnede, geometriske akser ble kritisert som gammeldags:

At arkitektene, skjønt det siste utkast viser en hyper moderne bygning, fremdeles holder på sin opprinnelige middelalderlige regulering er helt uforståelig.¹²⁷

Dette kan neppe være *helt* uforståelig, - byggingen var allerede godt igang i kvartalene rundt om, og en nyregulering av området etter modernistiske normer ville medføre alvorlige komplikasjoner og merarbeide for rådhusarkitektene og ikke minst byarkitektens kontor. I praksis har en radikal



Sirkelplassen, fotografert 1950

¹²⁷ – Eirik Eikrann i *Aftenposten*, 5/10/32.

omregulering antagelig vært umulig. Men reguleringen og plassanleggenes størrelse gir i seg selv Rådhuset en stedstilpasning, - *stedet* er bygget.

Nordfasadens forhold til himmelen preges av de rett avskårne avslutningene både på tårnene og de mindre volumene, med knapt merkbare krenelleringer. Det eneste forstyrrende elementet er klokkespillet i det østre tårnet, som bryter taklinjen med et gjennomskinnelig gitterbur, og "vannfallet" midt på. I sydfasaden blir silhuetten noe mindre markert, på grunn av de tilbaketrukne tårnene og de litt underlige avtrapningene på festbygningens hjørner, men også her er den harde, kantete silhuetten tydelig.

- Uterom og trapp

De tre viktige uterommene er, som nevnt, Sirkelplassen, Solplassen og Rådhusplassen, som alle tre må beskrives som ordnet ut fra barokkprinsipper, med aksevirksomheter, nærmest parterreløsninger (spesielt for Solplassens vedkommende), og stor vekt på scenografien i adkomsten. Et unntak fra dette er muligens adkomsten østfra langs Rådhusgaten, som avdramatiseres av det kupert terrenget her på østsiden, og som delvis domineres av festningen, som arkitektene også kan ha ønsket å ikke ta luven fra i adkomsten fra denne siden. Det historiske landskapet er dermed respektert. Denne veien er heller ikke, bortsett fra den korte ruten mellom Rådhuset og festningen, lagt opp til å brukes som noen del av paraderuten/festplassen, som dette forterrenget var eslet til.

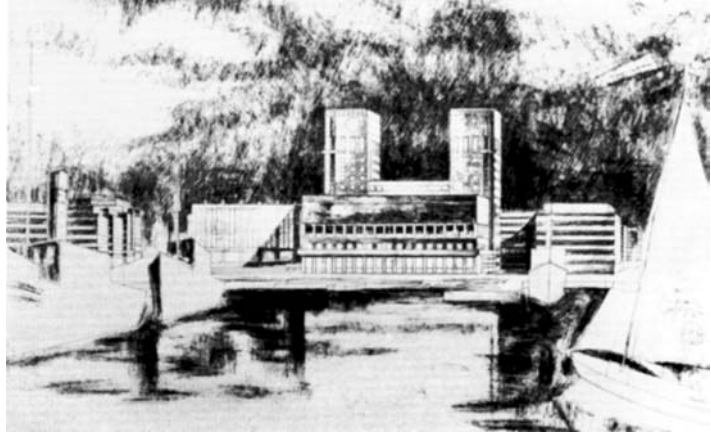
Den strenge symmetrien gjentas i plassløsningene, med hovedunntaket Solplassen, som ikke har noen tilsvarende pendant i øst. På grunn av de relativt trange passasjene rundt bygningens hjørner er denne symmetrien lite synlig fra nordsiden, og virker underordnet i den store plassvirkningen på Rådhusplassen, der de store rommene tar oppmerksomheten vekk fra den manglende symmetrien. Hvis vi ser hen til de tidligere forslagene, som er utført i mer romantiske former, ser vi også at symmetrien er sterkt underordnet i dem, og ikke kan sies å ha vært et viktig anliggende for arkitektene tidligere. Symmetrien, både i bygningen og plassløsningene, er overraskende klar i det endelige prosjektet, sammenlignet med de tidligere.

Rådhusplassen, mot bryggen, er den største av plassene rundt bygningen, faktisk så stor at det er festningen og det gamle Akers Mek. som fungerer som plassens ytre visuelle begrensning. Plassen domineres av sydfasaden, spesielt den lavere festbygningens fasade, med den brede trappen ned mot Rådhusplassen og Storms arbeiderskulpturer. Tårnene rager opp over festbygningen, og gir Rådhusplassen innramming i høyden.

Når man kommer fra byen, gir Rådhusplassen den åpningen mot sjøen som initiativtagerne ønsket, om enn ikke i den optimale aksen, dvs. i en forlengelse av Universitetsgaten. Sydfasaden oppleves av mange som lukket, og Rådhusplassen fungerer derfor mye som en plass der trafikken går *forbi*.

Rådhuset vänder tydelig baksidan mot Pipervika och trots skulpturdekorationerna och de väldiga glasfönster som paradvåningen öppnar mot denna härliga utsikt, känner man tydeligt att man måste gå runt om för att bli mottagen i detta hus.¹²⁸

Rådhuset ligger plassert innerst i fjorden, nesten som to fyrårn, og markerer skipsledens endepunkt. Blant uterommene bør også selve sjøen nevnes. Forholdet til sjøen er som til et uterom eller utvidet plassområde, - dette kan sees som en avspeiling av både Stadshuset ved



Mälaren og – med lengre tidsavstand – Dogepalasset ved Canal Grande. Ikke bare gir den plass foran bygningens sydfasade, men også utsikt til den fra lang avstand. Denne vågen mellom festningen og det som da var Akers Mek. har fremdeles mange anløpskaier for lokale rutebåter i Oslofjorden, og ved siden av å fungere som vannspeil, vil det spesielt tidligere, da mange ankom Oslo sjøveien, vært opplevd som en trafikkåre og ankomst til bygningen.

Foruten samhörigheten med vår natur og historiske tradisjon avspeiler det også nordmennenes karakteregenskaper, steilhet, kraft, noe brautende – jfr. Sigurd Jorsalfars gullsko i Myklegard. Av den grunn må ikke hovedfasaden vende mot byens borgere, men ut mot dem, som kommer til byen – turistene.¹²⁹

Dette er et aspekt som er fremhevet i de tidligere utkastene, der sjøsiden nesten ofte ble omtalt som *hovedfasaden*, og poenget med ”byens ansikt mot sjøen” sterkt fremhevet. Dette understrekes også ved Honnørbryggen, som siden også fikk en historisk rolle som stedet for Haakon den syvendes gjenkomst i 1945.¹³⁰ Denne bryggen er en klar oppfordring til å lese ikke bare Rådhusplassen, men også sjøen som et uterom med seremoniell funksjon. I nyere urbanistisk teori er vannflater regnet med som en del av det



Henrik Sørensen: Arbeide, administrasjon, fest.

1945-1946

¹²⁸ – Lars Erik Åström, i *Expressen*, 16/5/50.

¹²⁹ – Arkitekt Kr. Rivertz i *Norges Handels- og Sjøfartstidende*, 8/2/33.

¹³⁰ Honnørbryggen er gjort til motiv et mindre felt av Henrik Sørensens maleri på fondveggen, som viser nettopp kongens ilandstigning fra HMS Devonshire. Klokken fra skipet er stilt opp i Hallen, ved trappens fot.

arkitektoniske repertoaret av forskjellige former for uterom. Vannflatenes spesielle fortrinn er at de vanskelig kan bebygges eller utnyttes praktisk, og de blir derfor garantert stående urørt.¹³¹

Solplassens utforming som parterreanlegg med fontene kom inn med det endelige prosjektet. Der hadde riktignok vært antydninger til en formell have i de tidligere utkastene, men vestsiden av bygningen hadde frem til den siste omdisponeringen vært satt av til en stor plass. Parterreanlegget kan ansees som en referanse til bl.a. Stadshusets haver mot vannet.

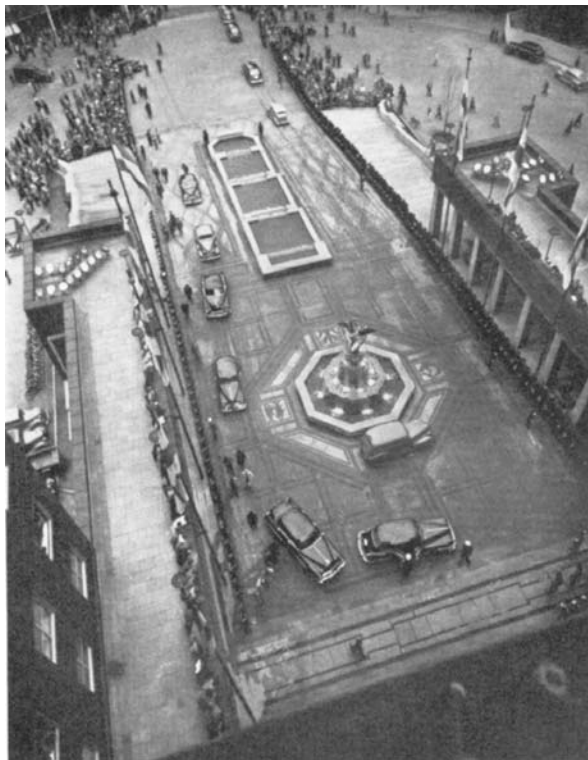
Bygningens sokkel er laget i naturstein, og tydelig og solid forankring til grunnen og plassgulvet, som her må utvides til å omfatte plassanleggene på Sirkelplassen, Solplassen og ikke minst Rådhusplassen. Sokkelen utgjør et fellesfundament for bygningen, og binder de ulike volumene sammen.

Slik uterommene er lagt opp, må Universitetsgatens akse virke som ledende frem mot Sirkelplassen, mens Sirkelplassen selv må sies å ha en forankrende funksjon, idet den blant annet ved hjelp av helningene binder bygningen til grunnen og til bygningene rundt Sirkelplassen sammen til en enhet.

Aksevirkningen gjennom Universitetsgaten frem til Sirkelplassen og nordfasaden ble beholdt som et hovedmotiv gjennom alle de tidligere reguleringene. En tilsvarende aksevirkning opptrer i innseilingen, med Rådhuset som sentralt punkt i Vika. Sidebygningene i nabokvartalene bidrar til den hierarkiske virkningen.

Alltför många monumentala motiv ha hopats i detta arkitektoniska förum, och det har trots försök till en enhetlig fasadutforming inte blivit någon Petersplats.¹³²

Forgården er utviklet fra det tradisjonelle cortilemotivet; den kom inn i prosjektet med skyskraperutkastet. Sirkelplassen, forgården med fløybygningene og rampen fungerer



Forgården, fotografert 1950

¹³¹ Se f.eks. Thomas Thiis-Evensens *Byens uttrykksformer*, Universitetsforlaget, Oslo, 1992.

¹³² – Gotthard Johansson, *Svenska Dagbladet*, 14/5/50.

sammen som en trakt som leder frem til hovedinngangen midt på nordfasaden. Fløybygningene er i det endelige prosjektet bare rammer rundt forgården, og forsynt med firkantede pillarer, som antagelig henspiller på rådhusenes tradisjonelle loggia. Arkitektene kaller dem ”omganger” i sin beskrivelse.¹³³

Sirkelplassen har blitt kritisert for å være for trang, og denne virkningen blir forsterket av inntrykket av å stå nede i en trang rotunde med mørke fasader, med sollys på de øvre delene og på de dominerende kontortårnene. Slagskyggen bidrar også til dette inntrykket.

Men i virkeligheten er nordfasadens skarpt markerte vertikalitet like visst som de to tårn et kanskje ikke tilsiktet men treffende bilde på det areals knapphet hvori anlegget skal presses ned; nordfrontens utformning er tilslutt blitt en grimase, som når man klemmer et ansikt mellom to hender, se fig. 10.¹³⁴

Kjørerampen opp til hovedinngangen i nordfasaden gjenspeiler både det symmetriske barokkpreget, med dobbel adkomst rundt et sentralt springvannsanlegg, men også det moderne aspektet: kjørerampen er dimensjonert for og beregnet på at gjestende dignitærer skal kunne komme kjørende i automobil.

- Hovedformer

Bygningen består av tre visuelt klart adskilte deler; Østre og vestre tårn, og festbygningen. I tillegg kommer det noe mindre volumet i nord, midtbygningen, som inneholder foyeren og bystyresalen. Denne midtbygningens sammenføyninger med tårnene er mindre tydelig; ytterkantene av den går ikke helt inntil tårnveggene, men skjærmer foran to lyssjakter, som gjør at det har blitt plass til flere kontorvinduer på tårnveggene.

De tre, eller egentlig fire, delene er tydelige som separate volumer. I tillegg kommer de mindre volumene i fløybygningene ut mot Sirkepllassen, og et mindre volum som utgjør en forbindelse mellom tårnene over midtbygningen, og er lite synlig fra noen kant. I tillegg må klokkespillet på østre tårn nevnes; dets firkantvolum er ikke stort, men er godt synlig fra bysiden.



Norsk Arkitekturmuseums modell

¹³³ - Just, bd. 2, s. 24.

De viktigste tilleggformene er Sirkelplassen med de tilpassede fasadene, kolonnadene og kaskaden eller "laksetrappen" fra hovedinngangen mot Sirkelplassen, kontorbygningen nordvest for Rådhuset og de to leiegårdene i øst.

Bygningen dekker et areal på 4900 m², og har et sammenlagt gulvareal på 39 700 m². Den bærende konstruksjonen er bygget opp av fire hoveddeler, og er konstruert helt i armert betong. Disse hoveddelene er byggeteknisk adskilte, og kunne i prinsippet stått som egne bygninger. Veggene er forblendet med teglstein, som bæres av knaster ut fra betongveggen. I tårnene er det i tillegg brukt kobbertråd for å holde forblendingen på plass.

Hvor moderne denne konstruksjonsformen var i 1930 er diskutabelt, men den har i alle fall vært relativt ny for arkitektene; ingeniørene Sigurd Lund og Asbjørn Aass ble brukt omfattende som rådgivende ingeniører, og beregnet blant annet vindtrykk og sidestabilitet, etc., etc. Firmaet insisterte på en forsterkning i toppen av begge tårn, der arkitektene opprinnelig ville la glasstripen i nord "dele" tårnene helt opp. Just mente at de byggteknologiske fremskrittene fordret nettopp en konstruksjon som vanskelig ville la se gjennomføre med en gammeldags murkonstruksjon, men dette synes en lite sannsynlig forklaring; arkitektene hadde allerede et langt "rulleblad" i å la estetikken være hovedforutsetningen for bygningens form, som både Aars, Sinding-Larsen og senere Henry Røsoch påviste i sine kommentarer. Røsoch fremhever dessuten at armert betong ikke var noen ny konstruksjonsform i 1930:

Når Just skriver at "i mellemtiden hadde det nye byggemateriale betongen gitt støtet til en helt ny retning innen byggekunsten", og angir det som grunnlaget for formen i det siste utkastet, så er det hverken nøiaktig eller uttømmende. For det første var det i 1890-årene og de første 1900-årene at betongen egentlig gav dette "støtet" (van der Velde, Perrier [*Perret*] o.s.v.) og for det annet har jeg altså forsøkt å vise at det virkelige grunnlaget for form-endringene ikke var så enkelt. En kan forsåvidt si at det var betongen som skapte nyklassisismen også, fordi det ble hevdet at nyklassisismens rettvinklede form passet så godt til forskallingsarbeider.¹³⁵

De samlede hovedformene er skarpt avtegnet, med avtagende detaljrikhet oppover. Sirkelplassenlegget rammer inn silhuetten av selve Rådhuset, og gir betrakteren inne på plassen en ny silhuett, som definerer plassrommet i høyden.

Hovedlinjene i volumene er klart enten vertikale eller horisontale, - dette følger av de kubiske volumene, som arkitektene neppe har ønsket å svekke virkningen av. Takene er flate, og for alle praktiske formål usynlige. Det lave saltaket over Hallen er såvidt synlig fra fjorden.

I alt væsentlig må Oslo Rådhus i forhold til de andre siges at være noget for sig. I hoveddispositionen er arkitekterne gået nye veje, da de lod repræsentationslokalerne omkring hallen udgøre hovedmassen i en

¹³⁴ – Holger Sinding-Larsen: *Oslo rådhus: hvorledes står saken?*, A. W. Brøgger, kommisjonær, 1932.

¹³⁵ – Henry Røsoch i *Aftenpostens* kronikk, 4/12/37.

forholdsvis lav bygning, medens hverdagskontorenes store mængde danner to tårne. I udformningen har Arneberg og Poulsson også gjort detail'erne helt til deres egne. Alt dette er helt i sin orden; det føles kun som en lettelse og befrielse, at vi er sluppet for endnu en gang i Norden å få rektangulært hus med en tværfløj mellom to gårde (en åben og en overdækket) og et skævt anbragt tårn og de Nyrop-Östbergske motiver kunde vel dårlig være brugt en gang til (selv af nordmænd) uden at være blevet fortærskede.¹³⁶

Man tenke seg at Arneberg og Poulsson kan ha latt seg inspirere noe av delingen i to volumer pluss tårn som de hadde sett i Stockholms Stadshus. Den er både ”sannferdig” og funksjonell, og kan dermed ha gjort at rådhusarkitektene i Oslo har sett en klar visuell adskillelse av fest- og kontordelene som en farbar vei. Grepet med å gi de forskjellige volumene ulike retninger i fasadeutformingen kan også ha kommet fra Stadshuset.

Hoveddisposisjonen i bygningen er ofte fremhevet som det spesielle og rosverdige med den, og spesielt nordfasaden er beskrevet som imponerende, men kritikerne fant ofte hovedinntrykket for tungt og dystert. Gustaf Näsström er en av de hardeste kritikerne av den visuelle tyngden:

Dess huvudfasad vetter mot norr och här ligger slagskuggan större delen av dagen tung och kall över de bägge tornen och det mellan dem hårt insnörda lägre mittpartiet. Denna fasad reser sig i hela sin vassa vertikala tyngd över en halvcirkelformad plats, kantad med byggnader, som visslar rådhusets egen fasadmelodi av tegel och kalksten i en tjtatigt upprepad arkitektonisk slagdänga. Men platsen är så liten, att det monumentala anslaget i själva rådhuset inte får klinga ut i tillbörlig mäktighet utan stängs inne mellan alltför trånga kvarter och platsbildningar. Om arkitektur är frusen musik, så måste det sägas, att musiken i detta rådhus är djupfryst.¹³⁷

Effekten av de store volumene sett fra sjøsiden er i hvert fall kraftig. Om denne effekten blir svekket eller styrket av at tårnene er plassert i bakkant, er vel usikkert, men denne plasseringen gir i hvert fall et mindre skyskraperpreget inntrykk, og harmonerer gjerne med det inntrykket av dogepalassets fasade mot sjøen som man kan tenke seg at arkitektene har ønsket å oppnå.

Et sentralt spørsmål i forhold til forståelsen av Rådhusets meningsinnhold er hva som er årsaken til og inspirasjonen for valget av hovedformene. dvs. de som kommer frem i det endelige rådhusutkastet. Dette må sees i lys av eventuelle forbilder, og av de slående forskjellene mellom de nest siste og siste utkastene. Forsøkene på forklaringer på dette er mange.

Med unntak av skillet mellom midt- eller foyerblokken på den ene side og festbygningen og tårnene på den andre, er volumene tydelig adskilte både utvendig og innvendig. Denne klare oppdelingen etter funksjon er i følge arkitektene høyst bevisst, og må betraktes som en helt ny disponering i forhold til de tidligere utkastene. Jeg har ikke funnet noen direkte forgjenger til løsningen med bruken

¹³⁶ – Arkitekt, kgl. bygningsinspektør Thomas Havnings uttalelse om rådhuset i *Byggekunst* 1950, nr. 9-10, s. 182.

¹³⁷ – Gustaf Näsström i *Stockholms-Tidningen*, 15/5/50.

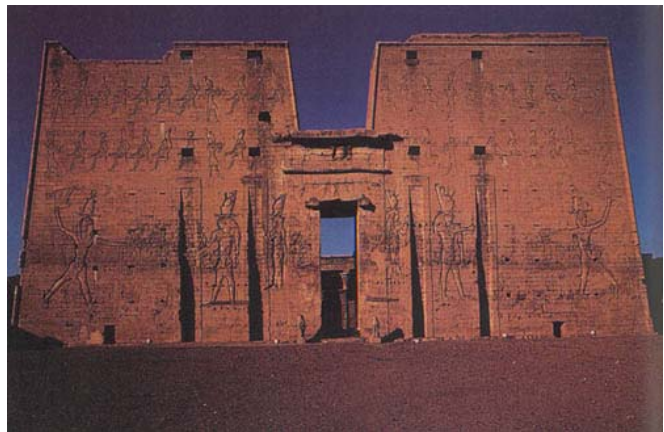
av dobbelte rådhusårn i form av kontorblokker, selv om amerikanske høyhus fra 20-årene har brukt løsninger som ikke er ulike.

Stockholms stadshus går tydeligen igen i de første projekten med deres dominerende torn, slutligen utformet som en nästan fristående kampanil. Men så kom funksjonalismen, och det enbart dekorativa tornet slopades som funktionellt onyttigt. I stället skildes kontorslokalerna ut från fest- och representationsdelen och förlades i två höghuskroppar. Det var så till vida en rationell åtgärd, som man därigenom undgick den konflikt mellan byggnadens olika uppgifter, som Östberg trots all yttre glans inte kunde lösa i sitt stadshus. Men romantiken vann en ny seger, mot vattnet.¹³⁸

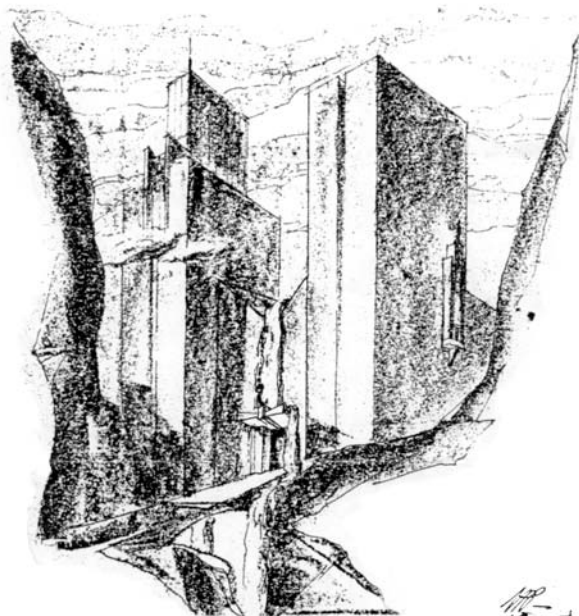
Adskillelsen av årn og festbygning gir en utvendig artikulasjon av innvendig funksjon. Skillet er klart, og er blitt bemerket i flere kommentarer. Den klare soneinndelingen mellom de delene av bygningen som har representative eller formelle formål er også tydelig i fasadene og volumoppdelingen. Kontortårnernes vindusraster gir et klart inntrykk av funksjonen, mens de større, mer pompøse vinduene og balkongene i festbygningen gir et tilsvarende inntrykk av store, representative rom. I sidefasadene er tredjeetasjene i tårnene og festbygningen forbundet ved at én rekke av små krysspostvinduer er ført videre fra tårnene og utover festbygningen, mellom baldakinen som går rundt volumets tre sider og loggiaens steinsatte rekkverk.

Nordfasaden har i grove trekk den samme oppbygning som en typisk gotisk katedrals vestfront, - to årn som flankerer et midtfelt med intrikat masverk og store vindusflater. Andre har assosiert dette fasadeskjemaet med egyptiske pylonbygninger. For betrakteren er det her m.a.o. ingen mangel på mulige forbilder.

Men arkitektenes forhold til norsk natur er viktig her, kanskje spesielt Poulssons. Poulssons skisse med Rådhuset plassert i et trangt norsk skar, med et fossefall mellom tårnene i nordfasaden, taler egentlig for seg selv. Denne skissen skal jeg også komme



Horus-tempelet, Egypt



skisse Maanus Poulsson

¹³⁸ – Gotthard Johansson, *Svenska Dagbladet*, 14/5/50.

tilbake til i forbindelse med spørsmålet om arbeidsdelingen mellom arkitektene.

Til tross for den internasjonale karakter er det ikke utelukket, at der i opbygningen ligger et nasjonalt drag. Den horisontale del gir jo et godt uttrykk for flattlands natur, f.eks. Hedemarken, hvorimot den horisontale del representerer vår fjellnatur, de 2 tårne f.eks. Galhøpiggen og Glittertinden.¹³⁹

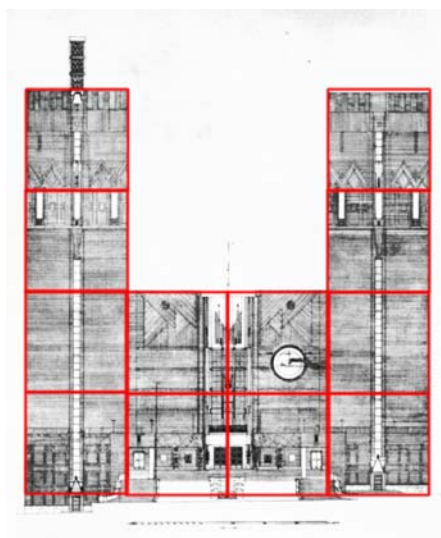
Det er neppe snakk om at arkitekten har vært spesielt opptatt av å gi bygningen en spesiell orientering i forhold til solen eller til solgangen, - da hadde kanskje en plassering av tårnene på sydsiden av bygningen, der mye av skyggen fra dem hadde falt over festbygningen, vært mer naturlig. Bruken av de eksisterende aksene som gis av Universitetsgaten og Rådhusplassen har tydelig vært viktigst.

- Geometri

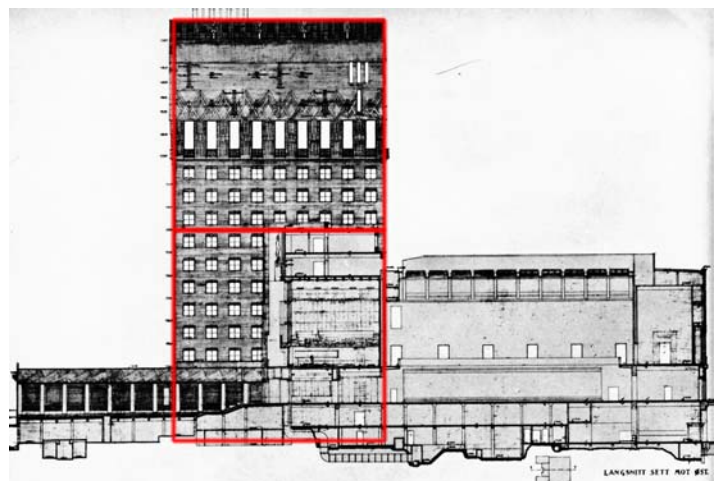
Bruken av klassiske proporsjoner som det gyldne snitt er ikke bare typisk for rådhusarkitektenes tradisjonelle utdannelse, men også for 1920-tallets modernisme. I en bygning med så enkle hovedformer som Rådhuset, er den idémessige bakgrunnen for en slik proporsjonsbruk snarere beslektet med modernismen enn klassisismen. Denne proporsjonstenkningen er gjerne noe arkitektene kunne kjenne igjen fra sin egen, tradisjonelle, utdannelse, men også noe som kunne føres videre inn i modernismens tenkemåter.

Bygningen ser ut til å være tildels bygget opp etter geometriske beregninger, der forholdet mellom de forskjellige veggflater skal stemme overens. Ved å måle tegningene blir disse forholdene klare.

Det geometriske fasadeskjemaet er enkelt for nordfasadens vedkommende: tårnernes høyde er den dobbelte av midtbygningen, og midtbygningens høyde er lik bredden. Midtbygningens bredde er også den dobbelte av tårnernes, og lik deres lengde. Dermed blir tårnernes høyde over midtbygningen lik avstanden mellom dem. På sidefasadene er tårnernes høyde det dobbelte av bredden. Ut fra dette får vi to grove fasadeskjemaer der proporsjonene tilsvarer tegningene under:



artstic

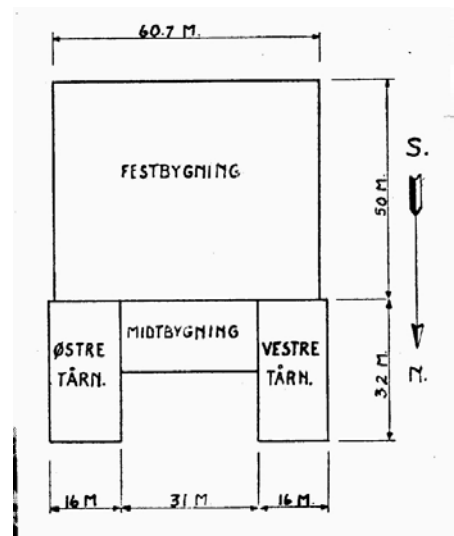


LANGSMITT SETT NOT ØST

Høyden på festbygningen i sydfasaden er mindre enn nordfasadens midtbygning, og tilsvarer omtrent 2/5 av tårnets høyde, der tårnet og festbygningen møtes. (Da er ikke det inntrukne taket over Hallen regnet med i høyden, selv om det er delvis synlig fra fjorden.)

Når det gjelder sidefasadene, er som nevnt festbygningens høyde omtrent 2/5 av tårnenes, der de møtes, men i tillegg er tårnenes bredde i sidefasadene også ca. 2/5 av festbygningens bredde. Dette resulterer i en grunnplan der forholdet mellom bygningens bredde og lengde er 4:5. (Da er ikke kolonnadene som strekker seg fra midtbygningen ut mot Sirkelplassen regnet med.)

Jeg vil presisere at disse proporsjonene er tatt fra min egen oppmåling av Oslo Byarkivs tegninger. Tallene samsvarer imidlertid med arkitektenes egne skjematiske tegninger, etter at begge tårnene fikk øket høyden med tre meter rett før innvielsen i 1950. Det er vanskelig å se at denne forlengelsen av tårnene har noe praktisk formål, - snarere tvert om, ettersom de bare forlenger veggene rundt takterrassene på toppen av tårnene.



Sidefasadene er sammensatte og asymmetriske, og fungerer som bindeledd mellom de to hovedfasadene. Sidefasadene, spesielt østfasaden, er heller ikke synlig på noen særlig avstand. Denne asymmetrien i sidefasadene kan leses som en klart tegn på at de er hierarkisk underordnet nord- og sydfasadene, selv om sidefasadene er langt de største, også i de veggflatene på tårnene som er godt synlige på langt hold. Symmetri var i den eldre europeiske arkitekturtradisjonen påkrevet for monumentalbygninger, i hvert fall frem til de mer pittoreske stilene vant frem under nygotikken/romantikkens og historismens perioder.

Symmetrien i bygningen må tolkes ut fra sammenhengen: Den ble sett på som et fremmed trekk både av funksjonalistene og av tilhengerne av en tradisjonell rådhusarkitektur, - det symmetriske var altså hverken nasjonalt eller moderne, men kan muligens ansees som et utslag av klassisisme eller art déco/egyptisisme.

- Løsningen med tårnene

Jeg har valgt, i tråd med arkitektenes egne benevnelser, å kalle de to høye bygningsvolumene ”tårn”. Det kan spørres om disse volumene, slik enkelte kommentatorer gjør, ikke like gjerne kan kalles høyhus eller etter datidens norske målestokk skyskrapere. Likevel ser jeg det som viktig å bruke arkitektenes egen beskrivelse av bygningen så langt som mulig. Henry Røsoch beskriver spranget fra kampanilen i de tidligere utkastene til disse kontortårnene slik:

”Kontortårnene” er det helt riktige monumentale uttrykk for innholdet i et moderne rådhus. Denne betraktning var det som gjorde at jeg straks så noget nytt og riktig i Arneberg og Poulssons nye utkast høsten 1930, uten at jeg vet noget om hvorvidt mitt resonnement også har været deres.

[...]

Jeg kan godt tenke mig at Arnstein Arneberg og Magnus Poulsson, da de satt foran det perspektivet som er gjengitt her, hvor en altså ikke kan se tårnet, kom til å si: ”Hvad betyr forresten det tårnet, egentlig? Hvorfor skal vi ha det?” Jeg kan videre godt tenke mig at de begynte å se litt nærmere på, hvad et rådhus egentlig er for noget idag, slik som de skulde bygge det, sammenlignet med f.eks. hvad et renessanse-rådhus var.

Hvis de satt slik, så vilde de snart komme på det rene med at Oslo Rådhus skulde rumme og representere noget helt annet enn rådhuset i Siena eller Lübeck eller Bryssel. Dets hovedinnhold, det som er karakteristisk for byens styre og forfatning idag, er bare på den ene siden den rene borgerforsamlingen. På den andre siden, og mere karakteristisk for den moderne byen, har vi den veldige og vidt forgrenede administrasjonen som egentlig er det mest eklatante uttrykk for den nye kommunale makten. Kontorene er kanskje til syvende og sist det som er mest fremtredende i utøvelsen av bymakten i det moderne samfundet.¹⁴⁰

Tårnmotivet er åpenbart hentet fra den historiske rådhustradisjon, men er altså her gitt en moderne form. En annen påvirkningskilde for løsningen med kontortårnene kan tenkes å være amerikanske skyskrapere, som på tidlig 20-tall fremdeles ofte fikk form som store tårn, ofte med et en palasselevasjon, men med øvre avslutninger av tårntypen. Et eksempel på tårnformen brukt som kontorblokk, satt sammen med et lavt bygningsvolum som inneholder møtesaler og representasjonslokaler, er Nebraska State Capitol, i Lincoln, Nebraska:¹⁴¹

The unprecedented synthesis of the skyscraper and *civitas* made the Nebraska Capitol arguably the most influential American building of the first half of the twentieth century.¹⁴²

Denne bygningen er formet i begynnelsen av 20-årene, og har en klar kampanileform i det sentralt og symmetrisk plasserte tårnet, som altså inneholder kontorer under den gyldne kuppelen. Det 122 meter høye tårnet er satt over et svært, flatt volum som inneholder representasjonsrom.

Det frittstående tårn, som i virkeligheten var en levning fra en tid med andre forhold, ble sløyfet og rådhusets kontorer ble plasert i to moderne høybygninger i intim og naturlig tilknytning til en lavere forbygning mot havnen med plass for representasjons- og festlokalene. I kraft av sin høyde (ca. 60 meter) fikk de to kontorblokker karakteren av et tårn, men de har intet tilfelles med det tradisjonelle

¹⁴⁰ – Henry Røsoch i *Aftenpostens* kronikk, 4/12/37.

¹⁴¹ Bygget 1920-32. Arkitekten er Bertram Goodhue, som regnes som en av fornyerne av amerikansk nyklassisisme i mellomkrigstiden. Han var i utgangspunktet opptatt av en personlig variant av nygotikken, og fortsatte å gi sine bygninger et vertikalt preg.

¹⁴² - Robert A. M. Stern: *Modern Classicism*, Rizzoli, New York, 1988.

rådhusårn. Mens dette hovedsakelig var en arkitektonisk attributt fikk Arneberg og Poulsson to ”tårn” en klar og bestemt funksjonell oppgave som organisk sammenbundne deler av en større kropp.¹⁴³

Et interessant spørsmål er hvor den nye hoveddisposisjonen av bygningen *kommer fra*. Kan det tenkes at arkitektene stod fast, simpelthen, og dermed følte behov for den total omkalfatringen av prosjektet som en ny hoveddisposisjon ville gi? Det er vanskelig å finne noen annen måte å besvare dette på enn å sitere forskjellige teorier fra kildematerialet, ettersom et endelig svar er vanskelig å finne ut fra bygningen alene. Arkitektene selv, spesielt Magnus Poulsson, har derimot gitt inntrykk av at løsningen har kommet som en åpenbaring. Ut fra sitatene nedenfor kan det se ut som om den nye hoveddisposisjonen var Poulssons idé. Tidsskriftet *Plan* skildrer dette slik:

Historien om hvordan tårn blir til, har arkitekt Poulsson fortalt selv. Han kom en vakker dag reisende inn mot byen, og han så i fantasien rådhuset ligge på plass. Da – plutselig, slo det ned i ham. Ett tårn gir ikke nok! To tårn må der være! Så ble det to tårn.

Det er vel slikt som kalles utgifter til representasjon, men det har jo vært rådhusenes oppgave i alle tider og i alle byer.¹⁴⁴

Tårnenes slagskygge er blant de trekkene ved bygningen som har blitt kritisert. Denne skyggen faller hovedsakelig over Sirkelplassen, og delvis fra østfasaden av bygningen.

– De to tårn har fra flere hold været tildels skarpt kritisert. Hvad synes De om dem?

Stadsarkitekt Holsøe blir sittende en stund og tenke; så sier han:

– Den mektige stigning fra Studenterlunden op mot den halvcirkelformede rådhusplass, passasjen op ad rampen gjennom forgården, vestibylene inn i selve rådhushallen som så igjen ender med en vid utsikt over fjorden er av en imponerende virkning. Når jeg tenker mig gående op ad rampen har jeg en – om jeg må uttrykke mig sådan – en norsk fornemmelse, en følelse av å passere mellem to mektige fjellvegger.¹⁴⁵

Slagskyggen over Sirkelplassen taler riktignok mot dette, men vil nok likevel være underordnet andre hensyn. Uttalelser fra spesielt Poulsson, om norsk særpreg i arkitekturen, med mørke, dystre eksteriører og farveglede innendørs kan også tyde på at den skyggefulle Sirkelplassen er bevisst valgt.

– Har De sett en gammel Gudbrandsdalsgård noen gang. Langt borte fra ser den enkel, fast og hel ut. Først inne på tunet blomstrer den ut i kunstferdige dørstolper og nydelige detaljarbeider, og går en inn i stua ser en treskjæring og rosemaling, livfullt og fargeprektig. Slik er det med Rådhuset også.¹⁴⁶

Poulssons egen redegjørelse og begrunnelse for tårnløsningen må også høres, - han bekrefter i grove trekk *Plans* fremstilling ovenfor:

Under en demonstrasjon av de nye tegningene sa arkitekt Poulsson: ”Når det gjelder en frittliggende monumentalbygning som Oslo rådhus, er det situasjon og beliggenhet som i første omgang dikterer oppslaget. Den store rådhuskonkurransen bygget i sin tid på København og Stockholms rådhus, og programmet var sterkt bundet av plandisposisjonene for disse. Under vårt seneste arbeid med å finne fram til en løsning for vårt rådhus på den fastlagte plass, har vi gjort mange utkast som brøt med det opprinnelige program. Men først ved vårt siste forslag synes vi å ha funnet fram til en klar besvarelse av oppgaven. Da vi på grunn av de forholdsvis smale kvartaler jo ikke kunne arbeide med en breddevirkning, gikk vi i høyden for å oppnå tilstrekkelig monumentalitet og myndighet over bygningsmassene. Hva selve rådhusets planutformning angår, fant vi det naturlig å skille

¹⁴³ – Fra Oslo formannskaps utklippssamling, publikasjon ukjent. Delvis sterkt sammenfallende med Carl Justs fremstilling i *Oslo Rådhus*, bd. 1, s. 150.

¹⁴⁴ – Tidsskriftet *Plan*, nr. 2, s. 54 (1934).

¹⁴⁵ – Stadsarkitekt Poul Holsøe, intervjuet i *Morgenbladet*, 7/1/31.

¹⁴⁶ – Magnus Poulsson intervjuet i *Dagbladet*, 9/4/50.

administrasjonsavdelingen fra festbygningen slik at det også får sitt uttrykk i den ytre arkitektur. Festbygningen krever jo større høyder, større dybde og bredere akser for rummene enn det som er naturlig for administrasjonens kontorer. Ved å gjøre disse uavhengig av festbygningens store dimensjonering, sparte vi inn adskillige kubikkmeter.¹⁴⁷

Det er fremhevet som en av bygningens styrker at den (i hvert fall de første tiårene etter ferdigstillelsen) stod som et fokuspunkt i *byens* silhuett. Det endelige prosjektet ble altså omdannet til en slags ”Stadtkrone”, mer eller mindre slik begrepet ble lansert av Bruno Taut i hans bok *Die Stadtkrone* i 1919.¹⁴⁸ Det kan tenkes at Arneberg og Poulsson kjente til denne boken – den var utbredt – selv om de kildene jeg har tilgjengelig ikke bekrefter dette. Konseptet med ”kronen over byen” har i hvert fall visse likheter med deres rådhusbygning.

Profilen er meget karakteristisk, og den stiliserte silhuetten er i forskjellige sammenhenger brukt som signatur for både Rådhuset og Oslo, på samme måte som andre ”signaturbygninger”, - Akropolis, Sydney-operaen, etc. Noe av Rådhusets største styrke er nettopp denne signatureffekten, der bygningen virker som et klart leselig symbol for byen. Det at bygningen ble et slikt ”bumerke” for byen er kanskje arkitektenes fremste suksess med den. Til og med de helt stiliserte proporsjonene er lett gjenkjennelige.

Et slikt karakteristisk hovedgrep vil også kunne gi en bygning karakter, og om ikke annet skaffe den øyeblikkelig gjenkjenningsverdi. Om dette var arkitektenes direkte målsetning, er usikkert, men tanken er nærliggende. Den enkle og karakteristiske silhuetten gjør det også lett å behandle Rådhuset som heraldisk motiv, slik vi ser i eksempelet nedenfor, som forteller om da det ble ”hovedemblemet” for Oslo-olympiaden i 1952.

Konkurransen om et hovedemblem for de olympiske vinterleker i Oslo i 1952 er nå avgjort. Gunnar Furuholmen vant førstepremien på 1500 kr. med sitt utkast ”Blått og sølv”. Motivet er ganske enkelt: Rådhuset med de olympiske ringer i forgrunnen. Rådhuset er i hvitt, med en bakgrunn av blått lys.¹⁴⁹

Men kritikken mot tårnene og bygningens massevirkning kunne også være kvass. ”Det er de nye tårn som bærer hovedansvaret. Disse ”tårn” som hverken er fugl eller fisk, men en bastard av skyskraper og tårn av den gamle skole. De minner mest om cigarkasser satt på høikant.”, sa Barthold A. Butenschøn jr., i Aftenposten 6/1/31, og sigarkasser og margarinkasser ble gjengse metaforer for bygningen i den folkelige debatt som fant sted i leserbrevspaltene. Den mye anvendte ”brunost-metaforen” kommer derimot fra arkitekthold; og har vandret videre fra Sinding-Larsens omtale av det femte utkastet:

¹⁴⁷ –Just, bind 1, s. 162.

¹⁴⁸ I sin neste bok, *Die Auflösung der Städte*, fra 1920, viser Taut en byplan som kulminerer i et ”Haus des Himmels”, byplanens midtpunkt, der myndighetene i Tauts utopi skulle plasseres. Huset blir av ham betegnet som ”byens juvel”. Jfr. Kenneth Frampton: *Modern Architecture. A Critical History*, Thames & Hudson, 1980, ss. 130-134.

¹⁴⁹ - *Dagbladet*, 5/3/50.

Raadhusblokken blir liggende klemt inde mellom de høiere omgivelser. Den beklemmende følelse økes ved blokkens uhyrlige høide, enten denne nu gjøres 55, 45 eller gjerne 35 m. Tanken bringes hen paa, at bygningen ved at klemmes fra siderne er presset tilveirs som en mysost.¹⁵⁰

At Rådhuset har fått forskjellige oppnavn som ”brunostene”, ”sigarkassene”, etc, føyer seg imidlertid inn i en lang rekke av folkelig utbredte oppnavn på karakteristiske bygninger. Det skal slett ikke nødvendigvis sees som en svakhet ved bygningen. Det faktum at dette hovedgrepet nok er det mest omtalte trekk ved Rådhuset, understreker dette.

- De to hovedfasadene

Bygningens to viktigste fasader er nord- og sydfasadene. Jeg har nevnt forskjellen i retning mellom dem, der sydfasaden fremstår som horisontalt orientert, mens nordfasaden er tilsvarende vertikal i sitt uttrykk. Sydfasaden må også sies å gi et roligere inntrykk, med en jevn rytme i artikuleringen, uten noe markert midtakse. Dette står i kontrast til nordfasaden, og har påkalt mange kommentarer.

Det er ikke lenger noen sammenheng mellom de nevnte partier, denne horisontalitet den ene vei og vertikalitet den annen, disse fasadeløsninger som i sin forskjelligartethet har bragt folk til å tro at de skyldtes hver sin av de to arkitekter.¹⁵¹

Holger Sinding-Larsen er ikke den eneste som har lansert teorien om at de to arkitektene tegnet hver sin fasade, - arkitektene skal villig ha bekreftet dette selv, omenn med forbehold om at de selvsagt hadde samarbeidet tett om både nord- og sydfasaden. Forskjellen mellom det horisontale preget i festbygningen og det vertikale i nordfasaden er umiddelbart slående, og forsterkes av de to fasadenes omgivelser; den noe trange Sirkelplassen i nord, og den åpne, langstrakte Rådhusplassen i syd.

Todelingen i plan og fasader er tydelig. Tydeligst er likevel det jeg velger å se som de to hovedfasadene, og forskjellene mellom dem. Sidefasadene er klart underordnede, og fungerer som retningsvisere rundt til disse. Slike begrepspar kan selvsagt være tankefeller i bruk, men brukt med en bevissthet om svakheten i metoden, kan de være illustrerende.

Det som imidlertid er det originale og særegne ved Rådhuset er dets to ansikter. Festivitetsavdelingen har en utpreget horisontalvirkning, mens ansiktet mot byen har et ennu mer utpreget vertikalt fysiognomi.

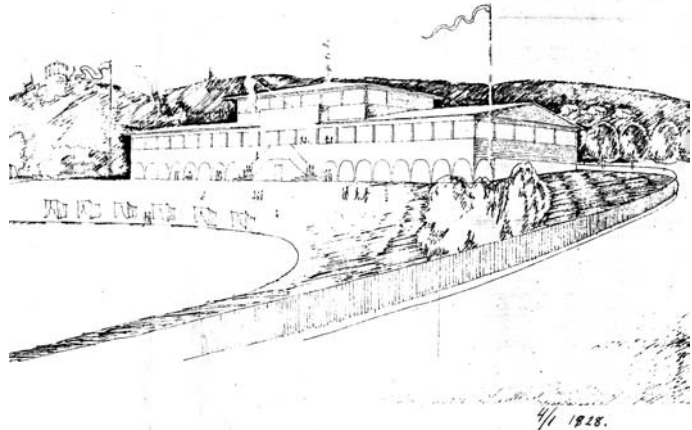
Arkitekt Halvor Poulsson mener at hans bestefar var hovedarkitekten bak *nordfasaden*, og underbygger dette med en skisse fra Magnus Poulssons hånd, der han har plassert de karakteristiske tårnvolumene inn i et norsk fjellandskap, med et fossefall mellom, i det som tilsvarer nordfasaden. (Se ovenfor, under avsnittet om hovedformer.) Skissen gjør det sannsynlig at det er Poulsson som er hovedmannen bak nordfasaden. Som Ulf Grønvold påviser i *Det store løftet*, er skissen nok helst å anse som ”rasjonaliseringer i ettertid. Fontenen kom Arneberg og Poulsson frem til i siste runde av

¹⁵⁰ - Sinding-Larsen: *Raadhuset og Piperviksreguleringen i Oslo gjennom 10 aar*, s. 18.

¹⁵¹ -Sinding-Larsen: *Oslo rådhus: hvorledes står saken?*, 1932, s. 8.

konkurransen i 1918, mens kontortårnene (fjellkløften) dukket opp i det endelige prosjektet i 1930¹⁵². Likevel er det vel ikke utenkelig at arkitektene plutselig kan ha kommet på å bruke det allerede formgitte kaskadeanlegget til en slik naturlignelse i det endelige prosjektet.

Poulssons skisse tyder på at han er hovedmannen bak byfasaden, mens Arneberg kanskje tegnet en mer Dogepalass-lignende fasade mot sjøen, for å tekkes opinionen i 1930. Vi ser altså to arkitekter, to fasader, to funksjoner, altså festbygning / kontorbygning, etc. De fleste samtidige og senere kommentatorer legger også vekt på den markante todelingen i sine beskrivelser.



Arnstein Arneberg: Utkast til badested

Når vi så ser på Arnebergs utkast til et badested, med en bred blokk og arkade frem mot sjøen, finner vi klare felles trekk med sydfasadens horisontale, rytmiske preg.¹⁵³ Dette styrker teorien om at Poulsson stod for nordfasaden, og Arneberg tilsvarende for sydfasadens.

- Artikulasjon, materialbruk og overflatebehandling

I eksteriøret er det dominerende overflatematerialet teglstein, men der er omfattende dekorativt utstyr i naturstein, - begge disse materialene er festet til den underliggende betongen. Det er enkelte innslag av større glassflater, vesentlig i festbygningens hovedetasje. På nordfasadens midtdel er vindusflatene brutt opp i tynnere skiver satt inn mellom kraftige natursteinssprosser.

Veggenes artikulering er sterkt medvirkende til bygningens totalinntrykk, men er et av de trekkene som bare etterhvert får oppmerksomhet under betraktningen. (Om valget av tegl som fasademateriale, se nedenfor, her skal bare de dekorative prinsippene omtales.)



Østre tårn, detalj

¹⁵² Grønbold i *Det store løftet*, s. 120.

¹⁵³ Denne skissen finnes i Oslo Byarkiv, og er vedlagt et brev fra Arneberg. Tegning realisert.

Mønsterbruken er viktig: Teglsteinen er lagt i et enkelt munkeforband etter middelalderens forbilder; proporsjonene i teglsteinen, sammen med det håndbankede utseendet viser at arkitektene bevisst har brukt teglsteinens format for å skape tekstur i vegglivet.¹⁵⁴ Dette understrekes ytterligere av de forskjellige mønstermuringene i vegglivene.

Jeg har tidligere nevnt historismens teoretiker Gottfried Semper, og hans prinsipielle oppdeling av bygningen i stativ og betrekk. I Oslo Rådhus kan denne oppdelingen delvis sees i måten teglforblendingen er utført på, nemlig ved at den i flere store felter er lagt i mønstre som gjør det tvilsomt om teglveggene kan ha noen bærende funksjon.

Bærende teglkonstruksjoner i en bygning med denne høyden og størrelsen er en fiksjon, men det er lite som ”avslører” betongen under, - det måtte i tilfelle være nettopp de innmurte mønstrene á la Semper; idet teglsteinen ikke lenger har en bærende funksjon, markeres dette med innmurte mønstre med ”vevnadseffekt”.

De kjede- og siksakformede ”tatoveringene” øverst og nederst på volumene gir en sempersk vevnadseffekt, og avslører ”sannheten” om teglsteinsforblendingen. De tjener til å binde bygningen sammen visuelt, og gir ytterligere relieff og tekstur til vegglivene. Bruken av mønstre i teglsteinsforblending er brukt tilsvarende av Berlage i Amsterdams børsbygning, og i København. Forskjellen i forhold til Københavns Rådhus ligger i polykromien, som dominerer der, mens Stadshuset, Berlages børsbygning og Oslo Rådhus har monokrome teglvegger. En av kommentatorene mener å kunne øyne betongkonstruksjonen under forblendingen:

Huset viser fasader av ett låt vara ganska blåfruset tegel i munkförband, men konstruktionen är i själva verket utförd i betong och tvärs genom de romantiska tegelfasaderna känner man den där hårda, kärva betongkaraktären, som något kantigt och vasst och strävt.¹⁵⁵

Rådhuset er bygget på et lavt, så godt som umerkelig fundament, og ligger i virkeligheten nesten og delvis fullstendig rett på bakken. Likevel er bygningen forblendet med naturstein i de nederste etasjene, - dette gir inntrykk av en tradisjonell rustikaetasje. Dette nesten fraværende fundamentet gjør likevel bygningen lett visuelt tilgjengelig, og gir den en forankring til plassgulvene i lignende steinsetting.

Bystyresalen er gjort synlig i eksteriøret ved det store vindusarrangementet i nordfasaden, og trappene i tårnene er tilsvarende uttrykt i eksteriøret med de to vertikale vindustripene mot nord.

¹⁵⁴ Teglsteinen er brent og håndbanket ved kommunens eget teglverk, etter en ”middelalderlig dimensjon”.

¹⁵⁵ – Gustaf Näsström i *Stockholms-Tidningen*, 15/5/50.

Både tårnene og festbygningen er avsluttet øverst med store teglflater, som er gitt liv med svake mønstermuringer. Under disse feltene er det både øverst på tårnene og i festbygningens hovedetasje satt inn loggiaer med kraftige pillarer. Høyden på disse loggiaene viser at rommen bak har større takhøyde enn ellers i bygningen, og markerer dem som viktige rom.¹⁵⁶

De høye, slisseaktige åpningene i loggiaene korresponderer med vindusstripene i nord, og er integrerte i artikulasjonen av tårnveggene, - disse loggiaene gir nærmest et kroneaktig preg til tårnavslutningene, som ikke ved første blick avsløres som åpninger. Slissene fungerer altså mer dekorativt enn funksjonelt, og gir en hvert tårn en tydelig ”krone”.

Tårnene er avsluttet øverst med slisser, i det tilføyde tremeters feltet, som kan minne om skyteskår. Denne gjendiktningen av de middelalderlige rådhusenes krenellering kom til ved tilbygget på tårnene rundt 1950, - ellers hadde tårnenes avslutning antagelig vært rett avskårede teglflater. Festbygningens hjørner bygget opp i svake avtrapninger, som såvidt er synlige, og også på festbygningens vegg, over hovedetasjen, er det satt inn små, parvise, vertikale slisser i vegglivet. Disse illuderer også skyteskår, og er gjennomført i tårnene, ovenfor siksakbåndene.

Tårnenes sydfasader er ulike; på vestre tårn er en kortere slisse som tilsvarende den som går i hele tårnets høyde på nordfasaden, plassert midt på fasaden. Det østre tårnet har et stort tårnur til venstre på det øverste feltet, og dette gjør at slissen med steininramming skyves til høyre. Klokkespillet midt på nordenden av østre tårns tak gir en tilsvarende asymmetri mot nordsiden.



Vestre tårns krone, detalj

Rytmen finnes først og fremst i *grid*- eller rastermønsteret i tårnkroppenes fasader, og i festbygningens store vinduer til øst, syd og vest. Rådhuset kan by på begge trekk, og illustrerer at symmetri og modularitet absolutt kan fungere harmonisk i kombinasjon. Likevel er symmetrien det dominerende prinsipp i bygningen, - noe som plasserer den et stykke fra funksjonalismen.

¹⁵⁶ Riktignok er ikke tårnrommene *spesielt* viktige; i østre tårn ble rommet opprinnelig planlagt som kantine for husets funksjonærer, mens rommet i vestre tårn var utstillingslokaler. Det ser ut som om ønsket om disse antydningene til tårnkroner har vært viktigere

Krysspøstvindue som er brukt i tårnene og enkelte andre steder i bygningen, var en tidstypisk vindusform, som ble brukt i de fleste bygningstyper. Fra tredvetallet og fremover var kvadratiske, firedelte vinduer f.eks. mye brukt i villaarkitekturen, og kan på denne tiden forstås som et på det nærmeste stilnøytralt element. Denne vindusformen finnes på denne tiden igjen i klassisistiske såvel som modernistiske bygninger. Denne vindusformen kan kanskje henføres til det Norberg-Schulz kaller en ”objektiv funksjonalisme”, der funksjonalismens forenkling ikke er sett som verdifull i seg selv, men der formålet er å redusere arkitekturen til grunnformer.¹⁵⁷ Når disse vinduene blir satt inn i et skjema over så store flater som man ser her, gir det likevel et moderne hovedinntrykk. Her blir det moderne inntrykket i tårnenes fasader mot øst og vest dempet av de klart gotiserende, tre etasjer høye balkongene som er plassert ved overgangen mot festbygningen på hver side. De høye glassflatene slipper inn et maksimum av lys til Østre og Vestre Galleri, som uten balkongene hadde vært enda vanskeligere å gi tilstrekkelig dagslys enn de er idag.

De store panoramavinduene i sydfasaden og i festbygningens sidefasader nærmer seg på den annen side vindusbånd i uttrykket, og bidrar til et mer moderne uttrykk, selv om vindene er skjult bak loggiaen som går rundt festbygningens hovedetasje.

Det må bemerkes at ornamentikken på fasadene har vært særlig kritisert, og det synes som en fremvoksende oppfatning at ornamentikken, spesielt den som er utformet av arkitektene selv, svekker mer enn styrker inntrykket av bygningen.

Slik gikk det til at Rådhuset som i sin tid ble unnfanget i romantisk klassisk-italiensk ånd etter mange viderverdigheter kom til verden som et barn av stålet og betongen (selv om det er av murstein) i funksjonalistisk nakenhet, en nakenhet arkitektene senere med megen oppfinnsomhet har forsøkt å skjule ved hjelp av skulptur og symbolske og levende sirater.¹⁵⁸

Natursteinsornamentene har tiltrukket seg mange kommentarer; hovedformene i ornamentikken har rene linjer og definerte ytterkanter, men for mange kommentatorer ble det f.eks. for mye



Vestre tårn, detalj

enn noen ”saklig” utbygging av arealene. Loggiaene er delvis satt foran to etasjer som er trukket langt nok inn til at kontorvinduene i to høyder ikke er synlige.

¹⁵⁷ - Norberg-Schulz, s. 37.

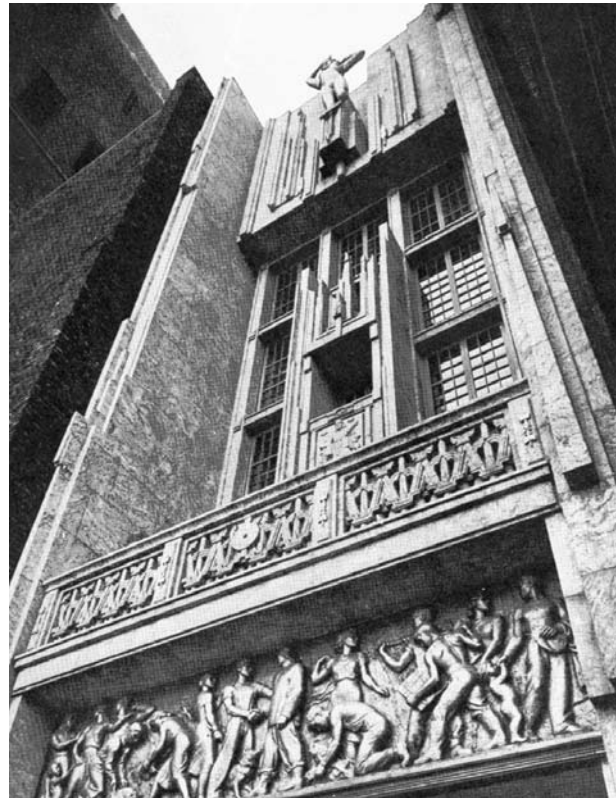
¹⁵⁸ - Ole Mæhle i *Dagbladet*, 15/5/50.

”funkisgotikk” i inngangspartiet, som vel fra et funksjonalistisk ståsted er mest kritikkverdig av de fire fasadene.

Den flödande rika utsirningen i sandsten är preciöst dekorativ i en blandning av gotik och barock. Det väldiga katedralfönstret på fasaden är absolut otroligt i moderna byggnadskonst. Själva byggnadskroppen består av ett väldigt kubiskt block, som innehåller representationssalarna och två tunga rektangulära jättetorn för administrationslokaler. Om man hade bett Ragnar Östberg att sammanfoga Kungstornen med Stockholms stadsbibliotek och forma om dessa hus efter sitt sinne, skulle resultatet bli något i denna stil. Att arkitekterna ofta har tänkt på Östbergs och Nyrops båda föregångare i Stockholm och Köpenhamn är naturligt. Den stora centralhallen låter oss få återuppleva Blå hallen och Borgargårdens arkad mot vattnet som en enhet för att ta ett exempel.¹⁵⁹

I alle tilfelle gir natursteinsinnslagene, som i hovedsak er lagt til de nederste etasjene i festbygningen, det nedre feltet et dominerende preg, og gir også inntrykk av en klar forankring til tomten og plassanleggene rundt.

Natursteinsdetaljene fremstår ofte som tilleggsformer; nærmest påklistrede utsmykningsdetaljer i stein, som skiller seg tydelig fra teglsteinen i vegglivet i hovedvolumene. Unntaket fra dette er de delene av festbygningen, som har en mer integrert bruk av stein og teglstein sammen, men der utsmykningen totalt har et desto mer ”opphengt” preg, dvs. av å være lagt tydelig utenpå veggen.



Nordfasadens midtparti

Arkitektene legger i sin beskrivelse selv vekt på bruken av norske materialer, og gjør rede for hvor steinsortene er hentet fra. I de tilfellene der materialene ikke er norske, blir opprinnelsen ofte ikke nevnt. Om dette skal tolkes som et bevisst valg av materialer som i størst mulig grad skulle være norske, er usikkert, men mye kan tyde på at dette er tilfellet: hvis man ser på hvordan materialene beskrives.

I känslan av att själva byggnaden har blivit för tung och stel, har arkitekterna med flämtande iver ansträngt sig att överhopa den med ornament. De rent arkitektoniska prydnaderna har en stil, som man icke utan sinnesrörelse vill beteckna som funkisgotik, om man därmed vågar förstå ett spetsverk av

¹⁵⁹ – Lars Erik Åström, i *Expressen*, 16/5/50.

himlasträvande vertikaler i burspråk, trappfönster och tornkrusiduller insatta mot tegelmurarnas kärva allvar och de horisontala balkongräckenas överlastade kalkstensirater.¹⁶⁰

Dudoks rådhus i Hilversum får i denne omgang stå som et hovedeksempel på en tilsvarende bruk av teglstein som overflatemateriale i den tidlige modernismen. Her var det, som nevnt ovenfor, brukt gul tegl som en lett "hud" trukket over alle flater i eksteriøret.

¹⁶⁰ – Gustaf Näsström i *Stockholms-Tidningen*, 15/5/50.

Interiør

Mens Rådhusets eksteriør har en lang for- og tilblivelsehistorie, møter vi arkitektenes palner for interiøret for alvor først i det aller siste, endelige utkastet, det som legger grunnen for bygningens indre slik vi ser det idag. Kommentarene nedenfor vil derfor bli kortfattede og konsentrert om noen få punkter som vesentlig har med bygningens helhet å gjøre, og om den tradisjonen som bygningen springer ut av.

- Planløsninger

Grunnplanen har klare drag fra København, Amsterdam, Stockholm, Hilversum etc., men er i langt høyere grad enn disse preget av streng symmetri. Det viktigste unntaket fra symmetrien er trappen i Hallen, som nok må regnes som en parafrasering av Stockholms Stadshus' innendørs, og - i et lengre perspektiv - Palazzo del Podestás utendørs fritrapper.

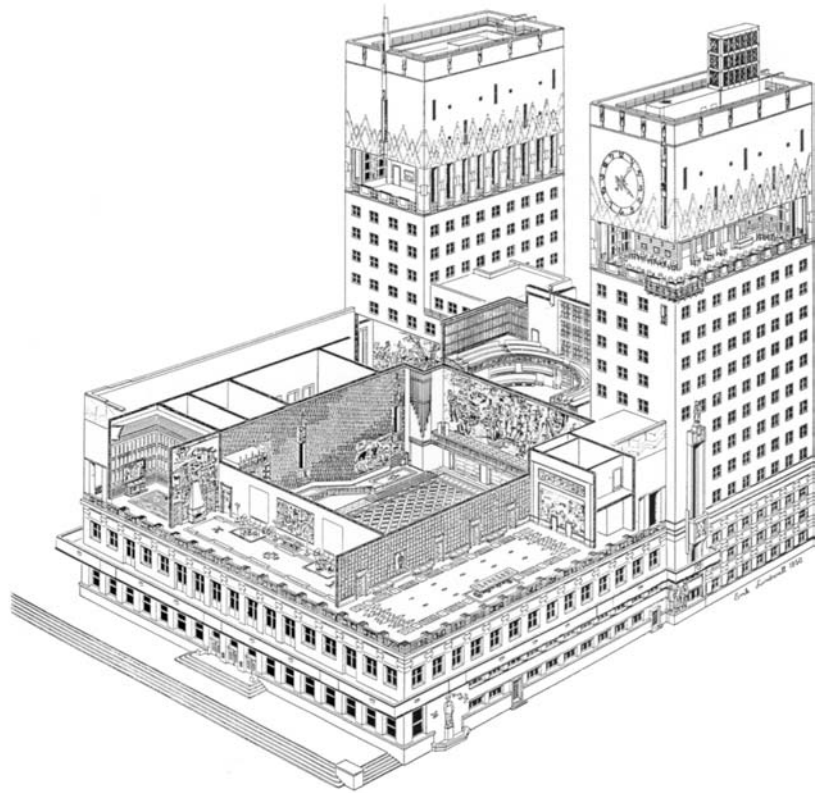
De store trekkene i planen er nesten fullstendig rettvinklede, og med kvadratiske eller nær kvadratiske grunnelementer, dog er to runde elementer tatt med; bystyresalen, og denne avspeiler igjen Sirkelplassens bue. Planen er preget av klare, geometriske grunnformer.

Planen er tydelig del i en representativ og en administrativ del: den representative i festrom, ("state rooms" etter et nærmest barokkpreget program) men også kontorer for ordfører og finansrådmann, møterom, og den administrative i mer prosaiske møterom og kontorer, samt rom som kantine, rom for tekniske funksjoner osv. Hovedprinsippene i planen er hentet fra de tidligere utkastene, men ettersom grunnplanene for en del av disse mangler eller ikke har vært tilgjengelige, er det vanskelig å si med sikkerhet hvilket. Grunnplanene til sjetten utkast viser en plan med en rådhus hall som er omkranset av søyler som bærer balkonger på øst- syd- og vestsidene, og med en åpning mot syd under balkongen der. Festrommene er arrangert i en hovedetasje rundt balkongenes nivå.

Slik den endelige planløsningen er, legger den opp til klare adkomststruter inn i bygningen, der den mer prosaiske besøkende går rett inn i heisen og tar den opp til kontorene i tårnene, mens den høytidelig besøkende får en rute gjennom Hallen, og videre opp til f.eks. vielsesrommet eller Bankettsalen. Bystyresalen kan nås *både* ad mer prosaiske ruter gjennom trappene i tårnene, eller gjennom en paradegang gjennom Hallen, opp Hallens trapp, under baldakinen og gjennom en korridor til salens vestre dør. Det er en tilsvarende mulighet for å nå bystyresalen gjennom østsiden av bygningen, men dette medfører en promenade gjennom alle de største festrommene, og muligheten er der antagelig tatt med mest for symmetrien i planens skyld. I en slik promenade vil overgangen mellom rommene

være mer brå enn det man så f.eks. i Berlages børs eller i Stockholms Stadshus. Interiørene i Oslo Rådhus er preget av at det å komme inn i et rom nærmest skal være som en åpenbaring, med ”dørstokkeffekter” til de fleste av de formelle rommene. Rommene er ikke lagt på rekke, og men ser adri mer enn en liten del av det neste rommet i promenaden.

Elevasjonssystemet i festbygningen er enkelt; med Hallen som fyller så godt som hele fløyens høyde, og underordnede gallerier og mindre festrom ordnet på øst- og vestsidene, samt mindre funksjonsrom som anretning, oppvask etc. på sidene og ved foten av tårnene. Denne elevasjonen er delvis synlig i festbygningens eksteriør, med de store vinduene til festavdelingen. Hallen i seg selv er ikke synlig, med



Tegning fra Bonytt, 1950

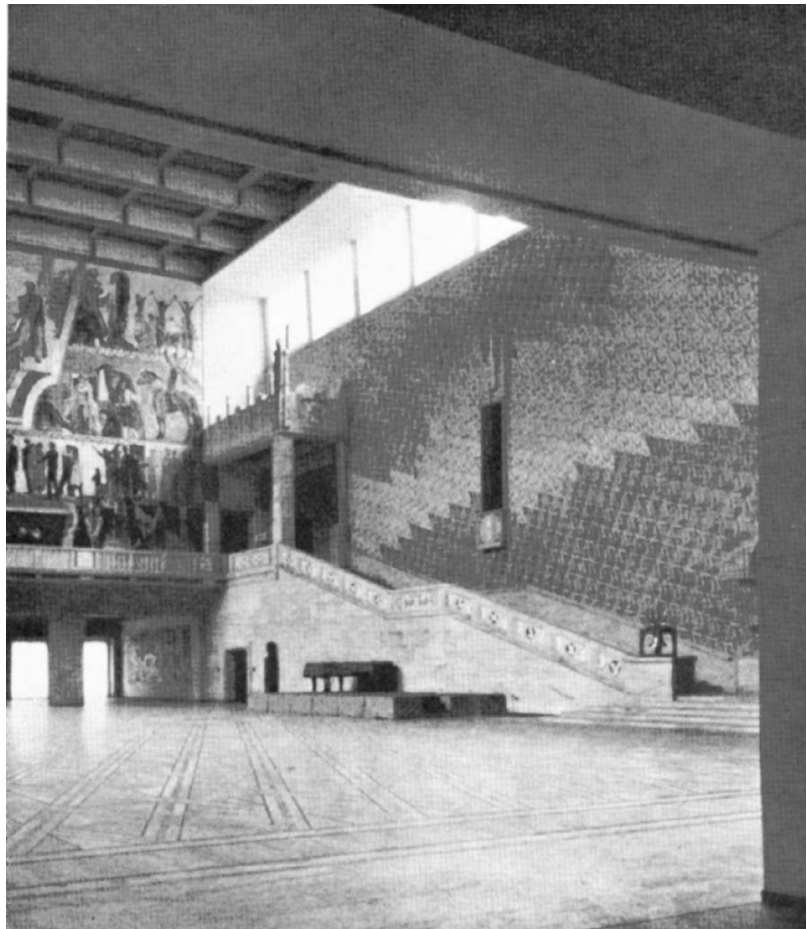
unntak av de syv franske vinduene som vender ut mot balkongen i syd. Takhøyden i de forskjellige salen er ulik, og tomrommet over dem er delvis brukt til tekniske installasjoner.

Foyeren eller forhallen gir, sammen med de tenkte inngangene i tårnføttene, en effektiv slusing av besøkende til kontorene. Bykassen i underetasjen på sjøsiden har også tatt av for ”prosaiske” besøk til Rådhuset, og mange av festrommene har dermed fått være forbeholdt de store anledningene. Riktignok var bykassen opprinnelig tenkt som tradisjonell nordeuropeisk rathauskeller, men heller ikke ølkjelleren var vel å regne som noe for store anledninger, og var ment å tjene den daglige allbruken av bygningen.

- Representasjonsrommene

Arkitektens endelige romprogram følger i store trekk forgjengernes, jfr, gjennomgåelsen i Del III.¹⁶¹ Én stor hall, bystyresal, gallerier, bankettsaler ("borgersaler"), møterom og seremonielle rom til f.eks. vielser, etc. "Paradegangen" gjennom disse representasjonsrommene er tildels påfallende lik den i Stadshuset: ankomst gjennom den store Hallen, opp en større, seremoniell trapp, over et galleri og inn til vielsesrom, bankettsaler, etc. Denne paraden gjennom representasjonsrommene gjør at den besøkende i høytidsøyemed "tvinges" til å se de viktigste av disse rommene, først og fremst *Hallen*, men også glimt av de andre. Dermed økes også uvegerlig opplevelsen av høytid, - en slik *en suite*-plan er også et tradisjonsbestemt trekk fra tiden før korridorens oppfinnelse, og gir et klarere inntrykk av en førmodernistisk bygning nettopp når man beveger seg rundt mellom festrommene. Fremstillingen nedenfor er konsentrert om disse rommene.

Når man går inn i bygningen, må man først passere en mindre vestibyle, med ekspedisjonsluke i sideveggen, og etterpå kan man passere inn, på tvers av et "galleri", eller en korridor, som binder tårnene sammen med festbygningen og midtbygningen. Dette galleriet er knutepunktet for ferdsel i Rådhuset. Veggene er laget av felter med teglstein av samme type som i eksteriøret, som er rammet inn av polert hvit marmor. Kontrasten mellom materialene er slående, og understrekes av at både bjelketaket og de kraftige pillarene som deler opp rommet også er kledd med marmorplater.



Etter disse forværelsene kan man gå rett inn i rådhushallen. Den er bygningens viktigste og største rom; det er 39 x 31 m, med en takhøyde på 21 m. Bjelkeløsningen i Hallen

¹⁶¹ Se Del II, "Rådhustradisjonen og forgjengerne".

fungerer både som konstruksjon og dekorasjon. De kraftige, dekorerte takbjelkene demper inntrykket av uterom, og de dekorative båndene som er lagt over taket på tvers av takbjelkenes retning demper igjen bjelkenes inntrykk av konstruktivt element. Det gir nærmest inntrykk av å være et kassettetak. Bjelkene er ikke i armert betong, slik man kunne anta, men konstruert i stål, som så er isolert og kledd med furutre.¹⁶²

Øverst på sideveggene går to store vindusbånd som gir overlys til rommet. Hallen har beholdt noe av uteromspreget fra de forgjengerne som ble behandlet i Del III, men det mørke taket demper preget av uterom. Mye av uterommets utstyr er likevel i behold: baldakinen over det øverste reposen i vestveggen trapp, som er hentet fra Firenze; Bargellos cortile har en lignende baldakin omtrent midt på trappen. Denne baldakinen er bragt videre fra tidligere utkast, og er preget av den såkalte ”funkisgotikken”, med heraldiske motiver og komplisert ornamentikk.. Dette kan sees i den mer gotisk/nasjonalt pregede detaljeringen i baldakinen.

Trappen er plassert asymmetrisk i rommet, og går opp langs vestveggen til det sydvestre hjørnet av rommet. Den er vridd ut mot rommet fra et repos nederst, og har også et repos midt i løpet. Denne trappeformen er svært lik trappen i Stadshuset, men trappen i Bargello kan være et forbilde også her, i hvert fall i forhold til plasseringen langs den ene sideveggen.

En kraftig balkong går fra baldakinen og langs syd-, øst- og nordsiden av rommet. På vestveggen er det i tillegg satt inn to høye åpninger med små balkonger nederst. På østveggen går det flere store døråpninger med høye gavlfelt inn til Bankettsalen på baksiden.

Utsmykningen preger rommet, og er med på å redusere inntrykket av en åpen cortile. Det er Henrik Sørensens maleri ”Arbeide, administrasjon, fest” på fondveggen som dominerer rommet, på bekostning av den andre utsmykningen. Øst- syd- og vestveggene er dekket av Rolfsens fresker, som på de to sideveggene stort sett er utført som tapetlignende mønstre, med variasjoner i grunnformer og farvesetting. På vestveggen er det medaljonger felt inn i mønsteret. Nordveggen er dekket av Rolfsens freske ”Eventyret”.

Samspeillet mellom den rombeformede grunnformen i mønsteret på sideveggene er avstemt i forhold til gulvets mønster, som har en lignende grunnform. Gulvets mønster er enklere enn det på veggene,

¹⁶² - Just, bd. 2, s. 38, jfr. s. 272.

og har en medaljong som forestiller Akershus festning litt vest for midten. Gulvet og det meste av rommets detaljering og dekorative utstyr er laget i polert stein.

Under balkongen på sydsiden går det ut et mindre areal, som utvider rommet mot syd, og gir dagslys langs gulvet fra høye glassdører. Balkongen mot øst skaper en lang nisje over Alf Rolfsens okkupasjonsfrise, som går langs hele nedre del av østveggen, med en kort trapp langs hele veggen opp til en benk under frisen. Denne balkongen skal i utgangspunktet ha vært tenkt støttet opp av pillarer, kanskje av samme åttekantede type som rammer inn de tredelte åpningene til det lange galleriet og det mindre rommet under den søndre balkongen.

Jeg har beskrevet Hallen relativt grundig, ettersom den må sammenlignes med tilsvarende rom i de andre bygningene jeg har gjennomgått ovenfor. Vi ser at grepet med en overdekket cortile er ført videre, selv om inntrykket av et uterom er mindre utpreget enn hos de fleste av forgjengerne: Hallens forbilder er klare, selv om den fremstår som en modernisert utgave av den store salen man finner i rådhustradisjonen.

De andre representasjonsrommene i festbygningen er: Hardråderommet, Munch-rommet, Festgalleriet, Bankettsalen, og Østre og Vestre Galleri. Disse rommene vil jeg behandle summarisk, ikke fordi de har særlig store innbyrdes likheter, men fordi de ikke uten videre kan sammenlignes med tilsvarende rom i de andre bygningene.

Bygningens representasjonsrom er gruppert i hesteskoform i hovedetasjen, rundt balkongene i Hallen. Disse balkongene tilsvarer loggiaene og balkongen som understreker hovedetasjen i festbygningens eksteriør. Disse rommene er alle rektangulære, høyloftede rom, som inviterer til å stoppe opp og betrakte rommet når man kommer inn i det. Denne statiske, adderte romsammenhengen understreker rommenes høytidelige preg, og er et høyst bevisst resultat av arkitektenes arbeide med romformer og –forbindelser. Bygningen kan sies å være planlagt ut fra scenografiske prinsipper, - med scenografi menes her bygningens funksjon i definerte kontekster, fra bystyremøter til statsbesøk og ritualer som borgerlige vielser og konfirmasjoner. Det siste typiske eksempelet på ”de store festligheter” er feiringen av årtusenskiftet, som ble lagt til Rådhuset og Rådhusplassen, for Oslos del.

Hardråderommet er et mindre rom rett til venstre når man kommer opp trappen. Det er et forværelse til de større representasjonsrommene, og er utstyrt i en ganske tung manér, med glatte steinvegger, dekorert bjelketak og møbler i en slags forenklet renessansestil. Inntrykket understrekes av en kopi

av en statue fra Nidarosdomen. Rommet er langt høyere enn det er bredt, og har to store vinduer mot vest.

Disse rommene preges alle sammen av at utsmykningen er det dominerende trekket; selv om f.eks. Festgalleriets tak har en blå- og sølvfarvet dekorasjonsmaling i et kraftig mønster, er det freskene på kortveggene som gjør krav på oppmerksomheten. Langveggene er i polert stein, med store vinduer mot syd. Gulvet har heraldiske motiver lagt inn, og heraldikken er gjentatt i peiskappen på rommets vestvegg, på vei inn mot Munch-rommet. Gulvene har et forankret preg; de er klart integrerte i rommene, med mønstre delvis gjentatt fra utsmykningen ellers. Rommenes helhetlige preg forsterkes av gulvene. De mest markante gulvene i de sentrale rommene er steinsatt i sterkt markerte geometriske mønstre, med unntak av bygningssilhouetten i Hallen og tilsvarende i galleriet mot sjøen, ren geometri.

Munch-rommet er bare utsmykket med Munchs maleri "Livets tre", som er innebygget på vestveggen, og har ellers kassettepanel, men hele rommets utstyr ser ut til å peke mot maleriet. Taket i Munch-rommet er særegent; det er utstyrt med runde takbjelker et stykke nedenfor en dekorert himling.

Øst i hovedetasjen er Bankettsalens fondvegg dekorert med Willy Midelfarts freske "Det gror", og er ellers utstyrt med et rødlig damasktapet på vestveggen og glassflater innrammet av enkle søyler på østveggen.¹⁶³ Taket er i gull og blått, som kant- og bunnfarve på bjelkene.



Munchrommet

Utformingen av festsalene er preget av at disse skal fungere som ramme rundt verdslige ritualer, som borgerlige vielser og konfirmasjoner, utdelinger av hederstegn (Nobelprisen kommer dog inn senere); de skal gi en ny ramme rundt nye ritualer, og rommene må av den grunn ikke ha for store likheter med f.eks. kirkerom. Materialprakten skulle derimot få tangere det sakrale. Den enorme vekten på

¹⁶³ To dører fra anretningen bryter inn i billedflaten, og Midelfart har markert sin misnøye med å la en gutt i badescenen rekke tunge mot døren. Som "conversation-piece" i en bankettsal er gjerne dette trekket vel beregnet av kunstneren, - anekdoten om hans misnøye

detaljer gjenspeiles også i arkitektenes detaljerte opprømsing av gedigne materialer og kompliserte dekorasjonsteknikker osv. i deres egen bygningsbeskrivelse.¹⁶⁴ Tårnkontorene er derimot temmelig små og spartanske, og har blitt kritisert for dårlige lysforhold. Spesielt nede på tårnkroppene kan dagslyset bli dårlig i kontorrommene.

Bystyresalen er det andre rommet som må behandles spesielt. Den er plassert bak nordfasadens midtfelt, og det store vinduet i midtfeltet utgjør en stor del av bakveggen i salen. Galleriet er lagt som en bro over salen, foran dette vindusfeltet, og følger rommets



halvsirkelform. Benker og galleri følger halvsirkelformen, og er satt inn i det firkantede rommet, - over galleriet ser man rommets egentlige, rektangulære form. Halvsirkelformen kan forstås som en referanse til Sirkelplassen utenfor det store vinduet på bakveggen, men organiserer også bystyremedlemmene i halvramme rundt et midtpunkt i ordførerstolen, under baldakinen på rommets fondvegg mot syd.¹⁶⁵ Formen kan være hentet fra Stortingssalen, eller kanskje like gjerne fra forbildene Københavns Rådhus og Stadshuset, som hadde svært lignende bystyresaler. Radene av i salen er formmessig bundet sammen med de buede bakveggene og galleriet over med enkle horisontale striper, som går rundt hjørnene i benker og annen møblering, som samler og strammer opp rommet, og bidrar til å gi det et moderne preg. Biri-tapetet i strå på fondveggen ble mye omtalt, og gir veggen en helt særegen tekstur og gylden farge. I sum står bystyresalen som en kombinasjon av det moderne og det klassiserende; rommets hoveddisposisjon er klassiserende, mens utstyret er mer moderne. De horisontale stripene på det faste møblemet gir den et visst art déco-preg, som

må ha blitt gjentatt gjennom mange middager. Det virker imidlertid ikke som dette inngrepet i bildet førte til noen virkelig konflikt mellom arkitektene og Midelfart.

¹⁶⁴ Just, bd. 2, ss. 22-63.

¹⁶⁵ Da Stadshuset ble åpnet, kom det reaksjoner på baldakinen over ordførerstolen i Stadshusets bystyresal. Man mente at baldakinen var et for tydelig føydalt maktsymbol til at den kunne innpasses i en bygning for et moderne lokaldemokrati. (Muntlig opplysning fra omviser i Stadshuset) Jeg har ikke funnet noen slike reaksjoner på baldakinen i Oslo, uvisst av hvilken grunn.

igjen dempes av relieffene på galleriets rekkverk og dekorasjonsmalingen i bjelketaket, som har bånd malt på tvers av bjelkene på omtrent samme måte som taket i Hallen.

Både Østre og Vestre Galleri er helt dekket av fresker, og ellers høyst enkelt utstyrt. Disse to rommenes funksjon er å være pausearealer eller lobbyer i tilknytning til bystyresalen, - de er nesten ikke møblert, og domineres fullstendig av Per Krohgs og Aage Storsteins fresker, som dekker vegger og tak.

Utsmykning

Utsmykningen av Rådhuset fortjener flere avhandlinger i seg selv. Jeg har allerede nevnt at behandlingen vil bli summarisk: Arkitektenes rolle er mitt sentrale anliggende, og Rådhusets dekorative utstyr, tegnet av arkitektene, er behandlet ellers i fremstillingen. Fremstillingen av bygningens forhold til kunsten er tatt med her fordi forholdet tidvis har blitt fremstilt som et forsøk på *gesamtkunstwerk*, og det ville da være unaturlig å ikke nevne disse aspektene. Den vil behandle generelle trekk i utsmykningen.

Rådhuset har *ingen faktisk integrering* av billedkunsten i bygningen. Denne integreringen er både byggherrenes og arkitektenes klare intensjon fra det første utkastet og fremover, men det gikk fire-fem år fra grunnsteinsnedleggelsen til den konkrete planleggingen av utsmykningsprogrammet startet, ved forskjellige konkurranser fra midten av 1930-årene. For utsmykningens vedkommende er det, fra arkitektenes side, i høyden snakk om et entusiastisk samarbeide med kunstnerne som resulterer i modifiseringer av det fremlagte prosjektet. Arkitektene anstrengte seg for at utsmykningsprogrammet skulle være mest mulig avstemt til bygningen, og samarbeidet så tett med rådhuskunstnerne som mulig. I noen tilfeller ble arkitektenes ornamentikk i interiørene avstemt etter utsmykningen var klar. På grunn av utsmykningens tilstrebet integrerte rolle i prosjektet, er det til tross for dette tidvis vanskelig å skille arkitektur og utsmykning.

Skulpturene i eksteriøret ble oppsummert slik av Odd Brochmann:

Jeg vil ikke uttale meg om de forskjellige skulpturarbeiders kunstneriske verdi, men arkitektonisk virker de fleste noe påsatt, og mellom enkelte merker man også et sjenerende misforhold både i dimensjonering og formsprog, som mellom Harald Hårdråde på vestveggen og St. Hallvard mot syd. Derimot glir Fiskeren og Albertine-gruppen inn i sine veggpartier på østsiden på en helt fortreffelig måte. Kanskje den gylne Oslo-piken er det mest vellykte av disse arbeider, hun fyller så presist det rom hun har fått tildelt, og lever samtidig sitt eget, festlige liv.¹⁶⁶

¹⁶⁶ - Odd Brochmann, i *Byggekunst* 1950, nr. 9-10, s. 188.

”Albertinegruppen” nede på østre tårn er tydelig tilpasset arkitekturen. Rådhusarkitektene har satt premissene for utsmykningen ved at bygningen var ferdig utarbeidet ved utsmykningskonkurransen, men konsekvensen er at noe av utsmykningen har vært kitisert for å være dårlig tilpasset bygningen. Det er altså her det ”opphengte” preget ved eksteriørets utsmykning oppstår.

Det var ikke satt ned konkrete krav til tematikk i utsmykningskonkurransen for representasjonsrommene, som ble utlyst 9. januar 1937. Med unntak av fondveggen utsmykning, som skulle utføres på treplater av hensyn til akustikken, skulle veggutsmykningene være fresker. Juryen bestod for det meste av etablerte billedkunstnere, i tillegg til rådhus-arkitektene, kunsthistorikeren Jens Thiis og politikeren Oscar Torp. Disse fire var medlemmer av skulpturjuryen også, og Torp var formann i begge.

Norge hadde etablerte kunstmiljøer for utsmykning av interiører i denne perioden, - blant annet de såkalte freskobrødrene, som alle fikk omfattende oppdrag i utsmykningsarbeidet.

Freskobrødrene, og kunstnere mer løst tilknyttet

deres miljø, kom til å dominere de store trekkene i interiørens utsmykning. En gruppe bestående av Per Krohg, Axel Revold og Alf Rolfsen, Henrik Sørensen, Willi Midelfart og Aage Storstein kom til å dominere interiørene med store veggmalier. Henrik Sørensen (1882-1962) må betegnes som en hovedfigur i norsk kunsthiv på denne tiden, og han fikk også oppdraget med å utsmykke den viktige fondveggen i Hallen.

Det må bemerkes at veggfresker var en form for offentlig kunst som ble tatt opp igjen i flere kunstmiljøer også utenlands på denne tiden – Diego Rivera er bare ett av flere fremtredende navn som brukte denne teknikken på samme tid. Hans omfattende dekorasjoner ved større komplekser i USA vakte oppmerksomhet. De to mest kjente av dem er vel utsmykningene av Rockefeller Center i New York og Fordfabrikken i Detroit. At freskomaleriet fikk et oppsving på denne tiden, gjorde at den lett kom i kontakt med den arkitektoniske modernismens teoretikere, som anbefalte den til bruk i



Alfred Seland: Albertine-gruppen

bygninger i den nye, internasjonale stil. Typisk er fresker varmt anbefalt av Russel-Hitchcock og Johnson i *The International Style*.

I noen tilfeller er arkitekturen nesten fraværende: i Østre og Vestre Galleri er f.eks. arkitektene så godt som fraværende i rommene, som har freskomalerier på tak og samtlige vegger. Arkitektene har gitt form til rommene selv, til gulvet og en lav brystning.

Mens f.eks. Stadshusets billedprogram kom til uttrykk også ved en utstrakt bruk av skulptur, var det *maleriet* som ble hovedmediet i Rådhusets interiør, først og fremst representert ved fresker. Arbeiderstauene i bronse som etter planen skulle ha stått i Hallen, var ”enslige svaler” innenfor den enorme suiten av freskomalerier. Veggene i er dominert av freskene, og avslører lite om veggene eller rommene bak.

Jeg skal koste på meg en halvveis tilfeldig, kort oppregning av stikkord fra titler på verker som ble tatt med i utsmykningsprogrammet: – *Arbeide, administrasjon, fest* – *Okkupasjonsfrisen* – *Arbeiderbevegelsen* – *St. Hallvard* – *Norge hilser sin hovedstad* – *Det gror* – *Menneskerettighetene* – *Fiskeren* – *Harald Hardråde* – *Yggdrasilfrisen* – *Eligerede mænd* – *Oslopiken* – *Sjøfart* – *Pike med kornnek* – *Tømmerfløterne* – *Høst* – *Steinhuggeren* – *Tømmermannen* – *Mor lærer barnet sitt* *Norgeshistorien* – .

Den siste tittelen kan være en retningsviser for utsmykningens generelle tematikk. Alle motiver fra tidligere rådhusutsmykninger som er nevnt ovenfor, finnes igjen i dette programmet: krigens redsler, seire i krig, folkets kamp, folket i hverdag, fritid og fest, byens grunnlegger og dens skytshelgen, det gode styre, sosial rettferdighet, hendelser og viktige personer i byens og landets historie, og allegoriske fremstillinger av årstidene, næringsveier og yrkesgrupper. Slik sett har kunstnerne – for temaene var ikke gitt – selv naturlig kommet frem til temaer som historisk *passet* i en rådhusbygning. Dette kan sees på som en bekreftelse på rådhustradisjonens styrke: kunstnerne valgte på egen hånd å ta opp de tradisjonelle temaene.

Det må imidlertid innrømmes at f.eks. en så klar hyllest til arbeiderbevegelsen som kan sees i Reidar Aulies freske *Arbeiderbevegelsens utvikling* i rommet på østsiden av Hallens forlengelse mot syd, er et nytt trekk, sammenlignet med de historiske forgjengerne. Formannen i de to juryene for skulptur og veggmaleri, Oscar Torp, var også Arbeiderpartiets formann, og han har neppe ønsket å sette sin politiske tilhørighet til side når han vurderte de innkomne forslagene.

At Norge nettopp var ferdig med sin siste krig på langt over hundre år, er en annen situasjon som utvilsomt har preget stemningen i hele samfunnet på denne tiden, og selvsagt også kunstnerne. Krigen dukker opp som emne svært mange steder i freskene, også utover Okkupasjonsfrise, som i sin helhet er viet til krigen. Flere av kunstnerne valgte å endre sine arbeider, slik at de fikk med krigen som tema. At seierrike kriger blir foreviget med fresker i rådhushallene er en innarbeidet del av rådhustradisjonen, men i disse maleriene er vekten i fremstillingene skjøvet over mot krigens sivile ofre, heller enn dens triumfer.



Alf Rolfsen: Okkupasjonsfrisen i Hallen. Utsnitt

Utsmykningens politiske tematikk skal heller ikke være gjenstand for noen gjennomgang her, selv om innfortolkninger av datidens politiske spørsmål er fristende. Jeg kommer såvidt inn på emnet i Del V.

Det er vanskelig å finne alvorlige konflikter mellom arkitekter og kunstnere, med et mulig unntak for Storm og hans arbeiderskulpturer, som ble flyttet ut av Hallen og til den brede, lave trappen foran sydfasaden. Arneberg reagerte på den nye plasseringen:

Jeg var enig i at skulpturene ble flyttet ut av hallen. Jeg har heller ikke motsatt meg tanken om å plasere figurene foran Rådhuset. Personlig har jeg gått ut fra som en selvfølge at vi arkitekter hadde fått anledning til å se prøveoppstillingen, uttale oss om og tegne soklene, ved et så sterkt inngrep i Rådhusets fasade som dette er.

Selv ble jeg ubehagelig overrasket ved at jeg for kort tid siden fikk se det hele på plass. Særlig soklene er uheldig formet og for store og hele arrangementet i nuværende skikkelse ødelegger inntrykket av terrassen og skader dessverre rådhusfasaden.¹⁶⁷

¹⁶⁷ – Arnstein Arneberg i udatert brev til rådhuskomiteen, antagelig ca. 1955-6.

Oppsummering

- Forholdet til funksjonalismen

Christian Norberg-Schulz har blant sine klarsynte kommentarer om Rådhuset en som angår dets særpregede ”funksjonalisme”:

Despite its urban qualities, Oslo City Hall has not met with general approval. This is mainly due to the architectonic detailing and the artistic decoration. Neither architects nor artists have managed to find the way to a synthesis of what is Norwegian and the general taste of the period. From the first national-romantic projects, the path led through a classicistic interlude to a sort of ”objective” Functionalism, in which an attempt was made to ”enrich” the solution by means of historically evocative Norwegian motifs and different kinds of decoration. In the first projects details and decoration were organically related to the whole, whereas in the final solution the attempt to embellish resulted in mere extrinsic ornamentation. The life which the building represents therefore does not seem to come from within, but has been reduced to a superficial ripple.¹⁶⁸

Hvis en vil oppsummere de stilmessige påvirkningskildene, vil de omfatte Dudoks De Stijl-påvirkede modernisering av rådhusgenren, 1920-tallets nyklassisisme med impulser fra art déco og egyptisisme, Lysakerkretsens nasjonalromantikk, gotikk og middelalderromantikk, barokkens aksevirksomheter, historismens eklektiske sammensetning av stilelementer, og ekspresjonismens frihet i volumbehandling og artikulering. Byggeprosjektets vandring fra romantisk historisme til ”nasjonalfunksjonalisme” eller en ”nasjonalromantisk modernitet” er det som mest påkaller interessen. Funksjonalismen peker seg ut som den oftest lanserte stilmessige plasseringen, og bør derfor behandles for seg.

Det trekket som mest entydig binder bygningen til funksjonalismen, er byggeteknikken. Armert betong regnes som regel som funksjonalismens mest typiske konstruksjonsform, men som bl.a. Røsoch har påpekt ovenfor, er det en overforenkling å sette likhetstegn mellom funksjonalisme og betongkonstruksjon.

Det flate taket kan utlegges som et funksjonalistisk trekk, og der er mange eksempler på denne tolkningen fra 1930-tallet og fremover. Imidlertid er dette nok ikke en fullstendig opplagt forståelse: Det flate taket kan like gjerne være en videreføring av befestningstradisjonen; den rett avsluttede borgmuren med krenelleringer. Dogepalasset har også noe av den samme rett avskårne profilen, når man betrakter det fra piazzettaen, og Rådhusets rette takavslutning kom nettopp inn med det sjette utkastet, som er inspirert av Dogepalasset.

¹⁶⁸ - Norberg-Schulz, s. 37.

Funksjonalisme ble, spesielt i de tidlige kritikkene, sett på som motepreget, nærmest lettlivet. I en leder i *Tidens Tegn* hevder derimot allerede 8/1/31 at man med Rådhuset står overfor et gjennombrudd, og ikke en overflatestrømming. Dette taler mot Rådhusets moderne innslag som uttrykk for en motestrømming.

Raadhuset er nu et virkelig tidsmessig byg – klart, enkelt og organisk. Men uten at være moderne fordi det har fulgt en hodekuls smaksretning, som gjerne følger med naar noget ”nyt” skal praktiseres.¹⁶⁹

Samtidig sier avisen at huset ikke er så ”funktjonalistisk” som folk vil ha det til. Professor og arkitekt Finn Berner, og medlem i den sakkyndige rådhuskomité, sier i *Teknisk Ukeblad* omtrent samtidig at ”Det er ikke tale om ”funktis”:

Det er ikke tale om ”funktis” – men det er helt funksjonelt. De opstilte programkrav er nøie vurdert, og på en pointert måte fordelt innen bygningskomplekset, så man aldri kan ære i tvil om hvor arbeidsavdelinger og representasjonsavdelinger er henlagt, distinkt adskilt.¹⁷⁰

Flere av kommentarene fra 1930-tallet er vanskelige å fortolke, på grunn av at mange av begrepene som brukes av kommentatorene ikke var fullstendig innarbeidede ennå. Begreper som ”funktjonalisme”, ”funktis”, ”saklig”, ”moderne”, ”internasjonalisme” osv. kan ha endret innhold siden de ble brukt i forbindelse med de to periodene da prosjektet fikk mest oppmerksomhet, henholdsvis rundt 1930 og –50. Dette er en viktig begrensning av fortolkningene, og gjør kanskje noen av kommentarene mer forståelige.

Art déco, derimot, ser ut til å ha vært akseptert som en representativ dekorasjonsstil. Pylonmotivet i nordfasaden kan f.eks. være hentet fra egyptisismen i art déco-stilen. Art déco var i utgangspunktet en modernisering av klassiske formelementer, og hentet noe av råmaterialet til moderniseringen fra de da svært aktuelle arkeologiske utgravningene i Egypt. Déco-stilen kan spores som et element i modernismen til langt ut i mellomkrigstiden, og det ville vært rart hvis Arneberg og Poulsson, med sine bakgrunner, skulle vært upåvirket av den. Blant annet kan nok mye av utviklingen av ”funktisgotikken” fra fjerde utkast til mer forenklede former skyldes påvirkning fra art déco.

Påvirkningen fra art déco er synlig blant annet i en grafisk preget forenkling i ornamentikken i Rådhusets interiører og annet utstyr som heisdører, møbler, lysekroner og annen armatur, tekstiler osv.¹⁷¹ (Rådhusarkitektene opptrådte blant annet som formgivere av så godt som alle møbler i representasjonsrommene.)

¹⁶⁹ – Pola Gauguin i *Dagbladet*, 13/12/30.

¹⁷⁰ – Professor Finn Berners artikkel i *Teknisk Ukeblad*, sitert i *Dagbladet*, 23/1/31.

¹⁷¹ Nils Anker behandler bygningens interiører og løse utstyr meget grundig i *Det store løftet*.

Den store garderoben under Hallen er kanskje det enkleste og mest funksjonalistisk influerte rommet for publikum i bygningen, men også her har *déco*-stilen fått innpass i de runde søylene, som er avsluttet med en slags forenklede, koniske kapiteler i naturstein. Tilsvarende trekk kan finnes i ekspedisjonslokalet i sydfasadens førstetasje, og i funksjonærenes kantine i østre tårn.

At noen kommentatorer valgte å se nordfasaden som *klart* influert av egyptisk arkitektur, er kanskje likevel å dra sammenhengen for langt:

Det virker litt som funksjonalismen i overgangsalderen, sier noen. Dens bygningsvolumer er øket så Rådhuset blir middelalderisk nærtungt, med det mektige byggverk presset midt inn i kjøbmannsskapets almindelige bybillede. Imellem synes man nesten at arkitekturen erindrer om den egyptiske arkitektur fra dronning Hatshepsits tid, og det er virkelig også nok av egyptiske løsninger ved siden av den moderne tekniske arkitektur.¹⁷²

Det vilar ett romanskt, för att inte säga egyptisk, drag över detta kubiska tegelmassiv, det egendomliga är att detta drag förstärkts genom en åtminstone avsedd anslutning till modern funktionalism.¹⁷³

Det är 1920-talets stilideal, uppblandad med en del egypticism och sentida kompromisser med funktionalistiska arkitekturfunderingar, som präglar den väldiga byggnaden vars monumentalitet aldrig får den drömda storheten.¹⁷⁴

Det kan spørres om den klare visuelle adskillelsen mellom kontortårnene og festbygningen er en styrke eller en svakhet. Etter funksjonalismens trosartikler er den utvilsomt riktig, ettersom de forskjellige bygningsvolumenes funksjon klart kan avleses i eksteriøret, og i planen. Typisk fremhever den sakkyndige rådhuskomité i sin innstilling den vellykkede tilpasning av de nyere synsmåter ”i retning av en mer logisk og konstruktiv planløsning og opbygning samt en mer rasjonell materialbehandling”.¹⁷⁵

Datidens debatter om funksjonalismens evne til å fungere representativt kan være illustrerende for hvilke tendenser arkitektene har latt seg inspirere av. Forskjellige verker belyser hvordan samspillet mellom politisk ideologi og representativ offentlig arkitektur fungerer, og både funksjonalismen, historismen og nyklassisismen vil bli behandlet som skiftende redskaper og uttrykk for ideologiske strømninger i sin samtid.

I en moderne funksjonalistisk bygning skulde man ikke ventet slikt. (...) Dette arrangement er ikke økonomisk og som følge herav heller ikke funksjonalistisk. (...) Kjøbenhavn og Stockholm har forsøkt å gi sine bygninger et nasjonalt preg. Takket være at vi kom så sent har den avlegse nasjonalisme, overføring av eldre stilarter, ikke fått innflytelse på Rådhuset. Vi lever jo nu i internasjonalsismens tidsalder, og det er klart at dette må få sitt uttrykk i bygningskunsten.

¹⁷² - Fett, s. 34.

¹⁷³ - Gotthard Johansson, i *Svenska Dagbladet*, 14/5/50.

¹⁷⁴ - Bo Lindwall, i *Aftonbladet*, 18/5/50.

¹⁷⁵ - Fra den sakkyndige rådhuskomité's innstilling, gjengitt i *Morgenbladet*, 7/1/31.

En kanskje bedre referanse for den *klare* funksjonalismes holdning til Rådhuset finnes i tidsskriftet *Plan*, spesielt i artikkelen ”Med flosshatt til det nye Rådhus”, nr. 2, 1934. Her skal det tas i betraktning at tidsskriftet hadde en formålsparagraf der redaksjonen bekjente seg til to -ismer: modernismen og sosialismen. Funksjonalismen var på denne tiden utskjelt av sine motstandere som sosialisme, men også som en lettkjøpt motarkitektur. Der artikkelen forsvarer Rådhuset blir det fremhevet at det nettopp ikke har dette lettkjøpte ”funkispreget”, som de sosialistiske arkitektene slett ikke ville bli forbundet med. Likevel beskriver artikkelen, også uten de sosialpolitiske premissene, Rådhusets funksjonalisme som ”uekte”, ettersom det viktigste premisset for bygningen er det estetiske. *Plan* gjentar her kritikken fra Harald Aars og Holger Sinding-Larsen:

De har her ydet et interessert og årelangt arbeide med det formål å skape en verdig og monumental silhuett i bybilledet. De har arbeidet som billedhuggere på en skulptur. Der må være balanse mellom kubene, deres gruppering skal fordeles med den ytterste grad av rumfølelse. Blokken kan vinne i virkning bare ved en forskyvning av massene. Om denne forskyvning senere i virkelig målestokk betyr en ekstra etasje eller et nytt tårn til en million kroner, er uvesentlig, estetisk sett.¹⁷⁶

Funksjonalismen hadde på denne tiden fått et negativt forhold til estetisk teoretisering, også innenfor sine egne rammer. En typisk representant for den strenge funksjonalismen utenlands var Hannes Meyer, som ofte betegnet seg som ”vitenskapsmann” eller ”vitenskapelig marxist”, fremfor å bruke arkitektittelen. Han avfeiet f.eks. monumentaliteten i arkitekturen med følgende definisjon: ”bygning + vekt = monumentalitet”, og hevdet klart at hans bygninger ikke *symboliserte* noe som helst. Denne holdningen står i klar kontrast til f.eks. Dudoks estetisk funderte modernisme, som nettopp grupperte kuber ”med den ytterste grad av rumfølelse”:

Monumentality is the most pure expression of the human sense of harmony and order. It stresses the most essential not only in the material but above all in the spiritual sense. That is the reason why it is not limited to splendour and why a small object can also be monumental.¹⁷⁷

I en perspektivtegning av nordfasaden, fra ca. 1933, kan en ytterligere tilnærming til modernismen skimtes. Tårnene har mistet krenelleringene, og har istedet fått en tårnkrone med tydelige ”glugger” i et diagonalmønster. Kaskaden er delt i to, og lagt på hver sin side av kjørerampen i midten. Pillarene til fløybygningene er erstattet av utkragede baldakiner, og midtbygningen er avsluttet med tydelige vertikale vindusbånd i ytterkantene. Masverket i midtpartiet er også redusert til en enkel omramming av vindusfeltet. Ulf Grønvold antyder at denne sene radikaliseringsprosessen kan ha sammenheng med Byggekonsts særnummer om Dudok i 1931, der hans rådhus selvsagt er særlig behandlet.¹⁷⁸ Som nevnt over, mener jeg det er vel så sannsynlig at Arneberg og Poulsson allerede kjente til Dudoks arbeider, og at denne moderniseringen av prosjektet like gjerne kan være et utslag

¹⁷⁶ – Tidsskriftet *Plan*, nr. 2, side 54 (1934).

¹⁷⁷ -Willem Marinus Dudok, *Global Architecture* nr. 58, Tokyo, 1981, s. 3.

¹⁷⁸ Grønvold i *Det svore løftet*, s. 89.

av den raske utviklingen i arkitekturdebatten bare i de få årene siden det endelige prosjektet ble fremlagt.

Rådhuset kan fortolkes som eksempel på en dekorativ og representativ modernisme. Det er viktig å peke på de grepene arkitektene gjorde bruk av for å gjøre funksjonalismen *representativ*, som uttrykk for byens prestisje. Bygningen må også forstås ut fra en *norsk* fortolkning av modernismen:

Alt i alt: Saklig funksjonell og arkitektonisk estetisk finner vi at denne vår siste løsning betyr et stort framskritt fra våre tidligere forslag. Vi vil gjerne ha rådhuset norsk, men ikke ved å gjenta gamle tiders formsprog. *Vi håper det blir norsk også i den betydning at det mer vil høre framtiden enn fortiden til.*¹⁷⁹

Nettopp det moderne som en spesifikt norsk egenskap er understreket i rådhusprosjektets endelige form. De forgjengerne til prosjektet som jeg lanserte i Del III gjorde alle forsøk på arkitektoniske fortolkninger av nasjonale egenskaper, - og når Arneberg og Poulsson valgte å gjøre det endelige rådhusprosjektet såpass mye mer moderne i formen enn de tidligere utkastene, kan dette gjerne føres tilbake til et ønske om å se det moderne som en norsk egenskap. Samtidig forsøkte arkitektene å forene tradisjonelle former, og derved tradisjonelle verdier, med det nye. Denne ”norske” modernismen kan være vel så illustrerende for sin samtids bestrebelse som den mer rendyrkede varianten, og kan sees i en underskog av bygninger som vanligvis ikke er tatt med i oversikter over norsk funksjonalisme. Lars Erik Nordland nevner et par eksempler på denne annendivisjonen i norsk funksjonalisme her:

I likhet med Skansen, Kunsternes Hus og Rådhuset er symmetri av volumer og fasade i kombinasjon med et modernistisk formspråk typisk for store deler av Oslos modernistiske arkitektur. Slående eksempler på dette er Kristinelundveien 25 (1933) av Nicolai Beer og Institutt for Astrofysikk (1935) av Bryn og Ellefsen. Begge bygningene har symmetriske klassisistiske inngangsfasader, mens husets øvrige hovedfasader må karakteriseres som funksjonalistiske.¹⁸⁰

I disse tilfellene er det som regel snakk om en i utgangspunktet fullødig funksjonalisme i stilpreget, men den bærer ofte med seg dekorative elementer fra stilarkitekturen og art déco. Likeledes er romplaner og i noen tilfeller selve funksjonsbegrepet preget av den tidligere stilarkitekturen. I forhold til Nordlands eksempler over, er paradokset åpenbart: Dette er alle bygninger bygget helt eller delvis for festligheter, utstillinger og annen representasjon, og representasjonsbygninger med *en suite*-planer er i sin natur ikke utelukkende funksjonelle. Unntatt Skansen Restaurant er bygningene over også forblendet med teglstein.

¹⁷⁹ - Magnus Poulsson, sitert i Just, bind 1, s. 162. Min utheving.

¹⁸⁰ - Lars Erik Nordland: ”Oslo – en funksisby”, i *Byminner* nr. 1 - 1994, utgitt av Oslo Bymuseum, s. 6. Kristinelundvn. 25 er en villa, bygget for Kaare Schøning. Den har klare representative drag.

- Modernisme i teglstein

Rådhuset er av mange kommentatorer betraktet som stilblending, og en del av disse kommentarene kan temmelig sikkert skyldes anvendelsen av den grove, håndbankede teglsteinen som fasadeforblending.

Der finnes andre interessante eksempler på lignende bruk av teglstein, der innlagte murmønstre er en vesentlig del av veggartikuleringen, men der hovedoppslagene og volumsammensetningene er klart influerte av funksjonalismen. Arkitekter som Fritz Höger, F.W. Schumacher, og Emil Heynen, alle en del av den såkalte Hamburgerarkitekturen, samt andre tyske arkitekter som Wilhelm Kreis, Dominikus Böhm og Johannes Göderitz representerer en tysk tendens på 1920-tallet til å bruke tegl som fasademateriale. En del av deres arkitektur faller inn under det upresise begrepet nordtysk ekspresjonisme, som er formalt beslektet med Amsterdamskolen.

Hamburg blir spesielt nevnt som en inspirasjon for arkitektene i noen av de samtidige kommentarene. Den arkitekturen i Hamburg som er mest nærliggende å tenke seg som inspirasjonskilder for arkitektene, er kanskje Schumachers bygninger, spesielt de mer moderne av dem. Friedrich Wilhelm (Fritz) Schumacher (1869-1947) var byarkitekt i Hamburg gjennom 1920-tallet, og tegnet et stort antall skoler og offentlige kontorbygninger. Disse bygningene er preget av tyngde, og har ofte intrikat mønstermuring og andre teksturvirkninger i fasadene.

En annen, mindre kjent Hamburgarkitekt er Emil Heynen. Hans Bugenhagenkirche, fra 1928-29, et godt eksempel på noe av det formspråket som dukker opp i grenselandet mellom ekspresjonisme og funksjonalisme. Kirkens fasade fremstår som nesten utelukkende en tårnoppbygning, med tre kubiske volumer ”stablet” over hverandre, og en tofløyet trapp opp mot hovedinngangen. Det interessante med Bugenhagenkirche er nettopp denne sammensetningen av



enkle teglsteinsvolumer, bare med fem skulpturer satt på små konsoller over inngangspartiet. Hvis kirken sammenlignes med Arnebergs Volda Kirke¹⁸¹, som ble bygget bare få år senere, kan vi se flere fellestrekk; den nevnte volumsammensetningen, med kubisk klokkehus, som er satt over en

¹⁸¹ Se under avsnittet om Arnstein Arneberg, Del III.

tårnkropp med fire urskiver, der markeringene i urskivene er enkle, grafiske former, som er satt direkte på vegglivet. De små vindusåpningene er heller ikke ulike vinduene på Arnebergs kirke.¹⁸²

En grunn til bruken av teglstein som veggmateriale for Rådhuset er nok at langt de fleste av arkitektenes sannsynlige forbilder for Rådhuset bruker dette materialet. Det kan i tillegg argumenteres for at teglstein på denne tiden ennå var i bruk som materiale for monumentalbygninger. Utover 1800-tallet ser vi flere eksempler på at teglstein kunne tas i bruk som materiale, uten at bygningens representativitet ble svekket, og dette var en situasjon som varte ved inn på 1900-tallet.

Likevel må det bemerkes at teglstein som materiale nok var på vei ut av det arkitektoniske motebildet da Rådhuset ble tegnet: boken *The International Style* kan fungere som referanse for den ”stilrene” modernismen rundt 1930. Bokens ærende er å beskrive en rekke mønstergyldige modernistiske bygninger, og så å analysere dem for å finne en *stil*. Dette gir samtidens mål, selv om boken kom ut noe senere enn Rådhusets byggestart, er materialet innsamlet rundt 1930. Bokens syn på bruk av teglstein som materiale er nyansert, men vender likevel tommelen ned:

Burned clay products are more frequently used than plate sheathing. Brick is from the practical point of view the most satisfactory inexpensive surfacing material in general use. It may be equally well used for screen walls and for sections of supporting wall where they supplement skeleton construction. Yet from an æsthetic point of view, brick is undoubtedly less satisfactory than other materials, including stucco. Indeed, brick is often covered with stucco even by architects who claim to be uninfluenced by æsthetic considerations. This concession to the principle of achieving a smooth continuous surface is an important instance of the exaggeration of the functionalists' anti-æsthetic claims.¹⁸³

Hitchcock og Johnson argumenterer for at teglstein vil antyde en bærende vegg, også i de tilfellene der veggene ikke har noen bærende funksjon. Selv en skillevegg vil gi inntrykk av en masse- og tyngdevirkning som hører til tidligere tiders arkitektur, og gir et pittoresk inntrykk som ikke er forenlig med den moderne stil. Dessuten har teglstein en ru overflate, kan variere i farge, og kan bryte med veggens øvrige proporsjoner. Forfatterne anbefaler tynne fuger i samme farge som teglsteinen, og enklest mulige forband og mønstre i leggingen. Dessuten fremheves små teglsteiner som de beste, for å oppnå en jevnest mulig veggflate. På den annen side fremheves teglveggs fordelene, spesielt værbestandigheten. Det sies faktisk at teglstein i det lange løp er et overflatemateriale som er overlegent murpuss.

Hitchcock og Johnson er altså ikke glade i teglstein, men mener den kan passere, hvis den er brukt i et moderne uttrykk, og helst i et lite, jevnt murt format, - altså det stikk motsatte av Rådhusets rustikke, håndbankede.

¹⁸² Imidlertid er Heynens interiør radikalt annerledes. Se billedappendix.

¹⁸³ – Hitchcock & Johnson: *The International Style*, først utg. 1932, New York, 1995.

Arkitektenes forbindelse til den mer ekspressive Amsterdamskolen på 1910- og 20-tallet er ikke avklart, men man kan se noe av den samme tilnærmingen til materialet, altså teglsteinen, i Nederland. En tidlig forbindelse til Amsterdam er selvsagt H. P. Berlage, som må regnes som en forløper for de Klerk og Amsterdamsche School, men de senere nederlandske teglarkitektene vil ganske sikkert også ha vært kjent for rådhusarkitektene.

Hollendere er mestere i å live sine teglstens bygg med vakre og morsomme mønstre dannet ved selve murstenslegningen. Hos oss har det bl.a. været gjort noget tilsvarende på Kunstnernes Hus og nu viser det sig efterhånden som rådhuset avdekkes, at også teglflatene der er mønstret, i hvilken utstrekning er det ennu ikke mulig å se på grunn av stillasene, men øverst på fasadene sees ialfall to siksak-bånd av mursten, et bredt øverst og et smalt under som streker sig parallelt med gesimsen rundt hele bygningen. Det ser pent ut og vil bidra til å hindre at flaten får et ensformig preg.¹⁸⁴

Den viktigste motsetningen mellom Rådhusets bruk av teglstein og modernismen er likevel det faktum at teglsteinen her er brukt som forblending, altså som et rent overflatemateriale. Dette avviket fra den "sannhet" i materialbruk er et klart, og høyst sannsynlig bevisst, avvik fra den skoleriktige modernismen. Når Arneberg og Poulsson i tillegg bevisst har rekonstruert og brukt et middelalderformat i teglsteinen, og i tillegg lagt inn dekorative mønstre i muringen, er det liten tvil om at deres bruk av teglstein som virkemiddel har svært lite til felles med modernismens bruk av det samme materialet.

Konklusjonen må bli at denne bruken av teglstein svekker bygningen i forhold til dens posisjon innefor den skoleriktige funksjonalismen. Da tenker jeg ikke på Rådhusets spesifikke bruken av teglstein, som jo også er brukt rent dekorativt, men på teglstein som materiale i det hele tatt. Det kan derimot tenkes at bygningene fikk noe større aksept hos menigmann ved bruk av teglstein som fasademateriale.

- Det personlige uttrykk som faktor

Personlige/skolemessige stilpreg skal heller ikke på noen måte undervurderes som faktorer i unnfangelsen av Rådhuset. Begge arkitekter hadde høyst personlige, og personlig utviklede, arkitektursyn og uttrykk, og Rådhuset bærer i stor grad preg av arkitektenes sterke personligheter.

Det jeg har villet ha frem med disse bemerkningene, er ikke at Carl Just skulde ha skrevet det samme som jeg har gjort her. Jeg vet som sagt ikke engang hvor riktig jeg har truffet den utviklingen som planen har gjennomgått hos arkitektene. Det jeg har villet peke på, er bare det enkle forhold at i en slik indre, rent arkitektonisk eller om man vil rent personlig-kunstnerisk utvikling ligger nøkkelen til Oslo Rådhus' arkitekturhistorie, slik som den har artet sig fra 1915 til idag.¹⁸⁵

Stilelementer hentet både fra barokken, nasjonalromantikens arsenal og fra det moderne, gir nettopp den konsensuspregede løsningen arkitektene ønsket å oppnå. De tidligere prosjektene, uten det

¹⁸⁴ – Aftenposten, 9/10/37.

moderne innslaget, ville hatt en ganske annen ikonografisk og dermed scenografisk effekt. Dette leder hen til del V.

Det må også nevnes at senhistorismens arkitekter, ved siden av kravet om utvikling av en autentisk nasjonal eller regional stil, også ofte nærmest ble oppfordret til å rendyrke sine personlige uttrykk. Det personlige preget skulle ideelt virke sammen med en bevissthet om en stedbunden bygningstradisjon, og gjøre bygningene ikke bare autentiske, men også unike. Dette trekket i utviklingen illustreres til en viss grad av likheten mellom arkitektene; de har langt på vei svært parallelle karrierer.

In a general way, Oslo City Hall demonstrates how difficult it was for the national-romantic architects to keep abreast of the profoundly changing times. With their strong ties to Norwegian nature and tradition, this was particularly difficult for Arneberg and Poulsson, whereas the more classically minded Bjerke and Eliassen were more successful. In any case, it was impossible to create a modern Norwegian architecture by decorating "functional" buildings with national motifs. What is national lies deeper, and must become manifest as a local interpretation of all aspects of the building task.¹⁸⁶

Rådhuset kan kanskje like gjerne beskrives som regionalt enn egentlig nasjonalt preget, ut fra arkitektenes, spesielt Poulssons, uttalelser; som jevnlig henviser til østlandske dalfører, landskaper og tradisjonelle arkitekturformer.

¹⁸⁵ – Henry Røsoch i *Aftenpostens* kronikk, 4/12/37.

¹⁸⁶ - Norberg-Schulz, s. 37.

Del V Politikk som arkitektur - ordet i teglstein

Ovenfor har jeg gjennomgått arkitektenes utdannelse og kunstneriske ståsted, og såvidt nevnt byggherrene, dvs. Oslo Kommune representert ved konkurransejuryen, den sakkyndige rådhuskomite og de politiske organer. I en videre forstand er byggherren det norske folk, og av den grunn er det interessant å sette bygningen inn i byggherrens – samfunnets – situasjon i mellomkrigstiden.

Generelt er byggherren en faktor som kanskje er lagt for liten vekt på i arkitekturhistorien. I vårt tilfelle kunne en ta med juryen, de politiske organer og ytringer i offentligheten som kilder til samfunnet som byggherre. (Den sakkyndige rådhuskomité var sammensatt av arkitekter, og var derfor en ren fagjury.) Juryen ved konkurransene på 1910-tallet var sammensatt av fire arkitekter og tre politisk valgte medlemmer; en høyremann (Heyerdahl), en venstremann (Arctander) og en sosialdemokrat (Jeppesen). Den tverrpolitiske sammensetningen av juryen skulle sikre rådhusprosjektet en bred base i bystyret og partiene. Juryens faglige integritet var sikret ved at arkitektene var i flertall.

Spørsmålet om Rådhusets ikonografi og ikonologi er i utgangspunktet enkelt: Hva ønsket arkitektene å symbolisere? Og hva ble de pålagt å symbolisere? Disse spørsmålene kan ikke besvares direkte, men én innfallsvinkel kan være å se på politisk bruk av arkitektur i andre land og politiske ideologier, spesielt i mellom- og etterkrigstiden. Ulike teorier om modernisme som egnet stil for politisk representativ arkitektur, og ulike former av moderne arkitektur, kan illustrere hvorvidt Rådhuset kan ha vært gjenstand for lignende vurderinger hos arkitektene.

Forbindelsene mellom arkitektur og politikk var et viktig tema i det 20. århundres arkitekturforskning. De store arkitekturenes ”bruk” av arkitektur bærer mye av skylden for dette. I mange tilfeller har nok denne forskningen vært preget av overfortolkning og spekulasjoner, noe flere forskere har påvist. Likevel er ikke problemstillingen uttømt.

Spesielt Anders Åmans teorier og modeller kan være nyttige som teoretisk grunnlag for samspillet mellom politikk og arkitektur.¹⁸⁷ Åman tilbakeviser forsøksvis at politisk ideologi klart kan uttrykkes ved valg av byggestil, og hevder at det i den grad er snakk om et valg, er valget negativt; en ideologi vil velge arkitektonisk uttrykk etter hva ideologien først forkaster. Altså: inntil noe nytt er etablert

¹⁸⁷ Anders Åman: *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1992, ss. 250-57.

som den offentlige byggestil, og stilen er gitt et ideologisk innhold, er avvisning av alternative stiler den eneste farbare vei. Ideologisk innhold er etter dette resonnementet ikke et *premiss* for byggestilen, men blir *senere* ført inn i den.

Når det gjelder klimaet rundt de tidlige rådhusprosjektene, skal en merke seg hva Barbara Miller Lane skriver i sin artikkel "National Romanticism in Modern German Architecture".¹⁸⁸ I det som angår de romantiske strømningene på overgangen mellom 18- og 1900-tall, henviser hun klart til det nordiske grunnlaget for deler av den tyske nasjonalromantikken; hun bruker eksempler som dragestilen, som ble eksportert til keiserens "norske" jaktlott i Østpreussen, etc.¹⁸⁹ Holder man dette opp mot den hjemlige dragestilen og Lysakerkretsens nasjonalromantikk, vil man se at i hvert fall i trearkitekturen er strømningene nært beslektet. Når en monumental murbygning måtte til, slik tilfellet var med Rådhuset, er det ikke utenkelig at man kan snakke om en vekselvirkning. Lane skriver også om den tyske rohkopparkitekturen på 1910-tallet at den ble regnet som en "germansk" byggestil.

Om de formale særtrekkene ved én utviklingslinje i tysk arkitektur på 1910-tallet og det tidlige 20-tallet skriver Wolfgang Pehnt:

The search for imposing effect was expressed in a series of public buildings for which the literature of the time offers the apt term "Cyclopean style". They are characterized by solid silhouettes, simple contours, horizontal skylines, and flanking pylons or towers with dome-like superstructures (which, by accident or design, often recall the mausoleum of Theodoric at Ravenna), and by the use of solemn axes of symmetry and rough undressed masonry. Echoes of historical styles are to be found as a rule only in details. The general design is dominated by a crude originality.¹⁹⁰

At denne beskrivelsen synes fullstendig dekkende for Oslo Rådhus kan selvsagt utlegges som en tilfeldighet, men likevel er der liten tvil om at tysk, og spesielt nordtysk, arkitektur på denne tiden har klare formale fellestrekk med det endelige rådhusprosjektet. Arkitekter som Höger, Billing, Schumacher og Heynen blir ofte beskrevet som representanter for nordtysk ekspresjonisme, men deres bygninger kan like gjerne utlegges som frie gjendiktninger av tradisjonell, folkelig tysk byggeskikk. Tradisjonen er riktignok modernisert og forstørret, men er likevel klart gjenkjennelig, spesielt i detaljering og utsmykning. Disse bestrebelsene er verdt å sammenligne med Arneberg og Poulssons arbeider på denne tiden, som viser tilsvarende ambisjoner om en ny og monumental versjon av den nasjonale arkitekturen. Spesielt kontorbygningene, som f.eks. Telegrafbygningen og D.F.D.S., og kirkene, viser tilsvarende holdninger til gjendiktninger av tradisjonelle nasjonale trekk, og til monumentale virkninger.

¹⁸⁸ - Barbara Miller Lane: "National Romanticism in Modern German Architecture", i Richard A. Etlin (ed.): *Nationalism in the Visual Arts*, National Gallery of Art, Washington/University Press of New England, 1991.

¹⁸⁹ Jaktlottet Rominten er tegnet av Holm Munthe, og ble bygget 1891. Det skal ha vært det stedet hvor keiseren oppholdt seg mest. Med til anlegget hører en stavkirkekopi, med Borgund som forlegg.

¹⁹⁰ - Wolfgang Pehnt: *Expressionist Architecture*, Thames & Hudson, London, 1973, s. 64.

Man skal også huske at både den eldre og yngre generasjon av norske arkitekter i begynnelsen av 1900-tallet var sterkt påvirket av Tyskland; de var ofte utdannet der, og leste i hovedsak tyske og svenske fagtidsskrifter. Sverige, som var under enda sterkere tysk påvirkning, var det vanligste alternativet for en arkitektutdannelse, før arkitektstudiet ved NTH ble etablert i 1910. (Når det gjelder den svenske nasjonalromantiske arkitekturen, vil jeg henvise til min behandling i forbindelse med beskrivelsen av Stadshuset.)

Tyskland i 30-årene er mest dramatisk representert ved Hitlers hoffarkitekt Albert Speer, men også av mindre sentrale arkitekter for offentlig byggeri som Paul Bonatz, Wilhelm Kreis og Paul Schultze-Naumburg, som beskrevet av Miller Lane i hennes artikkel. Deres stil endret seg bare svært sakte i retning av modernistisk forenkling i løpet av 1930-årene. I likhet med Speer bestod noe av deres faglige styrke i en evne til å forene ny teknologi og gjenkjennelige, klassiske eller tradisjonelt folkelige former på en funksjonell måte. Robert R. Taylor kaller i sin bok *The Word in Stone* denne kombinasjonen ”reaksjonær modernitet”.¹⁹¹ Et typisk eksempel er Högers fabrikkbygning i forenklet ”hanseatisk gotikk”:

Somewhat more typical of the buildings of the 1920s and early 1930s, and even closer in resemblance to the Tannenberg Memorial, was Fritz Höger's Scherk factory (1926). The factory, despite its finebrick detailing in the Hanseatic Gothic tradition, appeared in its blocky massiveness to reflect an earlier past. This simple cubic masonry structure, with most of its decorative features and most historical references stripped away, continued, with a few exceptions, to be characteristic of Höger's work throughout his career. [...] Much of Fritz Schumacher's work in Hamburg was also very like that of Höger's.¹⁹²

Det bør likevel spørres om den kritikken som oppfatter rådhusarkitekturen som fascistoid, overhodet er rettferdig eller begrunnet. Kan det ikke like godt tenkes at ethvert symmetrisk, monumentalt byggverk i tredeårenes formspråk ville kunne bli oppfattet som fascistoid i 1950? Jeg har satt et knippe uttalelser om Rådhusets politiske innhold opp mot hverandre. Lars Erik Åstrøms reaksjon på Sirkelplassen var slik:

[...]framför rådhusets symmetriska paradfasad har ordnats en formlig barockplats i tegelfunkis, en halvrund Petersplats av restauranger och butiker. Den är för liten i proportion till rådhusets jättelika byggnadskropp, men den är framför allt meningslös i sin stela utformning som leder tankarna mot arkitekturidealen hos den regim som normmännen minst av alla bör ha uppskattat. Den påminner om uppställning och marschtramp, kommandoord och militärorkester.¹⁹³

Professor Sixten Strömbom snakker om ”diktaturepokens knytnävsklassicism” i sin omtale av det syvende utkastet, som jo er det som er mest preget av 1920-tallets forenklete nyklassisisme. Han

¹⁹¹ - Robert R. Taylor: *The Word in Stone*, University of California Press, London, 1974. Bokens tittel henspiller på et sitat fra en av Hitlers bordtaler, der føreren hevdet at arkitekturen skulle være *hans* ord, gjenskapt i stein.

¹⁹² - Barbara Miller Lane: ”National Romanticism in Modern German Architecture”, i Richard A. Etlin (ed.): *Nationalism in the Visual Arts*, National Gallery of Art, Washington/University Press of New England, 1991, ss. 133-34.

mener imidlertid i 1950 at dette preget er helt borte i det endelige Rådhuset. Christer Bodén har i sin bok en stikk motsatt oppfatning av nordfasaden og området foran:

[...]ser vi t. ex. till den i arkitekturhistoriska sammanhang ofta så oräddvinst förbisedda norska utvecklingen – där ju faktiskt funktionalismen med bravur introducerats före Sverige – kan man under loppet av trettioalet tydligt observera hur *arkitekturen absorberar lokala folkloristiska drag*.

[...]

Den karaktärsfulla borgliknande siluetten gick väl an, likaväl här som i Willem Dudoks besläktade Stadshus i Hilversum. – Men som betydligt mera tvivelaktig kunde man uppleva den stela och klumpiga stora festsalen, där den dystra nationalromantiska dekoren bara gjorde helheten än mer fadd och deprimerande.

Klart mer lyckad var däremot den båda vackra och effektfullt iscensatta entrégården. En varmt välkomnande court d'honneur, vars punktvis interfolierade dekorinslag med inhemska folkloristiska motiv, tillsammans med den skickligt integrerade vattenkonsten, gav inspirerande liv åt den något dystra och tungsinta bastionsarkitekturen.¹⁹⁴

Under krigen hadde norske nazistiske myndigheter et ambivalent forhold til Oslo Rådhus, - spesielt til utsmykningen, men også til bygningen selv:

De kliner forfalltidens smørerier op på veggene i et nasjonalsocialistisk rådhus, hvor den nye tid har holdt sitt inntog med ordfører Jensen i spissen. (...) Når engang Rådhuset åpner sine saler for folket ved høitidelige anledninger, er det da ved denslags jødeinfisert kunst den nye ånd skal gi sig tilkjenne?¹⁹⁵

Her definerer Gundelach uten videre bygningen som ”nasjonalsocialistisk”. Rådhuset ble på den annen side i én artikkel om den nazistiske nyordningen av kunst og arkitektur oppfattet som unorsk(!), og det ble foreslått å la være å bruke Rådhuset som rådhus i fremtiden; det kunne med fordel leies ut til kontorformål, ble det hevdet:

Ikke bare er mange nordmenn, men også utlendinger er enige om at det ytre billede av Oslo ikke svarer til en representativ hovedstads. Dette gjelder ikke bare for Rådhuset – som straks skjærer en i øinene og faller helt utenfor rammen – det gjelder også for mange andre storbygg og gatebilleder.¹⁹⁶

Det er liten tvil om at der er visse iøynefallende fellestrekk mellom måten de totalitære statene i mellomkrigstiden bruker arkitektur som politisk virkemiddel på, men overføringen av denne sammenhengen til datidens demokratiske samfunn byr på feilkilder, og har sjelden slått fruktbart ut.

Igor Golomstock avviser at man kan gjøre *direkte* sammenligninger mellom totalitære regimers offisielle kunst og de vestlige demokratiers, selv om han innrømmer at de kan være illustrerende.¹⁹⁷ Han mener sammenligningen blir som mellom kaldt vann og is: et menneske som befinner seg i kaldt vann kan ha det ubehagelig, men kan fremdeles svømme og har dermed handlefrihet, i motsetning til den nedfrosne kunstneren i et totalitært regime. Sammenligningen mellom Norge og f.eks. Italia i 30-årene er nok å trekke likhetene i offisiell byggestil særdeles langt, men forskjellene kan være vel så illustrerende som likhetene.

¹⁹³ – Lars Erik Åström, i *Expressen*, 16/5/50.

¹⁹⁴ – Christer Bodén: *Modernismens arkitektur. Huset som Kunstverk*, ArchiLibris Förlag, Stockholm, 1997, ss. 255-7.

¹⁹⁵ – Kristen Gundelach, i *Fritt Folk*, 19/9/41.

¹⁹⁶ – *Aftenposten*, 28/1/42.

¹⁹⁷ - Igor Golomstock: *Totalitarian art*, Collins Harvill, 1990.

For slike vel innarbeidede mestere i arkitekturfaget kom derfor den altbeseirende funksjonalisme som en stor fortredelighet. Rent ut sagt, - det var lidderlig ergerlig med den derre funkisen.

Naturligvis er de gått over til det nye, motstrebende og utelukkende av forretningshensyn, og det er vanskelig å tilsløre dette faktum selv om de gang på gang offisielt hevder tradisjonens betydning, det nasjonale innslag – bare gjeve ord –, norsk lynne, farveglede, men knapphet, steilhet. Hele terminologien bestyrker mistanken om at de betrakter funksjonalismen som et nytt formsprog, en mote, ikke som et program eller en ny måte å anskue problemene på.¹⁹⁸

Den potensielle konflikten mellom det nasjonale og det moderne måtte løses i rådhusarkitekturens utforming. Denne konflikten kan leses tydelig i de forskjellige prosjektene, etter hvert som den stilmessige avstanden mellom det nasjonale og det moderne øker utover 20-tallet. De nasjonale innslagen i norsk arkitektur var i begynnelsen av århundret sterkt tilbakeskuende og fortidsdyrkende, og nasjonale og moderne strømninger på denne tiden må betraktes nærmest som direkte motpoler. Den paradoksale løsningen ble da å gjøre det *moderne til en nasjonal egenskap*. Paradokset i dette gis nettopp av modernismens grunnleggende internasjonale karakter, - en slik løsning kunne vanskelig bli noe annet enn et kompromiss, både politisk og arkitektonisk.

Som før sagt har rådhusplanene gjennomgått mange faser. Oprinnelig var rådhuset planlagt som vanlig med et høit tårn, symbolet på borgernes makt. Så blev der utarbeidet en mektig blokk, det såkalte skyskraperprosjekt, hvor tårnet blev plasert et stykke fra, og betydelig innskrenket, med den motivering at hadde vi almindelig stemmerett, måtte det få uttrykk i selve rådhusbygningens kompakte masse, borger- og overklassen var blitt redusert, derfor skulde tårnet innskrenkes og markere sin underlegenhet. - Arbeiderpartiet hadde den gang flertall.

De siste utkast, hvorav der er anbragt 2 like store tårnopbygg, skal formodentlig symbolisere den nuværende politiske situasjon, borger- og arbeiderpartiet er noenlunde like sterke¹⁹⁹

Arkitekt Rivertz' skildring av Rådhusets politiske symbolikk i sitatet overfor er, selv om den er grovt og nesten naivt forenklet, likevel et åpent forsøk på å beskrive Rådhusets politiske symbolikk. At nettopp det tradisjonelle rådhuset betraktes som et klart borgerlig - også i partipolitisk forstand - symbol, er talende for de stadige, men usystematiske forsøkene på å fortolke Rådhusets arkitektur innefor en politisk sammenheng. Et interessant trekk ved Rivertz' fortolkning er oppmerksomheten som blir gitt til det fremvoksende sosialdemokratiet, og forsøket på å tolke utviklingen av rådhusprosjektene ut fra den politiske hverdagen.

Noe av det som gjør Rådhuset spennende, er bygningen som politisk symbol, eller uttrykk for sin politiske samtid, og den ikke uvanlige oppfatningen av bygningen som symbol på sosialdemokratiets gullalder, - tårnene kan f.eks. leses som en monumentalisering av de kommunale funksjonærenes arbeide.

De första förslagen var utformade i anslutning till motsvarande byggnader i Stockholm och Köpenhamn med borggård och monumentaltorn. Med tiden vann tanken isteg att göra Oslo Rådhus till någonting helt annat och mera tidsenligt, att kasta den historiska barlasten överbord och göra byggnaden till en symbol för det socialdemokratiska norska folkhemmet. Det är ingen tillfällighet att det vid ingången till

¹⁹⁸ – Tidsskriftet *Plan*, nr. 2, side 54 ff (1934).

¹⁹⁹ - Arkitekt Kr. Rivertz i *Dagbladet*, 25/10/32.

sydsidans mäktiga fasad, som trots allt bär ett svagt återsken från Dogepalatset, helt enkelt står BYKASSA.²⁰⁰

Det vil være nødvendig med en mer utfyllende drøftelse av et eventuelt ”sprik” mellom arkitekturen og utsmykningen, for å skille mellom arkitektenes stilvalg og uttrykk, de politisk betingede forutsetningene arkitektene ble gitt, og den senere bruken av bygningen. I denne sontringen spiller *utsmykningen* en nøkkelrolle, uten at jeg ønsker å gjøre en analyse av utsmykningen som politisk kunst til noen stor del av avhandlingen. Programmet spenner f.eks. fra historiske størrelser som Harald Hardråde til fremstillinger av arbeiderbevegelsens historie.

Hvorfor ”adopterte” sosialdemokratiet et i utgangspunktet borgerlig prosjekt så begjærlig? Der er mange mulige svar, - *Plan* forklarer det med høyreavvik i partiledelsen:

Ideen til Oslo rådhus blev også undfanget i en opgangsperiode, men hermed slutter tilsynelatende all historisk konsekvens.

Saken er drevet frem av arbeiderpartiet tross nedgang og krisetider. Reisningen av borgerpalasset gjennomføres med proletariatets stemme mot de konservative. Betyr dette en loddrett avvikelse fra vår pyntelige utviklingsteori, eller er arbeiderpartiets spisser som nu går inn for denne sak, blitt det virkelige borgerskap! Er det her den nye bypatriotisme finnes, her de nye byens fedre hvem dens ære ligger på hjertet?²⁰¹

Arbeiderpartiet kan ha søkt å gjøre det beste ut av et *fait accompli*: så lenge Rådhuset var såpass godt påbegynt vil det ha vært mindre smertefritt for Arbeiderpartiet å fortsette prosjektet, og dermed i hvert fall ikke gi inntrykk av at man brukte så store ressurser på et prosjekt man ikke ønsket; altså et spørsmål om å gjøre gode miner til slett spill. Dette er dog neppe den hele forklaringen. Bygningen kunne nok tidsnok vært stoppet, eller begrenset, slik det også var på tale tidlig på 30-tallet.

En mer sannsynlig teori er vel at Arbeiderpartiet, i takt med sin erobring av andre maktsymboler, ønsket å gjøre Rådhuset til sin bygning. Enkelte innslag i utsmykningen, som f.eks. Per Palle Storms heroiserende arbeiderskulpturer og noen av freskene i interiørene, understreker dette, bevisst eller ubevisst.

En konservativ redaktør skrev for mange år siden fra en nordisk rundreise om rådhusbyggene i København og Stockholm. Han drøftet samtidig tanken om Oslo rådhus. Men han skrev ut fra den opfatning at det skulde være borgerskapets hus og pekte på den tragedie at disse rådhusene blev ferdige omtrent samtidig med at borgerskapet var ferdig ved sosialistenes erobring av hovedstædene. Jeg kan ikke gjengi citatet nå, men så vidt jeg husker var dette innholdet.

Vi kan nok ikke underskrive at denne utviklingen er tragisk, men dernest er det en misforståelse at rådhusene er uttrykk for det politiske borgerskap og mister sin mening samtidig med at borgerskapet mister sin politiske makt. I Nordens hovedsteder fører rådhusene demokratiets sprog. Men det er riktig at en epoke er avsluttet og en ny begynt. Den nye begynte samtidig med at rådhusene blev bygget, og byene skal leve videre – og leve bedre under folkets flertallsmakt. Dermed får også rådhusene en bedre mening.²⁰²

²⁰⁰ – Tord Bäckström i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 12/5/50.

²⁰¹ – *Plan*, nr. 2, side 54 ff (1934).

²⁰² – *Arbeiderbladet*, 30/4/38.

Arbeiderpartiet er i senere historie beskyldt for å ha en hang til grands projeks; store, konsensusdannende nasjonale prosjekter, som kunne vise ”dugnadsånd”. Et annet aspekt ved sosialdemokratiets forhold til rådhusprosjektet er karakteren byggearbeidet kunne ha av nødsarbeide. Ut fra deler av avisdebattene virker det som dette er en motivasjon for at Arbeiderpartiet ønsket å opprettholde byggevirksomheten i tredveårene:

Et rådhus som det besluttede, vil bli en monumental bygning, en verdig nabo til Akershus. Den nuværende generasjon vil reise sig et minnesmerke ved et slikt tiltak.

Oslo har praktfulle omgivelser. Men byen står ikke i forhold til dem. Bebyggelsen er stygg og skjemmende. Nu holder det på å rette på sig. Rådhuset vilde bety et veldig fremstøt, en spore til nye anstrengelser.

Det er nedgangstider med stor arbeidsløshet, altså i en tid da man bør søke å sette fart i arbeidet. Alt er planlagt. Alle er innstilt på at nu skal rådhuset reises.²⁰³

En hypotese er at sosialdemokratiets senere dreining mot nasjonsbygging og konsensuspolitikk i femtiårene falt godt sammen med selve bygningens kombinasjon av modernitet, nasjonalromantikk, og spesielt for utsmykningens del, politisk symbolikk:

Ved vinduene ut mot havnen henger fremstillingen av arbeiderbevegelsen og handelen vis á vis hverandre, noe som kan sees som et symbolsk uttrykk for at klassekampens strid nå var avløst av byggende samarbeid. Rådhuskunsten gir i det hele tatt et sterkt inntrykk av tidens optimisme og fellesskapsånd.²⁰⁴

Å forbinde en bygning eller et kunstverk for tett med en politisk retning eller et regime innebærer alltid en viss fare for at verket vil synke i anseeelse med politikken. De totalitære regimenenes offisielle kunstnere fikk merke dette, og tolker man Georg Johannesen riktig i sitatet under, kan det samme være tilfellet med Rådhuset, i de periodene der Arbeiderpartiet har hatt synkende popularitet.

Vi burde heller spørre hvorfor den sosiale kunst og litteratur så lett har latt seg inkorporere uten å forandre samfunnet. Vi burde spørre hvorfor borgerskapets hyller kan være fulle av diktere hvis meninger de hater.

Det er også lett å se at sovjetrealismen er redselsfull, men hvem har ikke følt seg ille til mote i Oslo Rådhus? Der er det sosialistiske samfunnet redusert til absurde, ansiktsløse kolosser i flittige stillinger – over grå maurmennesker i absurde køer.²⁰⁵



Per Palle Storm: Mureren

²⁰³ – *Arbeiderbladet*, leder, 19/1/33.

²⁰⁴ – Fra oppslag ”Rådhuset”, i *Oslo Byleksikon*.

²⁰⁵ – Georg Johannesen, i *Underveis*, 25/3/57.

Den "sosiale kunst" blir her inkorporert nettopp i en dypest sett, og bokstavelig og historisk talt *borgerlig* bygning, og blir dermed "borgerliggjort", på samme måte som Johannesens diktere.

Rådhusets rolle som politisk symbol skifter forunderlig, etter den politiske synsvinkel som blir brukt. Slik sett er det en meget politisk anvendelig bygning, eller kanskje den på en merkelig måte kan forstås som et arkitektonisk uttrykk for politisk konsensustenkning.

Del VI Sluttord

Oslo Rådhus er et av de siste, om ikke det aller siste, av de virkelig store kommunale eller for den saks skyld statlige monumentalbyggene. Samtidig representerer det begynnelsen på de moderne kontorbyggene i høyhusformat.

Liksom på sin tid Stockholms Stadshus har det vuxit fram under årtionden, bit for bit, bildat sin egen byggnadshytta og konstnærsværkstad, blitt en symbol inte bara för staden utan för hela landet, en manifestation inte bara av kommunalsjälvkänsla utan av norskt nationalmedvetande. Det är nästan mer symbolik än ett modernt hus kan bära, och det nyaste av de stora nordiska rådhusbyggena, Arne Jacobsens och Erik Möllers i Århus, representerar redan en friare och otvungnare både byggnads- og livsstil. Oslo rådhus, projekterat redan innan Stockholms Stadshus stod färdigt, tillhör ännu de kommunala katedralbyggenas epok och betecknar väl snarast dess avslutning.²⁰⁶

Likevel går rester av den historiske rådhustradisjonen klart videre innenfor denne bygningstypen, og kan sees f.eks. nettopp i rådhuset i Århus, med tårn og tårnur, og med en klar synliggjøring av bystyresalen i fasaden. Rådhuset i Århus er også forsynt med en større forplass.²⁰⁷

Et klart norsk eksempel på at det historiske rådhuset overlevde som bygningstype lenge etter Oslo Rådhus, må nevnes til slutt. Det er rådhuset i Bodø, bygget av Blakstad og Munthe-Kaas, arkitektene bak Haugesunds rådhus nesten 40 år tidligere, og ferdigstilt i 1962. Rådhuset i Bodø er plassert foran en parkmessig anlagt plass, med et lite vannspeil midt på. Rundt plassen er domkirken²⁰⁸, telegrafbygningen og en musikkpaviljong gruppert symmetrisk. Selve rådhuset har et formspråk som følger rådhustradisjonen nesten ned i minste detalj, bare i en noe forenklet form; et frittstående tårn, tydelig markering av bystyresalen i fasaden, med en balkong langs hele bystyresalen, og høye vindusdører med historiserende/gotiserende trekantgavler over. Bygningen er plassert på en kraftig sokkel av blokker av naturstein.

²⁰⁶ - Gotthard Johansson, *Svenska Dagbladet*, 14/5/50.

²⁰⁷ Rådhuset i Kiruna kan stå som et annet eksempel på en tydelig modernistisk bygning hvor tårnelementet er bevart som kjennetegn for rådhusbygningen.

²⁰⁸ Bodø Domkirke er også tegnet av Blakstad og Munthe-Kaas, - konkurransen var i 1947, og kirken ble innviet i 1956. Den følger det samme mønsteret som rådhuset, - en sterkt stilisert versjon av en tradisjonell form; en basilika med kampanile fristilt ved siden av selve kirkebygningen, menighetskontorer lagt som en klostergård i et tilbygg på siden av basilikaen, og et rosevindu i fronten.



Gudolf Blakstad og Herman Munthe-Kaas: Bodø Rådhus

Klimaet i Bodø innbyr neppe til noe opphold på en loggia, men kontorfløyen ved siden av volumet som inneholder representasjonsrommene, er forsynt med et markant vindusbånd i nederste etasje, og dette kan med noe velvilje illudere en langsgående åpning i den laveste delen av kontorfløyen. Det er også verd å merke seg at tårnet og det man må kalle festbygningen er skilt fra den rene kontordelen ved at hovedinngangen og trappehuset er plassert mellom dem, og på den måten skiller kontorene fra de mer høytidspregede funksjonene. Foran hovedinngangen er det plassert en 6 – 7 meter høy søyle i naturstein, med en naturalistisk ørneskulptur på toppen, - kanskje enda en gjenklang av søylene ved S. Marco-plassen. Tårnet har et klart preg av festningsverk, med tre små, avlange slissevinduer omtrent på midten av hver side, en klokkestue med avlange slisser, som må tolkes som en mellomting mellom skyteskår og åpninger mellom liséner, pyramidetak og enkelt utformet urskive på sidene. Som en understrekning av festningskarakteren er toppen av tårnet utkraget. Gotthard Johanssons påstand, sitert ovenfor, burde dermed være tilbakevist.

Likevel er neppe noen bygning av Oslo Rådhus' format, hverken praktisk eller økonomisk, og heller ikke med slike symbolske ambisjoner, blitt planlagt siden. Det enestående med rådhusprosjektet i Oslo er størrelsen og ambisjonsnivået – Bodø Rådhus er tross alt ingen stor bygning – .

Men liksom byggandet av Stockhoms Stadshus genom sin väldiga omfattning drog ut på tiden i så hög grad att det vid invigningen stod som en isolerad och otidsenlig konstföreteelse, en symbol för en svunnen epok, den nationalromantiska, har också Oslo rådhusbygge dragit så mycket tid att dess uppenbarelse i invigningsögonblicket verkar som en anakronism.²⁰⁹

²⁰⁹ – Bo Lindwall, i *Aftontidningen*, 18/5/50.

Mange kommentatorer, særlig på 1950-tallet, så Oslo Rådhus som arkitektonisk og samfunnsmessig akterutseilt allerede ved *tilblivelsen* i 1930, og har reflektert over dette. Disse påstandene burde være tilbakevist, – man kan kanskje påstå at rådhusgenren har en nesten like seiglivet formtradisjon som kirkebygninger – uten det identifiserende arkitektoniske utstyret opphører rådhusene å være rådhus, og blir oppfattet som kommunale kontorbygninger.

Jeg måtte være gal hvis jeg ikke innrømmet at Rådhuset, både i eksteriør og interiører har partier som gjør dype inntrykk. Men jeg vegrer meg ved å godta det hele, fordi der tales et språk som er blitt meg fremmed, som representerer en livs- og samfunnsoppfatning som jeg ikke kan oppfatte som min egen.²¹⁰

Rådhuset er bygget over lang tid, og prosjektet må ha et av norsk arkitekturs lengste og mest kompliserte historier. Arkitektene har vekslet mellom tildels helt ulike løsninger gjennom prosjekteringen, uten at det endelig formål tapes helt av syne. Dette bør tyde på at byggeprosjektets formål også har gått ut over det rent arkitektoniske og stilmessige, idet arkitektene har vært seg bygningens rolle meget bevisste.

Rådhuset var omdiskutert i sin samtid, både på prosjektstadiet og i sin endelige form, og er i grunnen kanskje en ikke særlig elskelig bygning; få kritikere, unntatt i festivitaten rundt åpningen, lot seg rive med i begeistring i sine omtaler.

Byggherrenes betydning, selv om den her er indirekte, må ikke undervurderes. Det er grunn til å tro at arkitektene, selv om de i gjennom halve 1910-tallet og hele 20-tallet arbeidet mer eller mindre alene, har vært lydhøre for reaksjoner. Nettopp dét kan også være en årsak til de mange utkastene: En del av dem kan ha vært prøvekluter for nye ideer, mer enn symptomer for ubestemthet og usikkerhet.

Arkitektenes personlige uttrykk er likevel det som er fremherskende, både i de tidligere utkastene og i det endelige. Bygningen kunne neppe - jeg vil si *ikke* - vært tegnet av noen andre. Det faktum at den skiller seg ut, både fra sin samtid og fra arkitektenes øvrige produksjon, må delvis tilskrives oppgavens spesielle karakter og ambisjonsnivå, og delvis arkitektenes personlige uttrykk, samt sammensmeltningen av uttrykkene.

I et videre perspektiv vil jeg her konkludere med at nettopp Oslo Rådhus er et eksempel på at ikke alle hendelser kan tilskrives eller integreres i en gjennomgripende, større utvikling. Noen kunstnere og arkitekter står helt eller delvis alene i sin personlige utvikling, og kan derfor ikke betraktes som integrerte eller uunnngåelige hendelser i arkitekturhistorien. Samtidig har ingen av arkitektene en

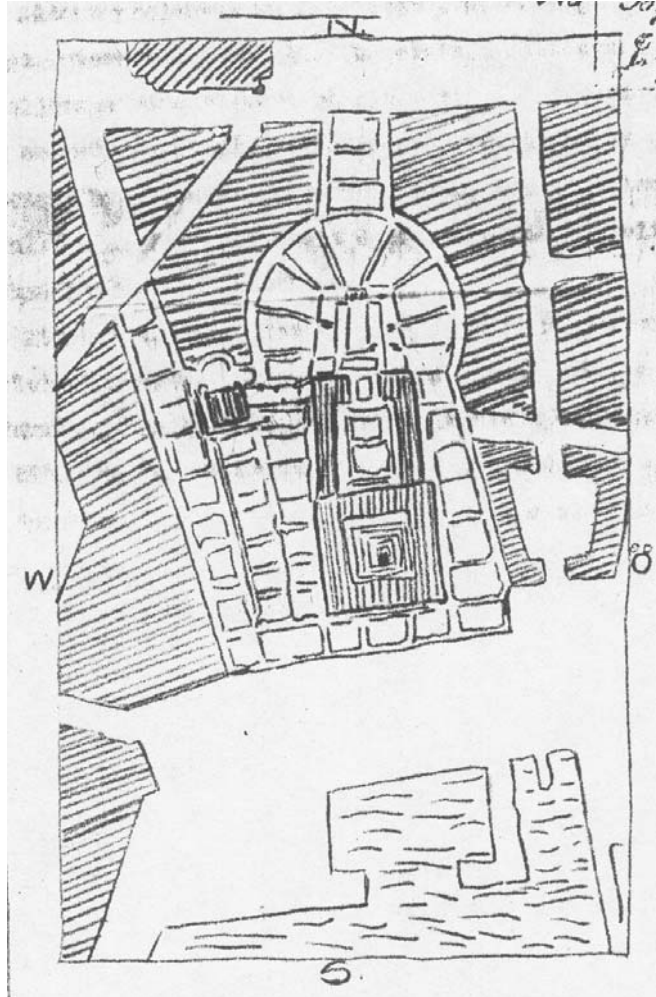
²¹⁰ - Odd Brochmann, i *Byggekunst* 1950, nr. 9-10, s. 188.

innflytelse i sin samtid som gjør det særlig lett for dem å påvirke utviklingen utenfor deres eget avgrensede arbeidsfelt. Nettopp oppgavens ambisjonsnivå kan ha ført til en viss prestasjonsangst fra deres side. Denne prestasjonsangsten kan også ha fungert som et negativt element i skapelsesprosessen, - bygningen preges, etter min mening, av for liten vilje til å rydde opp i og kassere det mangfoldet av ideer som har kommet frem gjennom den lange prosjekteringstiden. Rådhuset sammenfatter likevel sin tidsånd, og den samme tids - og den nære fortids - konflikter i en tross alt imponerende bygning. Dét er arkitektenes fortjeneste.

* * *

Appendix

Ragnar Östbergs ”utlåtande” til Rådhuskomiteen i 1925²¹¹



Arkitekt Ragnar Östbergs utlåtande
angående Raadhuset i Oslo 1925

TILL RAADHUSKOMITEEN I OSLO

I det jag dagarne den 24, 25 och 26:te September detta år fullföljde Raadhuskomiteens önskan att i Oslo “bistaa arbetsutvalget under dets gjennomgaaelse av de fra Raadhusarkitekterne foreliggende planer” avgav jag under det då pågående samarbetet med arbetsutvalgets medlemmar och med arkitekterna en serie yttranden och kritiska omdömen vilka arbetsutvalget efter slutat samarbete begärde att få skriftligt fixerade och samlad i form av ett utlåtande i frågan.

²¹¹ Jeg har beholdt den noe egenartede rettskrivningen i den opprinnelige teksten. Den ser ut til å ha vært skrevet på en norsk skrivemaskin, og med visse tilpasninger til norsk. Skissen til reguleringsplan er laget av Östberg.

Jag ber härmed att få øverlømna det sålunda begårda utlåtandet till Raadhuskomiteen.

Sådant projektet nu føreligger, av herrar Arneberg och Poulsson klarlagt, utarbetat i modell och delvis i ritningar, torde en genomgående detaljgranskning ej vara på sin plats eller vara det som i detta sammanhang erfordras, då den ytterligare studeringen av praktiska konstnärliga detaljförhållanden, berørande plan, konstruktion och material, torde stå fullt klar før projektets författare och naturligtvis i vanlig ordning också kommer att genomföras.

Ett belysande av det framlagda projektets grundidéer med hänsyn till Situationsplanen, förhållandet mellan Tornet och den øvriga Byggnadskroppen, Rumutbildningen samt den Arkitektoniska helhetseffekten torde däremot vara til gagn før säkerställandet av ett homogent samarbete før framtiden och før klarläggande av vad som är vägande och väsentligt i føreliggande komposition.

I dessa avseenden ber jag få anföra føljande.

SITUATIONSPLANEN.

Den Rundade platsen mot norr, førut väl monoton i sin højdutbildning, har genom Tornets nya placering fått en utomordentlig lycklig accentuering och de låga flyglarne till Raadhuset bilda, med portikgången som sammanbindningslänk, en synnerligen förmanlig øvergång från Huvudbyggnaden till Tornet.

Med detta frigørande drag, Tornets nya placering, har framför allt vunnits att all konflikt mellan Tornet och den høga Huvudbyggnaden upphört samt att Tornet numer genom sitt nya läge, förmanligt accentuerar såväl utbildningen av Vestra Torget, som utbildningen av Rundade platsen.

Dessa två viktiga platser ha också paa samma gång fått både ett lyckligt samspel och en god gränsmarkering genom den, samtidigt med Tornet, førflyttade øppna portiklängen. Vestra Torget har bekommit i och før sig en interessantare formering, helt fri och vid mot fjorden, och stigningen av terrängen upp mot Tornet, såväl uppfør Vestra Torget som utmed Rundade platsen, talar gott om Tornets riktiga läge.

De båda vida genombrytningarna i søder mot Rundade platsen, nämligen Raadhusgårdens entreøppning och den østra gatans mynning, bilda synnerligen viktiga moment vid utbildningen av den Rundade platsen. Storleken av dessa genombrytningar bør visserligen noga vägas baade i och før sig och i förhållande till varandra. Så bør østra gatans mynning mot Rundade platsen gärna göras så vid som möjligt før genomblicken, vilket kan införas genom att den øppna Raadhusgårdens båda

flyglar, i stället för att bredda ut sig mot Rundade platsen, föras ihop något mot varandra åt denna plats. Genom indragning av flyglarnes liv innenför huvudkroppens båda norra hörn, och genom en obetydlig inanedning av flyglarna mot varandra, norröver, uppnås detta. Genom dessa åtgärder blir också den öppna sammanbindningsportiken mellan Tornet och vestra flygeln långsträcktare och således utsikten genom Portiken från Rundade platsen mot Vestra Torget vidare.

Entréöppningen mellan flyglarne mot Raadhusgården bør också minskas i detta sammanhang. Bredden på denna entréöppning får ei vara så stor att den häver flyglarnes omslutande karaktär, som står markerad genom dessa flyglars vikning mot varandra. östra gatans vida öppning på den ena sidan av Raadhuset och Kolonnaden med sin genomblick mot Vestra Torget på den andra sidan göra då desto större effekt vid nedblicken mot hamnen.

Den arkitektoniska anordning, som ny är planerad mot Raadhusets huvudentré, och vilken anordning løper øver en god del av Rundade platsen, tjänstgör med sina trappsteg att upptaga gångtrafiken, medan Kørtrafiken beräknas att nå entréöppningen sedan den tagit sig upp vid sidan om trappanordningen. Den arkitektoniska formering som härför är utlagd torde emellertid med fördel kunna sträcka sig mindre långt fram øver Rundade platsen, och åtskilligt talar för att denna entréanläggning (med bibehållandet av det i øvrigt lyckligt valda grundmotivet) borde kunna uppta både gående och åkande. Således i stället för trappanläggning enbart för gående, införandet av låga ramper inom den konturform som det beräknade motivet kräver.

Emellertid måste det erkännas att den senast införda, nya genombrytsöppningen, i form av en "gata" utmed norra sidan av det förflyttade Tornet, ger en god inkørsel från Vestra gatan inpå Rundade platsen till Rådhuset huvudentré. Då härigenom denna inkørsel till huvudentréen, frånsidan, ligger helt naturligt till, vester ifrån, är det frågan om icke denna sideinkørsel mot huvudentréen kunde användas även av de kørende, som komma in til Rundade platsen genom entrégatan norr ifrån. Frontanläggningen från entrén ned mot Rundade platsen kunde måhända då på samma gång garderas för gående enbart. Behaget härav torde för de gående vara odisputabelt. Det är att märka at det endast fordras en lendrig modifikation av höjdlägen på Raadhusgård, Entrémynning och Rundade platsens norra del för att lutningsförhållandene skole tillåta en ända målenlig central anordning, utan trapper upp til Raadhusgården, vare sig det gäller att upptaga både gående och åkande eller enbart gående.

I sammanhang härmed påpekas också, att då man inträder på den Rundade platsen norrifrån är det av betydelse att denna plats hinner fritt utforma sig, innan den stigande arkitekturformation

vidtar som markerar och før upp emot Raadhuset. Ett før tidigt tillmøtesgående verkar lænt påtrængande.

Genombrytningsgatan, efter Tornets norra sida, in til Rundade platsen bør gärna medføra att Kjeld Stubbsgate stoppar mot Tordenskjolds gate och ej bryter sig fram til Rundade platsen, då denna vinner betyddigt på att platsens svängda murpartier få løpa helt obrutna. Vestre Torgområdet bør också befrias från tværinkørsel, genom att den vester ifrån beråknade gatan ej dit indrages.

Angående formeringen mot hamnen och utbildandet av platsen intill sydfasaden synes mig tendensen till en lycklig inramning av denna plats ligga klar genom att Vestra gatans husblock nærmast hamnen dragits något framom Raadhusets sødra fasadliv, varigenom Raadhuset fått ett særskildare læge, och en markerad førplats utan inhægnader. Platsbildningen mot hamnen vid foten av byggnaden, ligger härmed mer renodlad. De med hamnlinjen paralella, långsträckta trappstegen, utmed sydfasaden sitta inne med større tag än den äldre trappmuren, tudelad mot fasadens mitt. Raadhusets stora huvudkropp, själva kärnan, står nu ren och klar markerad mellan luftrymderna, som bildas av Vestra Torgplataen och østra gatan.

Førhållandet mellem Tornet och den øvrige byggnadskroppen.

I herrar Arnebergs och Poulssons Raadhusprojekt av 1916 och 1918 førelåg en massutbildning där Tornet utgjorde det vägande huvudmonumentet – det hela, stort sett, en horisontalkropp, kontrasterande mot Tornets høidvæxt.

I herrar Arneberg och Poulssons projekt av 1919, 1922 och 1924 arbetade sig oavbrutet fram något annat, som i själva verket innebar ett fullständigt nytt grepp paa problemet, ett grepp som enligt min uppfattning til stor del var en føljde av arkitekternas intimare kænndom om platsens krav och de særskildheter, som just denna plats sitter inne med.

Kravet næmligen, å ena sidan, på en stor, sluten, vägande enhet, en kubisk kraftformation, som svarade upp mot vidderna och fjorden med stora massmått, – och å andra sidan ett livligare motiv, som tog upp, åt stadssidan till, sammanhanget med gator, grändar, torg, och andra staddetaljer. Åtskilligt av arbete och førsøk ha också nedlagts på att para två lika grundprinciper, från 1916 och från 1919. Det vill säga å ena sidan den vertikala kontrasten, å andra sidan den kubiska helheten.

De väldiga storheterna, Huvudkropp och Torn, ha brottats mot varandra. Med det læge de intogo till varandra i planen av 1919 måste det bli føljden. Någon av de två måste också ge vika – dock utan att førlora i værdighet – och detta har skett nu, 1925, genom flytning av Tornet. Det hela

sådant det nu føreligger, där Huvudkroppen ligger fullständigt frigjort som ett avslutat før sig, där Tornet får ligga fritt och mäktigt inåt staden, oberoende av Huvudkroppen men samspelande med denna på det värdigaste sätt genom portikens och flyglarnes förmedling, alt detta bildar en konstnärlig lösning av den svåra uppgiften, som är i hög grad glädjande. Den formering av massorna, som kräves mot fjorden, så olika den livligare formbildning, som kräves mot staden, dubbelansigtet med ett ord, har här fått sin slutgiltiga lösning. Det hela är anpassat och synes naturligt vuxet ur sin grund.

Härmed ligger också øver det norska Raadhuset en særskildhet och på samma gång et allmänt vägende arkitektoniskt värde, som synes komma att ge ny glands øver den nordiska byggnadskonsten.

RUMUTBILDNINGEN.

Med den plandisposition, som føreligger, då man från den öppna Raadhusgården når Vestibulen och Hallen, synes ett öppnande av Hallen mot sydsiden och møiligheten till utblick søderut, mot fjorden, nära till hans liggande. En sådan genomblick synes åsyftad i de tidigare Raadhusprojekten av 1916 och 1918 och torde numera snarere møte mindre svårigheter än større att realisera.

Då Hallutbildningen tydligen strävar efter att som avslutning ernå et rakt, helt täckande tak, uten glasgenombrytning måste det utmed vestra siden gående Galleriets fønsterøppningar i största möjliga grad utnyttjas før att släppa in till Hallen så rik dager som øver huvud taget härifrån kan erhållas. (Bland de härfør erforderliga medlen synes ett vara att låta Huvudvåningens korridorbjälklag framfør nämnda Galleri utgå, varigenom et friare instrømmende av ljustet från Gallerifønstren ernås.)

Hallens høid liksom Hallens öppnande mot søder skulle även vinna på om Hallgolvet kunde sänkas något, t.ex. 1 1/2 meter, och Vestibulen härvid føljde med, då även denna senare finge en väl behøvelig, økad høid, under det yttertrappan samtidigt bleve lägre. Raadhusgårdens høidläge bør även vägas med hensyn til belysningen från gården till underliggende lokaler och med hänsyn till det främre gårdsplanets lämpligare høidläge i förhållande till Rundade platsen.

Øver huvud taget bår Hallen på en serie problem, såsom fritrappans läge, altanens utsträckning, de takbårande väggarnas formering och de öppna omgångarnes utbildning eller ingående i innanför liggande rum, vilket allt ennu väntar sin slutlige lösning. Problemen, svåra var før sig, kräva än mer av sina författare, därigenom att lösningen av varje spørsmål før sig samtidigt förutsätter som slutresultat en rumbildning av fullt balanserad helhetsverkan.

Bland de många motiv, som det särskilda läget paa Raadhuset framlockat vid utbillandet av Raadhushallen synes mig det motiv som författerna, rört sig med vid konkurensen 1916 och 1918, nämligen Hallens öppnande mot fjorden och mot söder, vara av särskilt intresse. Det ligger något synnerligen logiskt i den tanken, att liksom valet av plats för Raadhuset och liksom arkitekternas nu framlagde stadsplan för området haft till utgångspunkt fjordens livligare inspel i staden, så skall också, som en av de starka og säregna effekterna av byggnadens kärna, Hallen, vara utblicken mot fjorden och sammanhanget mellan Hallen och søderljuset.

En lyckligare samverkan mellan Hallens omgångar i huvudetagen och Bystyrets stora møtesal bør även kunna genomföras. Den som förekommit i form av en smal passage-korridor mot Hallen framför Møtesalen kan ei betraktas som slutgiltig. Det synes som om Møtesalens breddning genom salens upptagande av denna nämnda korridor-passage vore synnerligen naturlig. Den på sødra sidan av Hallen liggande Festsalen, torde också tillåta en annan, både för Hallens belysning och Hallens ensemble, lyckligare formering av altanen än den nuvarande, som løper längs med Festsalsmuren.

Jag tillåter mig i detta sammanhang påpeka det förmånliga i att på förhand fixera och ordna platz i Hallen för orkestermusikern. Den härför erforderliga golvytan torde kunne räckas med omkr. 60 kvm. – En av de brister, som vidlåter Stockholms Stadshus, är at den utvigning av trapp-planet till fritrappen i Hallen, som på sin tid föreslogs, för att detta så lämpligt belägna plan skulle, då så erforderades, kunna tjänstgöra som orkesterplats, at den utvidgning aldrig ble genomförd. Den tillfälliga placeringen av musikanterna vid festerna, som härav blivit en följd, gör sig ofta ofordelaktigt gällande.

I det nu utarbetade förslaget är Formandskapets lokaler helt naturligt förflyttade samtidigt som Tornet. Då Formandskapets betydelsefulla sal givetvis bør stanna i Tornet, følger också herav att sammanbindningspartiet fortfarande kommer att uppta Formandskapets förrum och Ordføranderum, medan därefter Ordførandens och Formandskapets kontor komma att upptaga den med portikpartiet sammanhängande vestra flygeln.

Formandskapets huvudrum ha härmed alltjämt kvar sitt utsikts- og søderläge, medan själve kontorsrummen få nøia sig med vesterläge. Den karaktär och det läge, som dessa våningar få, blir emellertid ei mindre representativt, särskilt om man beaktar den typ av mezzaninvåning som Formandskapets kontor hade vid det förra läget.

Huvudbyggnadens fyra kontorsvåningar, belägna ovanför huvudvåningen, hava fått en något högre våningshöjd, 3,70 m. än den nu gängse, 3,00 a 3,50 m., för sådana lokaler. Om förhållandet

har utgått från krav på själve Huvudkroppens utbildning och proportioner eller från ønskan att ernå større rymd på kontorsrummen utan att øka golvytan, lämnar jag därhen. Bibehållandet av detta grepp är att rekommendera både med hänsyn til yttre valøren och med hänsyn till inre ekonomi, då ett rums økade luftkub lättare tillåter økning av personalen i rummet.

øver huvud taget torde ei rumsdispositionen och våningsfordelning før strängt børå hålla sig till de storleks- och lägeførhållanden, som før närvarande anses vara de riktiga før de olika tjänste- och ämbetsverken. En byggnad, som den här ifråga, som är avsedd att funktionera ej blott før decennier, men før århundraden, konstrueras klokast till sina bårande leder så obundet som møjligt av de mer skiftande, vardagliga behoven, men desto beståmdare efter de genomgående trafikkraven och møjligheterna til anpassning. Våsentliga omlågningar inom byggnaden av olika arbetskontor måste alltid kunna råkna med, ei blott efter de första byggnadsetapperna utan ån mer sedermera, succesive, under årtionernas lopp. I detta avseende synes mig det här tillåmpade systemet, med inom ytermurarne genomfårda konstruktiva murade stød og dåremellan oppfårda lätta väggar, nog så väl kunna uppsvara tidernas skiftande arbeidsførhållanden.

Før kontors- og øverlåggningsrum, särskilt, åro ljuddåmpande bjålklag av stor betydelse. Betongbjålklagen innebåra härvidlag en ei obetydlig risk. Tråbjålklagen åro i detta avseende lyckligare. I Stockholms Stadshus ha bjålklagen av betong visat sig vara de våsentliga ljudøverfårarna – ett førhållande som visat sig mycket svårt att håva og här kan vara på sin plats att erinra om.

DEN ARKITEKTONISKA MASSUTBILDNINGEN.

Den førelågda nu senast utarbetade modellen, utvisar ett synnerligen imponerande proportionsførhållande så väl mellan de särskilda huvudpartierna som ock inom dessa samma huvuddelar, Frontbyggnaden, Tornet og Flyglarna.

Frontbyggnadens høidmåt, från marklinjen til taklisten, utgør 43 meter og denna høid bildar, med byggnadskroppens givna utstråkning i plan, en imponerande kubdimension, som står i ett mycket gott førhållande både till de i stadsplanen ingående, vid sidan liggande kvartersblocken, vilka hålla en høid av 23 meter, som till det i fonden instållde Tornet. Frontbyggnadens nu fixerade høidmåt, 43 meter, ger en synnerligen måktig totalformation, med åt alla håål väl sammanhållna fasadyter, vilka i sin ordning pråglas av en enhetlig ton og en beståmd uttrycksfull rytm. Det är med en särskild styrka i karaktåren som fønstergrupperingen genomfårts og listverkan anbringats.

Tornet står nu med sitt från huvudkroppen frigjorde läge, i et mycket lyckligt höjdförhållande til huvudpartiet. Flyglarne, som førut i samspelet endast bildade øvergången mellan terrängen och huvudpartiet, har nu också fått den ständigt levande funktionen av medlare mellan Torn och Kärna.

Det framhølls vid situationsplanen, at denna, efter alla sina genomlupna utvecklingsstadior, äntligen nått sin mognad. Detsamma kan nu också sägas om själva Byggnadsmassornas arkitektoniska utbildning. De särskilda partierna ha stegvis och logiskt, kämpat sig fram till en formering som sjunger ut, vad mästarne sitta inne med och som uppenbart hänger samman med de så skilda kraven på denna byggnad; från den slutna stadssidan åt norr, å ena sidan, och från den öppna fjorden mot søder, å den andra.

Det avslutade studiearbetet visar hur ett ursprungligt och starkt kärnintresse, som arbetat steg för steg, ibland framåt, ibland tillbaka, men konsekvent i samma sfära, til sist når si form – sin särskilda form.

Oslo bär på två verkligt imponerande om ock oföllbordade arkitektur-kompositioner – som jag längtar efter at se föllbordade en gång.

Det ena utgøres av Universitetsanläggningen, som med sin beräknade pendant-byggnad mittemot på andra sidan gatan, bildar som en monumentalport genom vilken Karl Johans gate løper och går upp mot Slottet i fonden. En klassisk komposition av stor verkan, i hög grad signifikativ før förra hälften av 1800-talet, då den klassiska vågen från sødern skjøljde även øver våra nordiska stränder.

Den anda kompositionen utgøres av Oslo nya Raadhus. Verket, som visar nordisk arkitektur från förra hälften av 1900-talet, då sakta mognad kunskap gett stora linjer, och en renässens av medeltida känsla gett nya pulsslåg i strukturen. En nordisk stil rotad i egen jordmån.

Det synes mig icke längre osannolikt att arkitekturens konst en gång kan komma att stråla ut från Norden.

Stockholm den 26. oktober 1925.

Ragnar Østberg

Odd Brochmanns foredrag i Oslo Arkitektforening, 1950²¹²

Arkitekt, professor

ODD BROCHMANN:

Vigelandsanlegget har mistet nyhetens interesse og Rådhuset er ferdig. Oslofolk vil snart være to opphissende diskusjonstemaer fattigere, mens bybilledet har fått avgjørende tilskudd, som vil prege det i overskuelig framtid.

Begge anlegg er meget karakteristiske for skippertakenes land, utslag av en ”skal det være, så skal det være” -innstilling, kjempeanstrengelser for med ett slag å ta igjen alt det forsømte,, en selvheldelsestrang uten tålmodighet til å gå veien om alle de små oppgavene som kanskje først bør løses innen man gir seg til å sette kroner på verk.

Vi har alle en rem av denne huden, vi liker at det skal være sånn. Og systemet har avgjort sine festlige sider, men også de svakheter som følger med at intet får tid til å modnes, tingene springer ikke ut med den selvfølgelighet og styrke som følger med tradisjon, langsommelig og tålmodig samarbeid mellom større grupper av fagfolk. De som skal ta hånd om de store oppgavene blir lett stående alene, selv om de slett ikke har noe ønske om å isolere seg. Men det de har fått å stelle med er så eksepsjonelt, ligger i art og målestokk så fullstendig hinsides kollegenes vanlige arbeidsområde, at det nødvendigvis må oppstå et tomrom. Dette er beklagelig for alle parter. Der hvor man skulle hatt den livgivende diskusjon, blomstrer motstand og aggresjoner, bevissthet om felles ansvar døyves av misunnelse.

Jeg vil tro at disse forholdene på mange måter har vært pregende for Rådhusets utvikling, likesom de sikkert har betydd en svær psykisk belastning for dets arkitekter. Det miljø de sprang ut fra hadde nok en åndelig spennkraft, men var ellers både umodent og fåtallig, byens arkitektforening hadde dengang konkurransen ble utskrevet, altså for 34 år siden, bare femteparten av det aktuelle medlemstall. Til å begynne med var sikkert kollegenes innstilling preget av en entusiasme, man så det som en triumf for hele standen at et så representativt rådhus skulle bygges, og at et helt strøk av den uferdige byen skulle bli formet av faglig hånd. Men kontakten glapp, oppslutningen gikk over til angrep da de endelige planer ble lagt fram, og i den etterfølgende, lange, lange byggetid ble den kollegiale interessen langsomt forvandlet til kjølig og passivt avventende holdning. De utøvende arkitekter var kommet i særstilling, de var blitt Rådhusarkitekter, utad hegnet og beskyttet av kommunale komiteer som ikke ville tråkkes på tærne, akkurat som Vigeland ble det.

²¹² Trykket som artikkel i *Byggekunst* 9-10/1950, ss. 184-188.

Et annet, avgjørende trekk ved Oslo Rådhus er ofte nok påpekt: Det at dets fødsel ikke bare ble langvarig, men falt innenfor en epoke av voldsomme begivenheter i arkitekturhistorien. Et studium av utviklingen fra prosjekt til prosjekt er både utbytterikt og morsomt; man ser hvordan arkitektenes intensjoner dels endres, dels avklares, og hvordan en skiftende, almen arkitekturoppfatning preger arbeidet.

Ingen av de opprinnelige komite- og jurymedlemmer har villet legge skjul på at anlegget skulle reises som en pendant til Rådhuset i København og Stadshuset i Stockholm, et forhold som understrekes av Nyrops og Østbergs oppnevning som jurymedlemmer i begge konkurranser. Men likevel er det merkelig at selve konkurranseprogrammet til de grader bandt deltakerne til liknende planløsninger: en åpen gård, omgitt av kontorlokaler, mens representasjonsrommene skulle legge om en hall med overlys. Og tårn måtte det være. Som bekjent ble det først utskrevet en ide-konkurranse, der 6 utkast ble premiært, forfattet av følgende arkitekter (i navnesedlenes redaksjon) : Berner og Berner, Bjercke og Eliassen, August Nielsen med Harald Sund som medarbeider, Kristofer Lange, Lorentz Ree samt Arneberg og Poulsson.

Samtlige 6 ble så innbudt til omkonkurranse, ”Utkast-konkurransen”, og her festet man seg igjen ved 2 utkast, det ene forfattet av Bjercke og Eliassen, det andre av Arneberg og Poulsson. Ved det siste fant man visse svakheter ved planløsningen, men da man samtidig mente at disse måtte kunne rettes, ga man arkitektene en frist på 4 måneder til å bearbeide utkastet. Da dette ble gjort på tilfredsstillende måte ble Arnstein Arneberg og Magnus Poulsson ansatt som Rådhusets arkitekter. De var da begge i 35-års alderen.

Siden konkurransen var så skarp kan det være morsomt å kaste et blikk også på Bjercke og Eliassens utkast, hvor særlig situasjonsplanen synes å være av interesse, selv om juryen fant gatenettet noe uheldig. Den viser en bred gjennomføring av Universitetsgaten, men i brukket linje, ut mot havnen. Tårnet som ligger i festbygningens tilstøtende hjørne, kommer på den måten allikevel sentralt i gatebildet, sett fra Studentertunden. Størst interesse har kontorblokken som trass i programmets krav er formet som en frittliggende, luftig og selvstendig karré. De omliggende kvartaler har rimelige former, som kanskje i tidens fylde kunne fått en helt tidsmessig bebyggelse.

Men Arneberg og Poulssons arbeider har, synes det meg, en verve, en friskhet i formene som allerede blandt idé-utkastene skiller dem tydelig ut fra konkurrentenes. I den endelige konkurransen kommer dette ennå klarere fram, bygningene er blitt kraftigere og renere i konturen, og terrengets muligheter er nyttet i Sirkelplassens stigende spiral med dramatisk effekt. Arbeidet er egenartet, selv om hoveddisposisjonen følger de dansk-svenske forbilder.

I de følgende prosjekter er det ikke minst planløsningen som endres, man ser en jevn utvikling mot en hovedblokk, en voldsom dominant hvis massevirkning stadig sterkere blir understreket. Detaljenes formspråk, som opprinnelig nærmest var renessansepreget, støtter seg nå til gotiske forbilder, men i

fri og framfor alt personlig fortolkning, overensstemmende med tidens idealer. For meg ser det ut som arkitektenes opprinnelige intensjoner nådde sitt høyeste uttrykk i det såkalte "5. prosjekt", som viser en kraftig ruvende hovedblokk, hvis svære flater bare brytes av ornamental behandling. Tårnet, som ligger fritt i forhold til blokken, er også massivt og firkantet. Den "åpne gård" er forsvunnet og erstattet av lavere fløybygninger med mellomliggende forgård og kaskadeanlegg på bysiden.

Dette arbeid er så helt ut Arneberg og Poulssons eget, og står samtidig for meg som en syntese av den tidsånd, den arkitekturskole som fostret disse begavede arkitekter. Så morsomt det skulle vært å få sett dette huset bygget. Idag ville ingen ha funnet det tidsmessig, men kanskje det ville virket ekte. Og det er vel det viktigste?

Det 6. prosjekt, som stort sett er sydd over samme lest, synes allerede noe overarbeidet, mens det 7., som er nyklassisk preget, helt har mistet forgjengerens nerve. Og så i 1929 kommer det 8. og endelige.

På hvilke premisser skal aktuelle åndsverker vurderes? Skal vi først prøve å sette oss inn i forfatterens forutsetninger, hans livsinnstilling og idealer, godta disse som grunnleggende program og gjøre vår kritikk av hvordan han har evnet å gi uttrykk for dette? Et elskelig prinsipp, men jeg er redd for at det er både ugjennomførlig og galt. Ethvert åndsarbeid tjener en hensikt, og hvis anmelderen finner hensikten skadelig eller misforstått, da må han slå ned på dette. Om selve utførelsen er virtuos, kan dette ikke tjene som formildende omstendigheter.

Dette prinsipp gjelder for kritikk av all kunst, og må kanskje i særlig grad gjelde for arkitektur. Et hus bærer ingen påskrift om hva som har ligget arkitekten på sinne, det må bedømmes for hva det er, slik tilskueren ser det. Det er også mere påtrengende enn andre åndsprodukter, man kan ikke velge hvorvidt man akter å se det eller ikke, det står der i all sin uomgjengelighet. Det skal vare, det vil si at det i sin form ikke har lov til å gi uttrykk for et innfall, en tilfeldig reaksjon, men for noe som har mer almengyldig karakter. Det skal representere den tingenes ordning som tiden finner riktig, og dette kravet må framfor alt kunne settes til et rådhus, som skal stå som symbol på vårt styresett og i ordets egentlige forstand være alle manns eie.

Når det gjelder et bygg av Rådhusets karakter, kan selvsagt dette med varigheten også virke skremmende på arkitekter og byggekomiteer, man er engstelig for å lage noe som om få år vil virke umoderne, mens det på den andre siden ikke spiller noen rolle om 200 år hvorvidt bygningen er et sant uttrykk for 1916 eller 1950. Men vi har ikke lov til å tenke slik. Ethvert godt byggverk, som virkelig er reist i pakt med sin tid, vil oppleve en periode da det virker avlegs, og kanskje blir forhånt, men siden vil det bli omfattet med desto større kjærlighet, når avstanden er blitt så stor at folk igjen har råd til rommelighet. Derimot vil ethvert forsøk på å ta med seg både nåtid og fortid, til å få i både

pose og sekk alltid merkes. Og her tror jeg vårt Rådhus lider av en avgjørende svakhet: en blanding av den klassiske oppfatning av monumentalitet og moderne funksjonalistiske forestillinger.

I 1929, da så meget var i emning men intet var avklart, la rådhusarkitektene fram det forslag som skulle vise seg å bli det endelige. Med en beundringsverdig evne til å ta store deler av problemet opp fra nytt av, var de kommet fram til en løsning som ved sin tilsynelatende radikale karakter, fullstendig tok pusten fra folk. At de med dette nye arbeid også selv mente å komme en ny tid med nye krav imøte, har vi deres egne ord for. Magnus Poulsson sa: ”Saklig funksjonelt og arkitektonisk estetisk finner vi at denne vår siste løsning betyr et stort framskritt fra våre tidligere forslag. — — Vi håper det (Rådhuset) blir norsk også i den betydning at det mer vil høre framtiden enn fortiden til.”

Nå var prydtårnet helt sløyfet, representasjonsavdelingene var samlet i en klart avgrenset blokk, mens kontorene – og heri lå det egentlig nye – var konsentrert i sine egne, tårnlignende bygninger. Hele anlegget var på voldsom måte preget av plane flater, og rette vinkler, noe menigmann dengang forgrøstet seg over, det ble snakket om sigarkasser og mysoster. Men der sviktet ikke kollegene, – vi har vel alle, over selskapsbord og kaffekopper hjulpet til med å forsikre om at dette var den nye tids form og måte.

Men når vi idag sammenlikner dette prosjektet med de foregående, blir vi likevel forbauset over hvor mye det er som likner. Først og fremst ved de veldige massevirkninger, trangen til å imponere ved tyngde, til tross for at de nye betongkonstruksjoner var tatt til inntekt for omlegningen. Det er tunge aksevirkninger og truende holdning, respekt for øvrigheten illustrert ved avstand, ikke ved åpen tillit og imøtekommende forståelse. Tydeligst kommer denne enevoldsmentalitet til syne vis a vis de omkringliggende bygninger. De er kledd i uniform, som lakeier, og tvunget inn i underdanige former som likevel gir oss følelse av innvendig opprør, selv om vi til daglig slipper å se kvartalene fra luften. Men mange mennesker har sitt arbeidssted mot gårdsrommene bakom. Denne arkitektur er ikke i pakt med framtiden.

Men Rådhusets egne kontorer har arkitektene ment å forme i funksjonalismens ånd. De er fordelt på ti-tolv etasjer, hver med en svært liten grunnflate, der heiser og trapperom opptar uforholdsmessig stor plass, en løsning som umuliggjør effektiv samling av større administrative enheter. Trafikkforholdene er ikke tilfredsstillende, trass i de mange heiser, de enkelte rom er dype og mørke i forhold til moderne krav. Tårnene er stillet tett sammen med midtblokken slik at store deler av de lavere etasjer berøves muligheter for dagslys, en løsning som derfor også umiddelbart merkes som noe ubehagelig ved de tilstøtende partier av eksteriøret. Hvorfor er ikke disse tårnene, i likhet med de opprinnelige, lagt i friere forhold til festavdelingen? Det kan hevdes at alt dette er trivielle detaljer, det er helheten som er avgjørende. Ja vel, men det resonnermanget dreper samtidig nerven i det som skulle være vår tids arkitekturoppfatning.

Om vi likevel godtar sakligheten i tårnene til øverste kontoretasje, må vi legge vår fortsatte vurdering om etter en annen skala. For da støter vi på et monumentalmotiv, en etasje med svær overhøyde og inntrukne vegger bakom veldige pillarer, som svekker følelsen for konstruksjonen. Vi vet jo hele tiden at huset må være støpt i betong, men dette minner om middelalderske murmasser. Noen logisk sammenheng mellom disse fasadepartier og rommene innenfor synes heller ikke å være tilstede. Ovenpå arkivetasjenes massive veggpartier avsluttes det hele med stiliserte skyteskår!

Denne merkelige blandingen av uttrykt funksjonalisme og en helt annen form for estetikk, fremmed for den første, er avgjørende for mitt inntrykk av Rådhuset.

Som rimelig kan være kommer dette misforhold sterkest til syne i selve festlokalene. Hvis man går ut fra at funksjonalismen (i mangel av noe bedre må jeg bruke dette ordet som dekkende for hele den moderne arkitekturoppfatning), er noe som bare passer kontorer, skoler og sykehus, mens derimot fest og representasjon krever et helt annet slags formsprog, da har vi spilt dundrende fallit. Det er nok så at programmet for de førstnevnte oppgaver lettere lar seg analysere, er mere éntydig. Men vår formfølelse er ikke bare nyttebetonet, den viser en streben mot å la materialer, konstruksjoner, flater og rom få virke ved sin egenverdi, en synsmåte som stiller økte krav til hoveddisposisjonen, uten hjelp av de mer ornamentale behandlingsmåter. Forskjellen mellom kontor- og festlokaler ligger da ikke at man det ene stedet bruker glatte finérdører eller enkle heisedører i rustfritt stål, mens man i det andre tilfelle preluderer over historiske motiver, og tildels forlater den konstruktive sannhetskjærlighet. (Bankettsalens smijernsbeslåtte dør og Munch-rommets merkelige bjelketak). Den tilsiktede virkning av overdådighet og overskudd uteblir, mens en følelse av påfunn og uklarhet blir tilbake.

Rådhusets representasjonsavdeling er festlig, framfor alt fordi den har den veldige, lyse og åpne hallen i midten, med fargeprakt og rikdom på edle materialer. Men rommene omkring er stive og tørre med de gjennomgående høye og langstrakte former, det følger ingen spenning, ingen suggererende opplevelser med vandringen gjennom dem.

Ingen steder blir man gjort delaktig i konstruksjonens organisme. Bare i hallen får man høve til å beundre de kraftige dragere for taket. Men også her er inntrykket ødelagt ved at de tverrgående ribber er ført som ornament rundt dragerne, ned på den ene siden og opp igjen på den andre!

Det er utmerket å kle betongsøyler med marmor, men hvorfor skal de samtidig overdimensjoneres? Det er godt med utstyr og symbolikk men murkroner stemmer så lite med mitt bilde av den moderne by, og vi trives ikke lenger under baldakiner.

Folk som under den lange byggetiden kom med kritiske bemerkninger om rådhuset, ble gjerne fra ansvarlig eller mer entusiastisk hold møtt med ordene: "Vent til det er ferdig!" Man tenkte da alt på det dekorative utstyret, på skulptur og malerier som måtte komme på plass før man kunne danne seg et bilde av helheten. Og rett skal være rett: I siste omgang skiftet huset karakter i rent

bemerkelsesverdig grad, det ble meget mer innsmigrerende. Men nettopp dette forhold røper det berettigede i også å ha uttalt seg på forhånd.

Kunstnerisk utsmykning beriker og løfter, og vi er alle glæ for at kommunen har vært så raus. Men arkitektonisk sett blir Rådhuset hverken verre eller bedre av den grunn. Av et byggverk krever vi at det kan tale for seg selv, at det fra arkitektens hånd trer fram som en avsluttet helhet, med klar aksentuering av det arkitektoniske ledd. Selvsagt har arkitekten lov til å regne med at malere og billedhuggere ytterligere skal understreke pointene, utdype de virkninger som er tilsiktet. Men hvis vi får følelsen av at de ved sin bistand redder foretagendet, da er det noe som er galt fra begynnelsen.

Jeg vil ikke uttale meg om de forskjellige skulpturarbeiders kunstneriske verdi, men arkitektonisk virker de fleste noe påsatt, og mellom enkelte merker man også et sjenerende misforhold både i dimensjonering og formsprog, som mellom Harald Hårdråde på vestveggen og St. Hallvard mot syd. Derimot glir Fiskeren og Albertine-gruppen inn i sine veggpartier på østsiden på en helt fortreffelig måte. Kanskje den gygne Oslo-piken er det mest vellykte av disse arbeider, hun fyller så presist det rom hun har fått tildelt, og lever samtidig sitt eget, festlige liv.

I festrommene har malerne arbeidet med begeistring og dyktighet. Men deres arbeider gir mer inntrykk av overvundne vansker enn ydmyk innordning. I Østre og Vestre Galleri har to mestere gitt eksempler på hvor forskjellig to helt like og vanskelige rom kan bringes til å virke. Men arkitektenes oppfatning av disse rom kjenner vi ikke. I hallen er sideveggene behandlet på en helt virtuos måte, for øvrig det eneste nonfigurative innslag fra malernes side. Her har kunstneren greid å forene de to motsetningsfylte fondvegger, med suverer hånd har han på veien visket ut en del arkitektoniske detaljer, det er han som har hallen dens holdning.

Fondveggen mot inngangspartiet er ellers det arbeid som synes mest å være i pakt med husets karakter. Den sterkt ornamentale komposisjon og de rene fargeflater virker velgjørende i forhold til de andres sammenpakning av motiver. Det er en vegg, utvetydig og klar.

Det hender at et skuespill kan bevege en sterkt, enten til latter eller tårer, mens man samtidig er overbevist om at hele stykket, takket være sin tendens, er uheldig. Jeg måtte være gal hvis jeg ikke innrømmer at Rådhuset, både i eksteriør og interiører har partier som gjør dype inntrykk. Men jeg vegrer meg ved å godta det hele, fordi der tales et språk som er blitt meg fremmed, som representerer en livs- og samfunnsoppfatning som jeg ikke kan oppfatte som tidens egen.

Jeg innrømmer at dette syn ikke gjør det mulig for meg å vurdere alle de gjennomstuderte motiver, alt som er nedlagt av omtanke og kjærlighet fra de utrettelig arbeidende arkitekters side. Det må overlates til fagfolk med konform innstilling.

På den andre siden vil jeg heller ikke feste meg ved de innvendinger som vanligvis føres i marken: at husene stenger mot havna, at man savner en representativ inngang fra sjøsiden, at tårnene henholdsvis er for lave eller for høye osv., fordi disse tingene synes meg uvesentlig i denne sammenheng.

Rådhuset står der det står og intet kan endres. På mange vis betegner bygningen den ypperste prestasjon innenfor ny norsk arkitektur, men nettopp derfor er det viktig, av hensyn til den videre utvikling og framtiden, å klarlegge vår mening om hvilke verdier den rommer. Dette har jeg prøvd å gjøre her, i et fagblad for fagfolk, og jeg vil finne det mer enn beklagelig om bruddstykker av disse betraktninger skulle bli gjengitt eller kommentert noe annet sted.

Odd Brochmann

Litteraturliste

Henrik von Achen: ”Norske arkitekturopfattelser 1820-1914”, *Kunst og kultur*, Oslo, 1983.

Henrik von Achen: *Senhistorismens arkitektur 1900 – 1930*, avhandling, Bergen, 1986

Kyrill N. Afanasjew: *Ideen – Projekte – Bauten Sowjetische Architektur 1917 bis 1932*, Verlag der Kunst, Dresden, 1973

Annitrenta. Arte e Cultura in Italia, utstillingskatalog, utgitt av Comune di Milano, 1984

Arkitekt Magnus Poulsson, skisser og tegninger, festskrift, Aschehoug 1952

Arnstein Arneberg, festskrift til 70-årsdagen, redaksjon: Georg Eliassen, Arne Pedersen, Olav Platou, Gyldendal, 1952

Arnstein Arneberg og Magnus Poulsson: *Oslo rådhus*, Aschehoug, 1933

Reyner Banham: *Theory and Design in the first Machine Age*, Praeger Publishers, New York, 1970

Lutz Becker og Martin Caiger-Smith (ed.): *Art and Power. Images of the 1930s*, The Hayward Gallery, London, 1995 (Utstillingskatalog)

Francis Beckett: *Københavns raadhus*, August Bangs boghandels forlag, 1908

Belysningene i Oslo Rådhus, brosjyre utgitt av Christiania Glasmagasinet, Centraltrykkeriet, Oslo, ukj. år

Herman van Bergeijk og Paul Meurs: *Town hall – Hilversum – W. M. Dudok*, V + K Publishing, Naarden, 1995

Manfred Bock, Jet Collée & Hester Coucke: *Berlage in Amsterdam*, Architectura & Natura, 1992

Christer Bodén: *Modernismens arkitektur. Huset som Konstverk*, ArchiLibris Förlag, Stockholm, 1997

Johan Borgen: "Kunsten i Oslo Rådhus", Aschehoug, 1950, særnummer av *Kunsten idag*

Franco Borsi: *The Monumental Era: European Architecture and Design 1929 – 1939*, Rizzoli, 1987

Tore Brantenberg (red.): *Arneberg & Poulsson: Arkitekturutstilling: Arnstein Arneberg og Magnus Poulsson 100 år*, utstillingskatalog, utgitt av Norges Arkitekturmuseum, 1982

Asa Briggs, Lynn Hollen Lees, Andrew Lees: *Victorian Cities (Classics in Urban History no. 2)*, University of California Press, 1993

Odd Brochmann: – *disse arkitektene*, utgitt av Norske Arkitekters Landsforbund, Oslo, 1986

Odd Brochmann: "Oslo", i boken *Nordiske hovedsteder*, Aschehoug, 1966

Odd Brochmann: Artikkel uten tittel i *Byggekunst* 9-10/1950, s. 184-188

Claes Caldenby og Olof Hultin (ed.) *Asplund*, Stockholm Arkitektur Förlag/Gingko Press, Stockholm, 1990

Jørgen Carling og Solveig Broch: *Oslo rådhus: historien, kunsten og Fredsprisutdelingen*, Normanns kunstforlag, 1995

Cathrine Kullberg Christophersen (red.): *Maktens korridorer. Arkitektur som politikk*, fra Norsk Forms årskonferanse 7.1.98, Norsk Form, 1998

Karlheinz Clasen: *Die Baukunst an der Ostseeküste zwischen Elbe und Oder*, Sachsenverlag Dresden, 1952

Elias Cornell: *Ny svensk byggnadskonst*, Forum Förlag, Stockholm, 1950

Elias Cornell: *Stockholms Stadshus*, Byggförlaget, 1992

James Stevens Curl, John J. Sambrook: *A Dictionary of Architecture*, Oxford University Press, 1999

William J. R. Curtis: *Modern Architecture since 1900*, 3. utgave, Phaidon Press Inc. 1996

Marian C. Donnelly: *Architecture in the Scandinavian Countries*, MIT Press, 1992

Dennis P. Doordan: *Building Modern Italy. Italian Architecture 1914-1936*, Princeton Architectural Press, 1988

Georg Eliassen: "Arnstein Arneberg", nekrolog i *Byggekunst* 1961/4, s. 13

Margrit Estermann-Juchler: *Faschistische Staatsbaukunst*, Dissertationen zur Kunstgeschichte, Böhlau Verlag, Wien, 1982

Richard A. Etlin (ed.): *Nationalism in the Visual Arts*, National Gallery of Art, Washington/University Press of New England, 1991

Serge Fauchereau: *Malevich*, Academy Editions, London, 1992

Peder Figenbaum: *Vi kan – norske håndverks- og industriutstillinger 1898-1938*, upublisert doktorgradsavhandling ved Universitetet i Bergen

Wenche Findal: *Nordisk funksjonalisme. Det internasjonale og det nasjonale*, Ad Notam Gyldendal, 1995

Wenche Findal: *Norsk modernistisk arkitektur. Om funksjonalismen*, Cappelen, 1996

Ladislav Foltyn: *Slowakische Architektur und die Tchechische Avantgarde 1918-1939*, Verlag der Kunst, Dresden, 1991

Kenneth Frampton: *Modern Architecture. A Critical History*, Thames & Hudson, 1980

Kenneth Frampton and Yukio Futagawa: *Modern Architecture 1851-1945*

Lise Funder: *Arkitekten Martin Nyrop*, utgitt av Foreningen til gamle Bygningers Bevaring, 1979

Donat Gallagher (ed.): *The essays, articles and reviews of Evelyn Waugh*, Methuen, London, 1983

John Gloag: *Guide to Western Architecture*, Spring Books, 1969

Igor Golomstock: *Totalitarian art*, Collins Harvill, 1990

Ulf Grønvold: "Arneberg og Poulsson – et dobbeltmonarki i norsk romantisk arkitektur", i katalog til utstillingen Arneberg & Poulsson, *Byggekunst* nr. 2/82

Kristen Gundelach: *Vaktskifte i kunstlivet*, 5 radioforedrag, i kommisjon hos J. M. Stenersens forlag, Oslo, 1941

Hans Heiberg (ed.): *Det er vår egen by. Oslo ved 900 årsjubileet*, Utgitt av Oslo kommune, 1950

Henry-Russell Hitchcock og Philip Johnson: *The International Style*, New York, 1995

Robert Hughes: *The shock of the new*, Thames & Hudson, 1991

Carl Just: *Rådhuset i Oslo*, 2 bind, Aschehoug, Oslo, 1950 og 52

Carl Just: "Oslo Rådhus", artikkel i *St. Hallvard*, desember 1937

Lisbet Balslev Jørgensen, Håkon Lund og Hans Edvard Nørregård-Nielsen: *Danmarks Arkitektur*, bind 5: "Magtens bolig", Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, København, 1980

Wendy Kaplan (ed.): *Designing modernity. The Arts of Reform and Persuasion 1885-1945*, Thames & Hudson, 1995

Wilfried Koch: *Kleine Stilkunde der Baukunst*, Orbis Verlag, 1991

Hanno-Walter Krufft: *A history of architectural theory*, Princeton Architectural Press, 1994

Harald Langberg: *Danmarks bygningskultur*, bd. II, Gyldendalske Boghandel, København, 1955

Harald Langberg (red.): *Hvem byggede hvad*, Politikens forlag, København 1952

Lars Olof Larsson: *Ordet i sten. Byggande och planering i nazismens Tyskland*, katalog til utstilling på Sveriges arkitekturmuseum, Stockholm 1975

William L. Lebovich: *America's City Halls*, The Preservation Press, Washington DC, 1984

Johan-Ditlef Martens og Ketil Moe (red.): *Plan 1933-36*, Universitetsforlaget 1983

Walter Meyer-Bohe: *Rathäuser*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1984

Walter Müller-Wulckow: *Deutsche Baukunst der Gegenwart*, Karl Robert Langewiesche Verlag, Königstein im Taunus / Leipzig, 1929

Christian Norberg-Schulz: *Modern Norwegian Architecture*, Universitetsforlaget, 1986

Lars Erik Nordland: "Oslo – en funksisby", i *Byminner* nr. 1 - 1994, utgitt av Oslo Bymuseum

Norsk Arkitekturkalender 1996: "Rådhus for hovedstaden", red. Camilla Gjendem, utgitt av Norsk Arkitekturmuseum

"Oslo Rådhus", brosjyre utgitt av Oslo kommune, Copyright Per Rom, ukj. år

Roland Ostertag: *Rathäuser und kommunale Zentren*, i serien Entwurf und Planung, Verlag Georg D. W. Callwey, München, 1974

Wolfgang Pehnt: *Expressionist Architecture*, Thames & Hudson, London, 1973

Sir Nikolaus Pevsner. *A History of Building Types*, Thames & Hudson, London, 1976

Magnus Poulsson: "Billedhuggerne og arkitekturen", artikkel i *Kunst og Kultur*, 1950, s. 215 - 226

Roger Scruton: *The Aesthetics of Architecture*, Methuen, London, 1979

Holger Sinding-Larsen: *Oslo rådhus: hvorledes står saken?*, A. W. Brøgger, kommisjonær, Oslo, 1932

Holger Sinding-Larsen: *Raadhuset og Piperviksreguleringen i Oslo gjennom 10 aar*, ”Utgitt av interesserte borgere”, i kommisjon hos Eberh. B. Oppis forlag, Oslo, 1926

P. Singelenberg, G. Schwartz, oversetter. *H. P. Berlage: Art and Architecture in the Netherlands*, Meulenhoff, Amsterdam, 1969

John Summerson: *The Classical Language of Architecture*, Dolphin Books, 1988

Bodil Stenseth: *En norsk elite. Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890-1940*, Oslo 1993

Robert A. M. Stern: *Modern Classicism*, Rizzoli, New York, 1988

Robert R. Taylor: *The Word in Stone*, University of California Press, London, 1974

Alexei Tarkhanov og Sergei Kavtaradze: *Stalinist Architecture*, Laurence King, London, 1992

Thomas Thiis-Evensen: *Arkitekturens uttrykksformer*, Universitetsforlaget, 1982

Thomas Thiis-Evensen: *Byens uttrykksformer*, Universitetsforlaget, 1992

The Penguin dictionary of architecture, Penguin Books, 1991

Stephan Tschudi-Madsen: ”Drama i fem akter”, *Byggekunst*, nr. 1, 1957

Adolf Max Vogt: *Russische und Französische Revolutionsarchitektur 1917/1789*, Verlag M. DuMont Schauberg, 1974

H. Ch. van der Wal: *Het Raadhuis van Hilversum*, utgitt av Hilversum by, 1975

Ann Thorson Walton: *Ferdinand Boberg – architect*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1994

David Watkin: *The Rise of Architectural History*, The University of Chicago Press, London, 1980

Jouke van der Werf: *Beurs van Berlage*, Architectura & Natura, Amsterdam, 1994

Richard Weston: *Town Hall, Säynätsalo. Alvar Aalto*, Phaidon Press Ltd., London 1993

Wolfe, Tom: *From Bauhaus to our house*, New York, 1981

Bruno Zevi: *The Modern Language of Architecture*, Da Capo Press, New York, 1994.

Rudolf Wolters: *Neue deutsche Baukunst*, Volk und Reich Verlag, Berlin, 1941

Ragnar Östberg: *Stockholms Stadshus*, P.A. Norstedts & Söners Förlag, Stockholm, 1929

Ragnar Östberg: *Stadshuset. En vägvisare av Ragnar Östberg*, Generalstabens Litografiska Anstalts Förlag, Stockholm, 1953

Åman, Anders: *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1992