

Historien om en bygård

Arne Lie Christensen

Universitetet i Oslo

a.l.christensen@ikos.uio.no

Abstract

The article is about a large commercial property built in Oslo in 1897 on one of the city's most central corners, directly opposite the University. We follow the building over a century, using it as a barometer to gauge the changing opinion trends with respect to views on architecture and cultural heritage, what type of buildings go well together and what at any given time is considered good taste among professionals such as architects and art historians. The debate started even before the construction work had finished. To some, the building was a chic and modern international commercial property, while others felt it was a sign of vulgarity, commercialism and lack of planning. The latter view was to dominate until the 1960s. It is the author's opinion that at that point, the building had become old enough for it to arouse nostalgia, thus contributing to making it harmless. The building was no longer a threat. A new menace was entering the scene: the high-rise buildings that were being planned for the same area.

Keywords:

Historic architecture, cultural heritage, commercialism, menace, opinion trends

Midt i landets hovedstad ligger Groschgården. Huset sto ferdig i 1897 og dannet en voldsom kontrast til den femti år eldre nabobygningen, Universitetet. Allerede mens gården var under planlegging begynte debatten. Kritikerne omtalte bygningen som et "monstrum". I lang tid framover var gården en torn i øyet for byens kulturelite, inntil den i løpet av 1960-årene ble omdefinert, og oppfattet som et festlig hus og et viktig kulturminne. Fortellingen om Groschgården illustrerer hvor tids- og kulturbestemt synet på arkitektur og kulturminnevern har vært. Og én ting er sikkert: dette handler om mer enn hus.

Den en gang så provoserende Groschgården er en typisk moderne forretnings-

gård fra forrige århundreskifte.¹ Lignende gårder fantes i mange europeiske byer, som det fremste arkitektoniske uttrykket for den internasjonale kapitalismen. Signalbygg ville vi kalt dem i dag. Forretningsgårdene var formet for å vekke oppsikt og trekke til seg publikum. I dette tilfellet har bygningen rommet butikker, kontorer og et hotell. Den har hele fire gotiske tårn og spir og hever seg to etasjer over nabobygningene. I de store speilglassvinduene ble varene stilt ut. Bygningsstilen en blanding av nygotikk og nyrenessanse, det vi i dag kaller historisme, og som i lang tid gikk under navnet stilforvirringen. Arkitekten var den tyskfødte Bernhard Steckmest (1846–1926), en av de mest kjente repre-

sentanter for hannovianerne som preget de siste tiårene av 1800-tallet.

Huset som prosess

Jeg vil i artikkelen følge huset som prosess gjennom hundre år, både materielt og immaterielt. Jeg vil følge de rent fysiske endringene, forslagene til endring som er lagt fram og den omfattende debatten, som viser hvordan meningene har stått mot hverandre og holdningene er endret. Det er først og fremst selve bygningsfasaden jeg vil ta for meg. Utvendig har det ikke skjedd så store forandringer, det er synet på bygningen som er endret. Bygningens hovedkarakter har hele tiden vært den samme, men de små endringene som er gjort, har stor symbolsk betydning.

Analysen av bygninger og bygningsmiljøer som prosesser har vært stadig vanligere i mitt fag – etnologi/kulturhistorie – og beslektete fag gjennom de siste tjue-tretti årene (Christensen 2001, Hansen 2004). Ved å følge en enkelt bygning gjennom en lang periode kan vi bruke den som barometer for kulturelle og samfunnsmessige endringer. I vårt tilfelle dreier det seg primært om endringer innenfor den borgerlige kulturen. Hva folk flest har ment, kommer i liten grad fram, fordi artikkelen for det meste bygger på innlegg i blader og aviser fram til 1970-årene. Dette var før de mange leserbrevnes tid.

Stemmer og motstemmer

Debatten om Groschgården – og om kulturminner og arkitektur generelt – karakteriseres av markerte vendinger, eller paradigmeskifter (Kuhn [1962] 2002). Siden tidlig på 1800-tallet har vi i hele den vestlige verden vært vitne til en rekke faglige revolusjoner blant arkitekter og

kulturminnevernere. Det kan virke som om fagfolkene har snudd fra den ene dagen til den andre. Det som likevel har skapt debatt, er at det under overflaten har eksistert andre tanker, som alternativer og motstemmer, slik at meningene hele tiden brytes. Tanker av forskjellig alder og opprinnelse har kommet til uttrykk side om side og har skapt en usamtidighet i kulturen (Le Goff [1974] 1978:249). Forskjellige generasjoner av fagfolk er i aktivitet på samme tid. En ny generasjon kommer på banen, mens den eldre lever videre og holder fast ved sine synspunkter. Også uavhengig av aldersforskjeller har det alltid eksistert alternative holdninger som ikke kommer like klart til uttrykk, men som likevel har betydning. Det handler gjerne om sosiale klassers markering av tilhørighet, og om kamp om makt og hege-moni. Ofte har én gruppe fagpersoner overtatt ledelsen innenfor et fagfelt og definert ”dagsorden”, mens andre mer eller mindre er brakt til taushet. Den dominerende gruppen har ikke bare makt til å få fram sine synspunkter, men også makt til å definere hvilke deler av et fagfelt som det er interessant å problematisere og diskutere. I mellomtiden kan alternative synspunkter i lengre tid ha bygd seg opp, for så å komme til overflaten, og til slutt innta en ledende rolle.

Elitens estetikk

Interessen for kulturminner tok form under nasjonalromantikken og var nær knyttet til framveksten av det moderne borgerskapet omkring midten av 1800-tallet. Det er i dette perspektivet vi må forstå det skiftende synet på Groschgården. Allerede fra starten av var vernearbeidet en del av et større kulturfelt, som også inkluderte arkitektur, kunst og estetikk. De fleste

som engasjerte seg i vernearbeidet, representerte en liten gruppe kunst- og kulturinteresserte personer. De tilhørte et verdikonservativt borgerskap og beklaget seg over det de så som kulturelt forfall, og ønsket å finne tilbake til noe genuint og ekte. De var skeptiske til mange sider ved det moderne masseproduserende og kommersielle samfunnet. Dette er holdninger som kan følges fram til vår egen tid, også med tanke på Groschgården.

Debatten om kulturminner og arkitektur var – i hvert fall inntil nylig – en debatt innenfor kultureliten. Kunnskaper om kulturminner har hatt en distingverende funksjon, for å bruke Bourdieus begrep, og har dermed vært en markør for klassetilhørighet. Det kreves dyptgående kunnskaper for å kunne ta del i denne typen debatter, om hva som er ekte og falsk, vulgært og smakfullt, og for eksempel se forskjellen mellom renessanse og nyrenessanse. Helt siden det norske kulturminnevernet tok form i 1840-årene har dette vært et område hvor det kulturelle borgerskapet – verdikonservativt eller kulturradikalt – har kunnet markere seg overfor et mer nyrikt borgerskap.

Industrialisme og dårlig smak

For å forstå kritikken av Groschgården, må vi gå tilbake til framveksten av det moderne industrisamfunnet, med borgerskapet som den dominerende klassen. Det ville vært nærliggende å tro at den nye tiden hadde frambrakt en helt ny arkitekturstil, basert på rasjonalitet og moderne teknologi. Men det motsatte skjedde. Hele den første industrielle perioden – fra 1830–40-årene og ut århundret – ble preget av historismen, ved at arkitektene hentet ideene fra tidligere tiders stilarter. Hovedforklaringen må søkes i at tidens overklasse iførte seg



den gamle overklassens drakt. Det nyrike borgerskapet, som inntok en ledende stilling, var i liten grad historisk forankret og forsøkte å bøte på dette ved å ta i bruk adelens gamle stiler (Thue 1981:365).

Fra første stund møtte historismen kritikk. Kritikken ble imidlertid ikke rettet mot stilretningen i seg selv, men mot det som ble oppfattet som dens utartinger. I 1838 kritiserte for eksempel slottsarkitekt Hans Ditlev Linstow de parisiske borgerne for å omgi seg med all verdens stilarter (Linstow 1838:18). Kritikken kom primært fra det verdikonservative borgerskapet, med sin distingverte og akademisk pregete smak. Disse menneskene verdsatte måtehold og en bevisst bruk av historien, basert på kunnskaper, og de foraktet det nyrike finansborgerskapets uhemmete bruk av historiske motiver. De kritiske stemmene kan følges som en understrøm fram til 1890-årene, gjerne i form av ironiske kommentarer. Noe som satte fart på kritikken i hele den vestlige verden, var verdensutstillingen i London i 1851. Der ble det stilt ut en uendelighet av

Den omstridte Groschgården fotografert i 1901. Byggherren og arkitekten hadde oppfattet den som en spennende kontrast til universitetsbygningen, mens kritikerne så den som en skingrende dissonans. Foto A.B. Wilse. Oslo Museum (gjengitt med tillatelse).

masseproduserte gjenstander, i alle tenkelige stilarter, hvor bruken av materialer, teknikk og dekor ikke sto i forhold til gjenstandenes form og bruk. Kritikken resulterte i blant annet opprettelse av tegneskoler og kunstindustrimuseer, som skulle bidra til å heve kvaliteten (Brenna 2002:157). Tanken var å spre den gode smak, og gjennom dette skape et bedre samfunn, basert på andre verdier.

I 1890-årene kom kritikkbevegelsen enda mer til overflaten – også i Norge – og ble en del av den offisielle kulturen, ikke minst gjennom Lysakerkretsen (Stenseth 1993). Landets ledende arkitekter, kunstnere og intellektuelle ønsket å framheve det nasjonale særpreget. De tok avstand fra den sterke tyske dominansen som hadde preget arkitekturen gjennom hele 1800-tallet, og søkte i stedet forbilder i Sverige og England og i landets egen historie. Kritikken ble rettet både mot den kommersielle og den folkelige smaken.

En moderne forretningsgård

Groschgården har fått sitt navn etter byggherren, direktør Grosch. Som forretningsgård representerte den noe nytt. Etter midten av 1800-tallet var Kristiania reist i ”amerikansk hastighet”, som det ble sagt. Byens paradegate, Karl Johan, hadde stått ferdig i 1840-årene, etter Linstows storslagene plan, med sine elegante leiegårder. De opprinnelige leiegårdene var oppført som rene bolighus i tre og fire etasjer, og hadde i 1880-årene fått butikker i første etasje. Med de to store hjørnegårdene – Groschgården og Magnusgården – som ble bygd på slutten av århundret i hver sin ende av Karl Johan-kvartalet, hadde næringslivet for alvor inntatt gaten, og nå ikke bare med sine butikker, men med sin *arkitektur*. Fenomenet forretningsgård hadde kommet

med den internasjonale kapitalismen (Brochmann 1979:132, Andersson 1996: 24). En forretningsgård inneholdt ikke boliger, men var helt ut basert på næringsdrift. Tanken var at hele gaten skulle fornyes med lignende bygninger, og tvers gjennom kvartalet var det foreslått en elegant, overbygd butikkpassasje, etter mønster fra europeiske storbyer. Men den videre utbyggingen ble stoppet av det store krakket i 1899.

De eldre bolighusene på Karl Johan hadde – i sin diskrete, klassisistiske stil – uttrykt stabilitet og måtehold, slik beboerne hadde ønsket å presentere seg. Forretningsgårdene var derimot i en voldsom og prangende stil, som utstrålte noe fantastisk og foranderlig. De kan sees som maktuttrykk, et uttrykk for forretningsstandens dominans over det eldre dannelsesborgerskapet. Bak all den historiske dekoren befant det seg et moderne stålskjelett. Skal vi dømme etter samtidige omtaler i for eksempel *Teknisk Ugeblad*, er det ingen ting som tyder på at bygningen som ny i nevneverdig grad appellerte til nostalgiske følelser, til tross for middelalderaktige tårn og spir og renessansevinduer. Bygningen var internasjonal og moderne. Typisk nok var både første og andre etasje inkludert i sokkeletasjen, hvor butikkene i første ble kombinert med en øvre forretningsetasje. Til tross for tidens sterke nasjonale strømninger har bygningen ingen spesielle norske kjennetegn. Det eksisterte nesten identiske bygninger i flere tyske byer. Ikke bare arkitekturen, men også noen av bygningsmaterialene i Groschgården var importert. Fasaden mot Karl Johan ble kledd med rød sandstein som var levert fra Tyskland, mens man nøyde seg med imitasjon i rød sement mot Universitetsgaten. Den lærfargete teglsteinen i fasaden var levert fra Danmark (Rognerød 1997:26).

Kristiania 1897 – ett hus, to blikk

Da debatten braket løs i 1890-årene, var kritikken omfattende (*Farmand* 29/1-1898). Groschgårdens høyde og stiluttrykk var problematisk, særlig med tanke på naboskapet til Universitetet. Var det riktig å oppføre en bygning i en totalt avvikende stil, ved siden av den ærverdige universitetsbygningen? Hvilken rolle hadde byens mangeårige stadskonduktør – det vi i dag ville kalt byplansjef – Georg Andreas Bull? Hadde han et tilstrekkelig faglig grep på utviklingen, eller lot han seg styre av pågående eiendomsspekulanter? Var byutviklingen uten offentlig kontroll? Det var kort sagt hele det sene 1800-tallets liberalistiske økonomi og kultur som ble angrepet.

Den fargerike forretningsmannen og skribenten Einar Sundt – sønn av etnologen og sosiologen Eilert Sundt – representerte det nye synet som var under oppseiling. Han hadde begynt sin karriere som forretningsmann. Senere hadde han startet uketidsskriftet *Farmand*, og ble snart kjent for sine kritiske analyser av næringslivet, ikke minst under høykonjunkturen og krakket i 1899. Han var motstander av den uhemmete liberalismen, som etter hans oppfatning hadde ført til at byutviklingen var kommet ut av kontroll, og som dessuten hadde skapt en stygg by. Han advarte mot den forserte og ukontrollerte utbyggingen som hadde medført at tomteprisene og husleiene hadde skutt i været, og innså at krakket snart ville komme. I 1898 gikk han til angrep på stadskonduktør Bull som hadde sittet i stillingen i over tretti år, mens byen hadde ekspandert. Bull hadde blant annet godkjent Groschgården, som med sine fem etasjer og høye tak var i strid med bygningsloven:

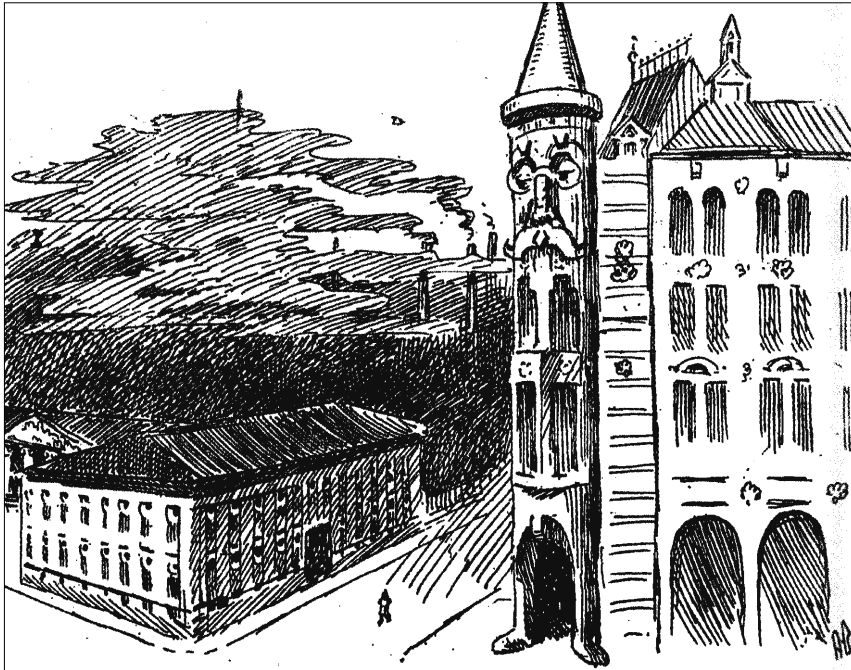
Som et afskrækkende Exempel paa, hvad en Bygnings-Kommision *ikke*

burde tillade, peger vi paa det Taarn, som Eieren af Karl Johans Gade 45 har faaet Lov til at opføre lige ved Universitetet. – [... D]ette Taarn og det Monstrum af et Tag, som man nu er ifærd med at opføre til Universitetsgaden, er Vandalisme ligeoverfor Universitetets Arkitektur... (*Farmand* 29/1-1898).

For Sundt må Groschgården ha vært selve sinnbildet på det han foraktet ved tidens arkitekter og tidens arkitektur. Han angrep ikke bare stadskonduktøren personlig, men hele arkitektstanden som hadde stått til tjeneste for private spekulanter. Det som etter hans oppfatning gjorde saken spesielt alvorlig, var at bygningen sto i skingrende kontrast til den vakre universitetsbygningen. Dette var vandalisme, og Groschgården var intet mindre enn et monstrum.

Svaret lot ikke vente på seg. Hele tjuve av byens arkitekter skrev under på en artikkel som kom på trykk både i *Morgenbladet* og *Aftenposten*, hvor de tilbakeviste Sundts påstander, uten å nevne hans navn eller navnet på tidsskriftet han skrev i. Blant underskriverne finner vi flere av de fremste representantene for det sene 1800-tallets tyskpregete historisme (*Farmand* 12/3-1898). Forfatterne tok imidlertid ikke opp det som hadde vært Sundts hovedanliggende, nemlig at arkitektene hadde gjort seg avhengig av de kommersielle interessene og hadde kastet seg ut i tidenes største eiendomsspekulasjon, uten noen form for estetisk styring. Dette ville, ifølge Sundt, komme til å prege byens utseende i overskuelig framtid. I sitt svar var Sundt ikke nådig i karakteristikken av den utviklingen som hadde skjedd mens Bull hadde sittet i sjefsstolen:

De allerfleste er vistnok enige i, at Christiania er en stygt bebygget By; et



Stilfulde Naboer paa «Karl Johan».

Debatten om Groschgården ble kommentert i vitsebladene, som her i Andreas Blochs strek i Korsaren 3. mars 1898. [Arne Lie Christensen 2007:126, gjengitt med tillatelse fra Pax forlag]

og andet Hus er passabelt; de fleste ganske haandverksmæssig opført, sørgerlig mange er tiltrøds for Stuk og anden udenpå hængt Stas rent ud hæsle. – Her findes neppe et eneste Bygverk, som ubetinget aftvinger den usagkyndige Beundring, ja blot Respekt. Og blant Udøverne af de skjønne Kunster i dette land er Arkitekterne de eneste, som ikke til Dato har præsteret noget usædvanligt (Farmand 26/3-1898).

Med utgangspunkt i Groschgården framsettes her den kritikken som senere skulle komme for fullt, mot historismens "Stuk" og "udenpå hængd Stas" og mot arkitektene som, i motsetning til tidens diktere, malere og komponister, ikke hadde skapt noe særegent norsk og noe av varig verdi. Det er vel tvilsomt om Sundt hadde rett i at folk flest mente at Kristiania var en stygg by. Men blant kunstnere og blant yngre

arkitekter må denne oppfatningen ha stått sterkt.

I to artikler i *Teknisk Ugeblad*, fra henholdsvis 1898 og 1900, er det utbyggesyn og den eldre generasjonens arkitektursyn som kommer til uttrykk. Groschgården omtales som vellykket og smakfull. Det hadde tatt lang tid før byens fornemste promenadestrek hadde fått private bygninger som "med sit udstyr og kunstneriske værd svarede til den fashionable beliggenhet", heter det, og videre:

Faren ved naboskabet med den ligeoverfor liggende enkle og lave universitetsbygning er lykkelig undgået derved, at den nye gård netop virker ved sin forskjellighed fra Universitetet og ved en dristig kontrastvirkning yderligere fremhæver de to anlæg – en fremgangsmåde, der kan synes farligere, men som dog alligevel må siges at være korrekte end at søge at bringe disse to ved sin bruk så forskjelligartede byggverk til at harmonisere ved valg af beslægtede stilformer (*Teknisk Ugeblad* 8/12-1898).

Temaet er velkjent: Skal nye bygninger tilpasses eldre bygninger gjennom likhet eller kontrast? Men argumentasjonen var ikke helt den samme som vi gjerne møter i dag. Ønsket om kontrastering handlet i dette tilfellet ikke bare om å sette nytt og gammelt opp mot hverandre, men sprang også ut av historismens ideal om at valget av bygningsstil skulle symbolisere *bruken*. Man måtte ta hensyn til stilartenes forskjellige symbolinnhold. Universitetsanlegget ble ikke primært sett på som et kulturminne fra en tidligere tidsalder, men som en *samtidig* bygning som var oppført i en stil som viste at dette var et universitet. Til denne bruk var klassisismen den rette stilen, men ikke til en moderne forretningsgård.

I tillegg til kritikken av manglende estetisk planlegging, og av den kommersielle kulturen generelt, viste kritikerne til helt nye estetiske idealer. De søkte bort fra det tyske preget, som i så lang tid hadde dominert i den hjemlige arkitekturen, og ville bort fra den overdrevne bruken av dekor. Videre etterlyste de et mer helhetlig bybilde, uten så mange mer eller mindre tilfeldige kontraster. Stilmessig kan de nye tankene knyttes til nybarokken, med ønsket om orden og harmoni. Ideologisk er det sosialdemokratiske tanker som begynner å gjøre seg gjeldende, med kravet om sterkere offentlig styring, så vel estetisk som sosialt.

Debatten om Groschgården ble ført mellom en eldre og en yngre generasjon av arkitekter og arkitekturinteresserte. Det ble imidlertid ingen dialog. Deltakerne henvendte seg til hver sin kulturelle gruppe hvor de hadde sine tilhengere. De lyttet ikke til hverandre, men framsatte sine 'ferdige' standpunkter, uten nødvendigvis å begrunne dem, og uten å prøve å forstå motparten. Det samlede framstøtet fra de tjue arkitektene må dessuten primært forstås som et forsvar for arkitektens profesjon og ikke som et innlegg i en debatt om byplan og estetikk.

Et fiendebilde tar form

Det kan virke som om vi trenger fiendebilder – i like stor grad som idealbilder – for å markere hva vi liker og hva vi ikke liker, og for å markere tilhørighet. Groschgården skulle i lang tid framover komme til å stå som et av de sterkeste uttrykkene for alt hva kultureliten mislikte av byutvikling, stil og smak. Det vi i dag kaller historisme, fikk betegnelsen "stilopløsning", "stilkao" eller aller helst "stilforvirring" (Aars 1927:260 og 268; Kielland 1927:607). Den nye arki-

tektgenerasjonen, som fra 1910 ble utdannet i Norge, søkte andre historiske forbilder og var mer opptatt av det sosiale. De tok avstand fra det de oppfattet som dobbeltmoral i den viktorianske kulturen. Bak de sterkt dekorerte 1800-tallsfasadene med sine tårn og spir fant de mørke og skitne bakgårder, og som en motsetning til Vestkantens prangende leiegårder og forretningsgårder fant de den overbefolkete og fattigslige Østkanten. I ettertid kan likevel kritikken virke tvetydig med sitt underliggende klassepreg, i og med at mange av talsmennene hadde tendens til å oppfatte industrialisme og masseproduksjon som ensbetydende med forfall.

Mens det dominerende synet på arkitektur og smak på 1800-tallet hadde vært båret av den nyrike delen av borgerskapet, fikk det kulturelle borgerskapet fra begynnelsen av 1900-tallet større innflytelse. Deres makt lå, for å si det med Bourdieu, ikke gjennom tilgang på økonomisk kapital, men gjennom deres kulturelle kapital. Denne gruppen av kunstnere og kunstinteresserte, av intellektuelle og ikke minst av arkitekter – enten de så på seg selv som konservative eller radikale – var nå blitt såpass stor at den kunne gjøre seg sterkere gjeldende. Disse ville skape et bedre samfunn gjennom blant annet å spre den gode smak. Deres smak ble nå den offisielle, og deres syn på 1800-tallets arkitektur skulle komme til å dominere helt fram til 1960-årene. Det handlet om forfall. Grensen mellom det gode og det dårlige ble satt til 1850, altså ved inngangen til industrialismen, da smaksforfallet hadde satt inn, selv om det ble gjort unntak for visse bygninger fram til 1870 (Aars 1927:268; Kielland 1927:607).

I beskrivelser av Kristiania, går de sene 1800-tallbygningene i løpet av få år over fra å være moderne og tidsmessige til å bli

heslige og direkte ødeleggende for byen. I det store og offisielt pregete verket *Norge 1814–1914* – utgitt i 1914 – framsettes den negative karakteristikken av århundreskiftets arkitektur ganske enkelt som et faktum:

Byens ydre bærer dessverre slemme merker etter den økonomiske panik, som ved aarhundreskiftet rammet Kristiania. Dette var igjen tilbakeslaget efter den tøilesløse overspekulasjon, som grep om sig fra midten at 1890-aarene, men braastansede ved krach'et ved sankthans 1899 – en periode i Kristianias historie, som her har faat det betegnende navn ”jobbetiden”. Spekulasjonsfeberen gjorde sig den gang stærkest gjældende i en forceret byggevirk-somhet, parret med en rivende omsætning av tomter og bygaarder. [...]. Det lar sig ikke negte at Kristianias bybillede længe vil lide under følgerne av jobbeperioden, ikke mindst fordi en mængde av de huse, som ble bygget den gang, altid vil bevare den ferske stilløshed, som boltret sig frimodig selv i byens dyreste strøk (Brinchmann 1914:219).

Vi kjenner igjen Einar Sundts karakteristikk og merker oss spesielt at bygningene for alltid vil preges av ”den ferske stilløshed”. Her tenkes det trolig på at nystiler som nygotikk og nyrenessanse var ufordøyde og kvasigamle, og disse husene preget altså gatene selv i ”byens dyreste strøk”, blant annet på Karl Johan.

Sigrud Undset (1918) beskriver det forrige århundrets by som ”ubeskrivelig styg og skidden og kjedsommelig”. Under den store vekstperioden hadde byen mistet den historiske kontakten, og hadde dermed tapt sitt særpreg. Men som så mange andre priser hun Karl Johan. Selv ikke Nasjonal-

teatret og Groschgården, som hun misliker, har kunnet ødelegge gaten. I 1890-årene hadde byen drømt om å bli ”verdensby og millionby”, skriver hun. Byen skulle bli europeisk, ”som et av slagordene lød”, og forbildet ble uheldigvis hentet fra Berlin, skriver hun. Derfra hadde byen hentet ”en altfor rikelig vegetasjon av bliktaarn og karnapper og balkonger og gesimser”, en karakteristikk som jo passer for Groschgården. Det hører med i bildet at den karakteristikken hun dermed ga av nyrenessansen, også kunne vært brukt om den ’ekte’ renessansen.

Kritikken av ’stilforvirringen’, økte i årene framover. Det er ikke tilfeldig at arkitekter, kunsthistorikere og andre med spesialkunnskaper førte an. Disse kunne jo mer enn de fleste skjelne mellom original og kopi, og mellom de ’ekte’ gamle stilene og 1800-tallets mange ’falske’ nystiler.

Å skape et helhetlig bybilde

De sterke reaksjonene mot Groschgården og det arkitektursynet den var en del av, må tolkes i lys av det vi mer generelt vet om perioden. Intensiteten i kritikken og de sterke følelsene som ble mobilisert, viser at dette handler om grunnleggende verdier. For dagens mennesker kan det være vanskelig å forstå *hvor* forferdelig Karl Johan-fasaden har fortonet seg for dem som hadde tilegnet seg tidens offisielle smaksideal. Sammensetningen av bygninger må ha fremstått som skrikende, som bevis på en hel periodes kulturelle forfall. For ikke bare var Groschgården en skingrende dissonans til Universitetet, men ingen av bygningene i Karl Johan-kvartalet var jevnhøye! Gatebildet var adderende, for å bruke arkitekt Christian Norberg-Schulz’ uttrykk (PAGON 1952:97). Det vil si at det enkelte hus var oppført uavhengig av nabohu-

sene. De eldre bygningene – fra 1840- og 1860-årene – var ikke like høye, bare *nesten* like høye. Som følge av krakket i 1899 hadde fornyingen av kvartalet stoppet opp. Resultatet var at Groschgården og Magnusgården hevet seg over nabobygningene i hver sin ende av kvartalet. Groschgårdens oppskytende ”branngavl” ble et synlig resultat av uhemmet liberalisme og et av de verste eksemplene på manglende styring med byutviklingen. Bygningen ble dessuten et skremmende eksempel på at landets arkitektur hadde vært fullstendig dominert av Tyskland. De sterke reaksjonene sier noe om estetikkens kraft. Det vakre ble på denne tiden forbundet med noe helhetlig, regelmessig og kontrollert, gjerne også symmetrisk. Det motsatte var kaos og disharmoni. Gatens og byens tilfeldige og rotete preg ble opplevd som provoserende, som en trussel, ikke bare mot den gode smak, men mot tanken om et harmonisk samfunn.

I årene framover ble det lagt fram flere forslag til hvordan man skulle utbedre de skadene som de to hjørnegårdene hadde gjort. Idealet ble en estetisk harmonisering, hvor bybildet skulle danne en organisk helhet – en samlet komposisjon – og da burde nabobygninger mest mulig ligne hverandre, ikke kontrastere.

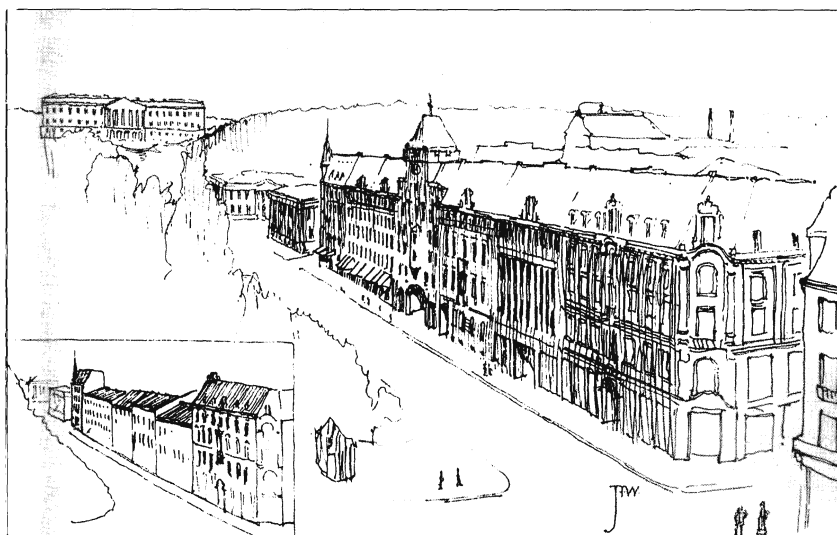
I 1915 presenterte arkitekt, og senere boligdirektør, Johs. Th. Westbye (1915: 169) et forslag til hvordan man kunne rette opp gamle synder, ved å gjøre husene langs Karl Johan jevnhøye. Det var ikke aktuelt å rive de nesten nye og bunnsolide hjørnegårdene. I stedet skulle de mellomliggende bygningene bygges på i høyden, og i midten var det foreslått et nytt hus, som skulle danne inngangen til en overbygd handlegate. På dette punktet ble altså den forrige generasjonens tanker om å skape et moderne butikkssentrum videreført. Sam-

tidig ble stiluttrykket i fasaderekken forsøkt dreid i en nybarokk retning, i samsvar med tidens stilideal, en stil som i hvert fall ble *opplevd* som norsk. I 1929 utarbeidet den kjente og toneangivende byplansjef Harald Hals (1929:183) en rekke forslag til hvordan byen kunne forskjønnes, i Westbyes ånd. Også her er Karl Johans fasader gjort jevnhøye. Samme år kunne *Aftenposten* (1929, udatert) melde at byens formannskap hadde vedtatt å gjøre bygningene like høye, enten ved å bygge på de lavere husene eller erstatte dem med nye. De skjemmende branngavlene skulle endelig dekkes til. Men ingen ting skjedde, og fasaderekken ble stående, til fortvilelse og irritasjon.

Harry Fett og det innforståtte

En av dem som beundret Linstows klassisistiske Karl Johans gate, slik den hadde tatt form i 1840-årene – og før oppførelsen av Stortinget, Groschgården og Nasjonalteatret – var Harry Fett. Han var kunsthistoriker og gjennom en årrekke landets riksantikvar. I 1937 ga han ut en bok hvor han hyllet Karl Johan og omtalte gaten som

Dette er arkitekt – og senere boligdirektør – Johs. Th. Westbyes forslag fra 1915 til å forbedre bybildet, ved å gjøre alle bygningene i kvartalet like høye. [Arne Lie Christensen 2007:139, gjengitt med tillatelse fra Pax forlag]



”empirens viktigste monument i vårt land”. At gaten siden empiretiden var omformet i en romantisk og historistisk retning mislikte han tydeligvis så sterkt at han ikke en gang nevnte det. De nyere bygningene ble heller ikke avbildet i boka. Bare indirekte berørte han Groschgården og Nasjonalteatret, og da på en lite flatterende måte: ”De klinte seg like op” mot den fornemme Universitetsbygningen, skriver han (1937:39).

Harry Fett tok det tydeligvis for gitt at leserne var enige med ham og forsto hva han siktet til, når han karakteriserte de nyere bygningene og når han i den samme artikkelen omtalte det sene 1800-tallets arkitektur som ”hele dette vesen”. Han må ha gått ut fra at ’alle’ forsto hva han mente. Det hadde han nok også rett i, for leserne av en bok som denne, har trolig tilhørt den samme kulturelle gruppen som ham selv og må ha delt hans syn på stil og smak. Det ofte innforståtte preget i antikvarens tekster og den tilsynelatende kompakte enigheten kan blant annet forklares ved at kriterier for hva som var verneverdig i praksis, ble definert av en indre sirkel av nære venner med den samme høyborgerlige bakgrunnen. De tilhørte toppsjiktet av landets etablerte kulturelle borgerskap, og var nært knyttet til Riksantikvaren, Fortidsminneforeningen og de største museene.

Karl Johan blir ’kulturarv’ – men uten Groschgården

På samme tid som Harry Fett hyllet klassisismens og Linstows Karl Johan, ble det lagt fram planer om å rive store deler av kvartalet – med blant annet Groschgården – og erstatte dette med en kompakt blokk i funksjonalistisk stil. Bak prosjektet sto politikere og forretningsmenn med nære

forbindelser til både Høyre og Arbeiderpartiet. En av initiativtakerne framhevet for øvrig hvor viktig det var å få revet nettopp Groschgården, ikke av økonomiske grunner, men av estetiske (*Aftenposten* 28/5-1935).

En av dem som kritiserte prosjektet, var den arkitekturkyndige byråsjef Edvard Lassen, i en artikkel i *Aftenposten* (8/7-1935). Karl Johans fasade er noe som angår ”oss alle”, skrev han.

Karl Johan er Oslo mer enn noget annet. [...] Den er alles hovedstad. Og alle kjenner den, som de kjenner Sognefjorden, Mjøsen og Nordkapp. Ingen ville vel like det, om Nordkappprofilen en dag skulde forsvinde eller ble omskapt. Den er en del av landet selv og alles eie, som hovedstaden og dens ansikt.

Lassen uttalte seg som ”menigmann”, og perspektivet var klart annerledes enn blant samtidige funksjonalistiske arkitekter. Det var ikke primært det estetiske han trakk fram. Han viste til mer allmenne verdier, som kunne ha appell langt utover arkitektenes rekker. Dette var nye tanker som skulle få større aktualitet tretti år senere. Men til tross for det ikke-estetiserende blikket mislikte han Groschgården, og han hevdet at de færreste ville sørge om den ble fjernet. Groschgården inngikk altså ikke i den gateprofilen han ville bevare. Dermed knyttet han seg på dette punkt til den innarbeidete og estetisk begrunnede oppfatningen blant kultureliten. Noe annet ville ha vært overraskende. Hva ”menigmann” har ment om disse spørsmålene vet vi lite om, men flertallet av befolkningen har neppe vært like negativ til denne typen bygninger.

Vi befinner oss i 1930-årene, under funksjonalismen. De kulturradikale og de

verdikonserverative – som tidligere i århundret hadde stått sammen om et felles arkitektursyn – har skilt lag. Fett og Lassen representerte en liten verdikonserverativ gruppe som reagerte mot den uhemmete økonomiske liberalismen. De begynte å se på gaten med et kulturminneblikk, med minner fra en viktig epoke i landets historie. Gaten var blitt en del av landets 'kulturarv' og en felles norsk 'identitet', for å bruke uttrykk fra vår egen tid. De ønsket seg imidlertid en foredlet og stilmessig mer rendyrket gate, og da sto Groschgården med "det stygge spir" i veien.

Ny fasade i funks

Når Groschgården ikke ble revet, var det av rent økonomiske grunner. Det var vanskelig å skaffe tilstrekkelig kapital, og dessuten kom krigen og satte en stopper for denne typen byggevirkosomhet. Spørsmålet er om Groschgården rent fysisk gjennomgikk endringer, i tråd med det negative synet. Dette var jo byens mest sentrale gatehjørne. Vi vet at mange samtidige bygninger ble ombygde, både i mellomkrigstiden og den første etterkrigstiden, for å gjøre dem mer tidsmessige og for å nøytralisere det forhatte stiluttrykket. Denne formen for 'stripping' av viktorialetidens fasader kan tolkes som et forsøk på å fjerne bygningenes borgelige karakter. Dette skjedde også med Groschgården, men i begrenset grad. Innvendig foregikk det riktignok kontinuerlige endringer, og butikklokalene ble til stadighet 'oppdatert' for å tilfredsstille publikums skiftende smak. Under krigen ble dessuten fasaden i første etasje modernisert og fikk et funkspreg ved at veggen med de opprinnelige kvadersteinene ble glattet ut, og da Nidar i 1949 åpnet sin sjokoladebutikk, ble det montert overlyskasser i samme stil. Det var dessuten ønske om å skape en fullstendig

ny funksfasade i første og andre etasje, men de skisserte planene fra 1931 ble ikke gjennomført (Rognerød1997:55).

Synet på Groschgården som et "monstrum", og arkitekturen fra slutten av 1800-tallet "og hele dette vesen" som en vederstyggelighet, skulle som nevnt komme til å holde seg i det kunst- og kulturinteresserte miljøet fra tidlig på 1900-tallet og helt fram til 1960-årene. På denne tiden startet den helt store debatten om Karl Johans og byens fortid og framtid, og også her skulle Groschgården spille en viktig rolle, som et kulturelt symbol og som uttrykk for det omskiftelige blikket.

Den antikvariske vendingen

For å forstå den nye kritikkbevegelsen som begynte å ta form i 1960, og som skulle ende med en omdefinering av Groschgården, er det nødvendig å minne om at det dominerende synet på arkitektur og planlegging siden slutten av 1920-årene hadde vært preget av modernismen. Representantene for den internasjonale funksjonalismen ville gjøre rent bord og bygge nytt fra grunnen av, på en måte som brøt med eldre forestillinger. De hadde riktignok framhevet betydningen av å skape et godt "miljø", men da helst med tanke på det sosiale, for eksempel ved å skape gode møteplasser og å skjerme fotgjengere mot biltrafikk (Norberg-Schulz 1959). Historie og tradisjon inngikk derimot ikke i deres miljøbegrep. Norske arkitekter kunne beundre gammel arkitektur og gamle bydeler i andre land – som for eksempel Italia – men Oslo var for ung til å vekke deres interesse, med unntak av noen ytterst få bygninger.

Ett av tidens store debatter var framtiden til Karl Johan-kvartalet. Det Norske Teatret ønsket å bygge høyblokker

på 16 og 18 etasjer, for å finansiere sin virksomhet. Debatten dreide seg ikke bare om synet på høyhus, men om synet på bymiljø generelt og om synet på historie og verneverdi. Var tiden omsider moden til å verdsette viktoriatidens arkitektur, og ikke minst Groschgården? Dette skulle fortsatt vise seg å være problematisk.

I 1962 ble det utlyst en stor internasjonal konkurranse om framtidens Karl Johan-kvartal. Sett med datidens øyne må juryens avgjørelser og uttalelser ha vært oppsiktsvekkende, og disse har uten tvil innvarslet en ny tid (Tillegg til *Arkitektnytt* 5-1963). Juryen understreket nemlig at gatens helhetspreg burde bevares, og ønsket derfor ikke høyblokker i denne delen av byen. Den nye bebyggelsen måtte underordnes det gamle, en tanke som hadde vært fremmed for modernismens arkitekter. Videre uttalte juryen at verdien i den gamle bebyggelsen lå i helheten, og ikke i de enkelte bygningenes spesielle kvaliteter. Juryen hevdet til og med at de eldre bygningene kunne ha ”direkte reklameverdi”, at de altså kunne innlemmes i markedstenkningen. At slike tanker ble satt fram av en samlet jury i en konkurranse som denne, var noe nytt. I alle de tre premierte utkastene var de gamle fasadene foreslått beholdt, enten som skjerm utenpå det nye, eller ved at hele bygningene var bevart. Men med ett unntak. Ikke i et eneste utkast var Groschgården og den tilsvarende andre hjørnegården bevart. På dette punktet var tydeligvis juryen og konkurransedeltakerne enige. De to oppstikkende gårdene måtte fjernes og erstattes med mer nøytrale bygninger. Det var ikke en gang nødvendig å argumentere for et slikt syn, og spørsmålet ble overhodet ikke berørt i juryens uttalelse. Begrunnelsen for å fjerne hjørnegårdene må utelukkende ha vært estetisk, siden dette

var de mest solide bygningene i kvartalet og de som hadde den høyeste utnyttelsesgraden. Eierne selv har for øvrig aldri ønsket å rive dem.

Det vi kan kalle den antikvariske vendingen, var en del av det som forbindes med 68-bevegelsen. Opptakten kan, i vårt tilfelle, tidfestes til en konkret dato, nemlig 6. april 1960. På et møte i Kunsthistorisk Forening ble kvartalets framtidige skjebne diskutert. Kunst- og byplanhistorikeren Bjørn Sverre Pedersen holdt foredrag om gatens historie (*Aftenposten* 7/4-1960). Det nye var at han beskrev gaten som resultat av en historisk *prosess*, og ikke bare som et monument fra 1840-årenes klassisisme. Han viste hvordan gaten gradvis var endret i en mer romantisk retning fra Linstows opprinnelige plan, og uten at han så dette som uttrykk for kulturelt forfall, slik hans kunsthistorikerkolleger tidligere hadde gjort. Da møtet ble holdt, gikk planene ut på å rive hele kvartalet, og deltakerne sendte en resolusjon til grunneierne om at gatens lave og sammenhengende ”fasadeflukt” måtte videreføres i den nye bebyggelsen, uten at det ble stilt krav om bevaring. Uttalelsen markerte en ny og mer offensiv holdning i det kunsthistoriske fagmiljøet, selv om den – sett med ettertidens øyne – kan fortone seg som meget forsiktig.

Holdningsendringen kan følges gjennom avisdebatten, så å si fra måned til måned. Snart ble kunsthistorikerne sikrere i sin sak og gikk mer offensivt ut. De ville bevare *hele* fasaderekken og rykket ut til forsvar for det sene 1800-tallets arkitektur rent generelt, og ikke minst Groschgården. Bjørn Sverre Pedersen skrev at han hadde skiftet syn (*Arbeiderbladet* 21/6-1962). Det var ikke tilstrekkelig å bevare ”store linjer i bybildet”, men også ”enkeltheter”, det vil si selve fasadene, måtte bevares. For ham var

kvartalets lange tilblivelseshistorie noe positivt, som hadde resultert i et mangfold av kontraster og av relieffer og horisontale og vertikale linjespill. Dette kunne ikke gjen-skapes ved hjelp av nye hus. Gaten var et produkt av historien og måtte bevares nettopp slik. Et nytt fiendebilde seilte opp, nemlig senmodernismens ”betongtårn” og ”høyhussvir”, med Högtorget i Stockholm som det store skremmebildet. I stedet ble ”stilforvirringen” omdefinert til noe interessant og positivt, under navnet ”historisme”.

I løpet av et par år hadde saken utviklet seg fra kravet om å bevare gatens hovedpreg, til å bevare de eldre klassisistiske fasadene, deretter til et forsvar for hele fasaderekken fordi den var et karakteristisk trekk i bybildet, og endelig til at en bygning som Groschgården i seg selv også var verneverdig. Det var kunsthistorikere og antikvarer som hadde satt i gang debatten, men med støttespillere utenfor miljøet. Det dannet seg nå et skille mellom den eldre antikvargenerasjonen, representert ved riksantikvar Roar Hauglid, og den yngre generasjonen med personer som Bjørn Sverre Pedersen og senere riksantikvar Stephan Tschudi-Madsen.

”Gullalderens Christiania”

I 1962 tok en gruppe kunsthistorikere initiativ til å ta vare på arkitekturen fra det sene 1800-tallet, under den megetsigende betegnelsen ”Gullalderens Christiania” (*Sz. Halvard* 1962, årsberetning). I de andre kunststartene – som musikk, skjønnlitteratur og malerkunst – hadde jo dette vært regnet som en gullalder i landets historie. Og nå mente man at tiden var moden til også å innlemme periodens arkitektur i gullalderbegrepet. På programmet for ”Gullalderens Christiania” sto flere byvandringer, i tillegg

til en ”veteranbilkortesje til det prominente strøk” under ledelse av Tschudi-Madsen. Ironisk nok handlet det om en periode som, i likhet med tidens ”betongstil”, tidligere var blitt beskyldt for å være unorsk, kommersiell, masseproduserende og ufølsom. Men nå var viktorialetidens murbebyggelse blitt gammel nok til at man kunne se på den med nye øyne, og samtidig var bilismen blitt gammel nok til at også gamle biler kunne vekke nostalgiske følelser.

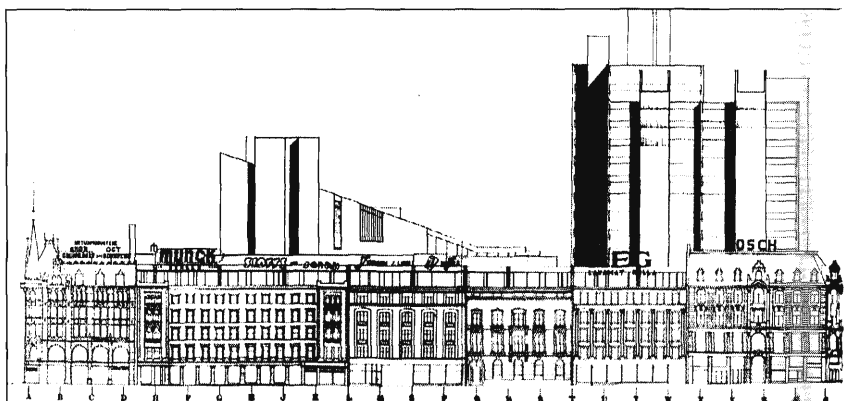
I årene framover ble saken fulgt opp av blant annet Tschudi-Madsen (1970) som framhevet den historistiske arkitekturens forkjærlighet for kontraster, som for eksempel mellom Groschgården og Universitetet, og dens ”evne til å knytte sammen elementer av tilsynelatende forskjellig karakter”. Han påpekte også at det parallelt med aksepten av historismen hadde skjedd en holdningsendring i synet på restaurering. Antikvarene var blitt mer skeptiske til å tilbakeføre bygninger og gatebilder til sitt opprinnelige utseende, men ønsket å bevare sporene etter den historiske prosessen som bygningene hadde vært gjennom. Bygningenes biografi skulle være ”lesbar”, slik det gjerne ble uttrykt (Hansteen 1989, Christensen 2001). Antikvarenes nye prosessperspektiv var en parallell til kulturhistorikernes tidligere nevnte interesse for å utforske bygninger og bygningsmiljøer som prosesser. Tschudi-Madsen tok derfor avstand fra ideen om å erstatte hjørnegårdene med nye og mer nøytrale bygninger. I tråd med det nye synet på miljø og tradisjon understreket han dessuten at det ikke nødvendigvis var rent arkitektoniske kvaliteter som betydde mest, men like mye det som lå i mer diffuse begreper som ”sjarm”, ”atmosfære” og ”psykisk trygghetsfølelse”.

En inkluderende estetikk

Til tross for juryens uttalelse i 1963, presset Det Norske Teatret sterkt på for å bygge høyblokker i Karl Johan-kvartalet, med støtte fra flertallet av byens politikere. Det var det nystiftete Miljøverndepartementet som i 1973 satte en stopper for bygging av blokkene og ga sin støtte til Byplankontorets rehabiliteringsplan. Kvartalet skulle fornyes innvendig, men på en hensynsfull måte, og nytt og gammelt skulle kombineres og kontrasteres. På samme tid ble 1800-tallets bydeler mer generelt omdefinert – fysisk, sosialt og mentalt – fra slum og kulturelt forfall til vakre, gode og verneverdige boligområder. Karl Johan-prosjektet innledet en periode med omfattende byfornyelser, etter de samme idealene. 1960-årenes alternative

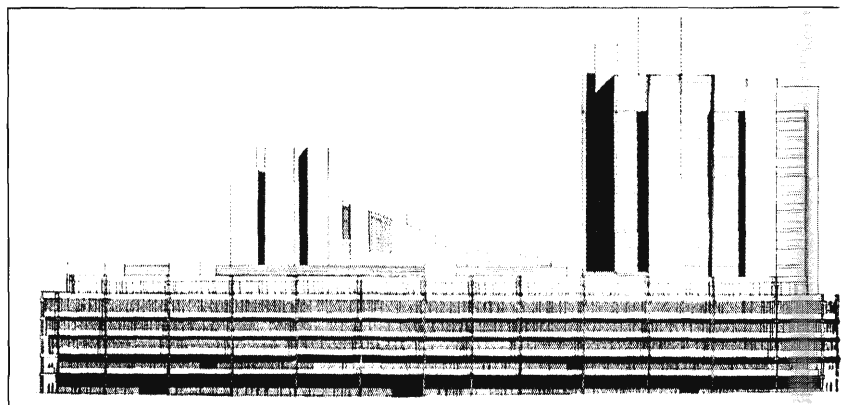
syn var nå blitt det offisielle, og verdikonservative og kulturradikale kunne igjen stå sammen.

Fasaden mot Karl Johan ble fra nå av betraktet med nye øyne. Byplankontoret viste til uttalelser fra antikvarisk hold, hvor det uten videre begrunnelse ble fastslått at fasaden "har et helhetspreg som skyldes enhetlig målestokk og måtehold i detaljer og dimensjoner" (Oslo byplankontor 1971). Hvordan var det mulig at arkitekter og antikvarer hadde skiftet syn så totalt? Hjørnegårdene var jo fortsatt mye høyere enn gårdene imellom, og det var ingen selvfølge at disse prangende og rikt dekorerte bygningene uttrykte måtehold i detaljer. Svaret må for det første være at fasaderekken ble oppfattet som moderat og helhetlig, sett i forhold til de planlagte høyblok-



Arkitekt Håkon Mjelvas alternative forslag til Karl Johan-kvartalet. Det mest aktuelle prosjektet omkring 1970 var det øverste, hvor fasadeskjermene var bevart.

I motsetning til hans opprinnelige forslag fra 1962 er hjørnegårdene her inkludert. [Arne Lie Christensen 2007:264, gjengitt med tillatelse fra Pax forlag]



kene på 16 og 18 etasjer. For det andre var det estetiske synet endret, og det innebar en større sans for mangfold og kontraster, og for rene tilfeldigheter. Strengt tatt var det tilfeldig at ikke hele fasaderekken var blitt fornyet i samme høyde og stil som hjørnegårdene. Dette var som vi vet et resultat av krakket i 1899. Den nye og mer inkluderende estetikken hadde uten tvil også en ideologisk side. Fascinasjonen over *mangfold* – mellom mennesker og fenomener av forskjellig opprinnelse – ble fra da av en del av elitens retorikk, spesielt på venstresiden. De planlagte høyblokkene hadde derimot ingen plass i det nye mangfoldsbegrepet, og de var da heller ikke tegnet med tanke på at de skulle utgjøre noen spennende kontrast. Nå var ikke lenger Groschgården et fremmedelement, men tvertimot de ”vulgær-funksjonalistiske” høyblokkene.

Mange av synspunktene som hadde bygd seg opp i løpet av 1960-årene, kan karakteriseres med at monumenttankegangen var erstattet med miljøtankegangen, og at et prosessperspektiv hadde erstattet et mer statisk syn på bebyggelsen. Rent estetiske og arkitekturhistoriske argumenter var tonet ned, til fordel for mer allmenne argumenter om trivsel, miljø og tradisjon. Det kan også hevdes at en ny romantisk estetik hadde gjort seg gjeldende. Man var ikke bare villig til å *forstå* det sene 1800-tallets estetik, men hadde til en viss grad også *overtatt* den, gjennom begeistring for mangfold, kontraster, overraskelser og tilfeldigheter. Mange spurte seg om det i det hele tatt var mulig å sitte ved tegnebordet og planlegge et godt miljø? Lå ikke Karl Johans suksess nettopp i kombinasjonen av Linstows planleggende hånd og historiens tilfeldigheter? Bak dette lå det igjen en antiautoritær holdning og en mistro til ekspertene, og særlig mot 1950- og 60-tallets sosialdemokratiske planleggere (Christensen 1991).

Det handler om følelser

Etter min oppfatning har nostalgien – i alle sine varianter – dannet noe av grunnlaget for det nye synet på 1800-tallets romantiske, historistiske arkitektur. Mange fagfolk vil kunne reagere mot en slik påstand. Begrepet nostalgi forbindes ofte med noe negativt, og med mer eller mindre usaklig føleri, fjernt fra en vitenskapelig tenkemåte. For en kulturhistoriker er imidlertid nostalgi ikke nødvendigvis noe negativt. Det vi i dag oppfatter som nostalgi, vokste fram for et par hundre år siden, som en del av det moderne og samtidig en reaksjon mot det. Det moderne samfunnet med sine kontinuerlige endringer ga så mange muligheter, men mange mennesker følte et savn over det tapte og ønsket å holde fast ved noe av det gamle. Dette er noe av bakgrunnen for etableringen av et kulturminnevern og er fortsatt en viktig begrunnelse for vernearbeidet. Som ledd i dette er det etablert en vitenskapelig forskning, i fag som historie, kunst- og kulturhistorie. Som Anne Eriksen viser, har følelsesmessige opplevelser og vitenskapelige kildestudier alltid vært ”nært sammenflettet” i kulturminnevernet (Eriksen 1999:119). Groschgården vakte andre følelser blant antikvarer og kunsthistorikere for et par generasjoner siden enn den gjør i dag. Her har nostalgien hatt en viktig funksjon. Da avstanden i tid var blitt tilstrekkelig stor, kunne nostalgien legge et glemselens slør over fortiden og glatte ut tidligere tiders motsetninger og konflikter, og dette åpnet i neste omgang for historismens arkitektur som forskningsfelt. Groschgården, i all sin kommersialisme, ble ikke lenger opplevd som noen trussel, i motsetning til de høyhusene som ble planlagt på Karl Johan – og de kjempebygningene som i dag bygges tett i tett i Bjørvika.

Fasaden tilbakeføres

Den endelige omdefineringen av Groschgården kan settes til 1981, da en av byens arkitekter og en av de tidligere argeste motstanderne av nettopp denne bygningen beskrev den som et "pepperkakehus" (*Dagbladet* 21/7-1981). Dette var positivt ment og et uttrykk for at han hadde endret syn. En bygning som tidligere hadde vært et "monstrum" – altså et forvokst uhyre – var nå blitt til et lite og sjarmerende eventyrhus. Assosiasjonene gikk fortsatt i retning av Tyskland, uten at dette nå var noe problem.

Som følge av den nye holdningen til historismens arkitektur ble første etasjes fasade tilbakeført til sitt opprinnelige utseende, med synlige kvaderstein og nøyaktige kopier av de gamle dørene. Denne formen for antikvarisk restaurering kan oppfattes som en symbolsk handling. Bygningen var blitt omdefinert og plassert inn i en ny kontekst. Den var nå å betrakte som et interessant kulturminne. Helt siden første verdenskrig hadde eierne forsøkt å nøytralisere det opprinnelige stiluttrykket fra den forhatte viktariatiden, både i Groschgården og i husrekken som helhet. Mange planer var lagt fram, men det var som nevnt bare en moderat funksjonalistisk ombygging av Groschgårdens første etasje som faktisk ble gjennomført. Nå gjorde eieren det motsatte. Han la vekt på å framheve det gammeldagse og særpregete, som kontrast til den nye modernistiske innredningen og til det moderne kjøpesenteret som ble bygd inni kvartalet. Groschgården var fortsatt en forretningsgård, men alderen og det spesielle utseendet ble nå av eieren sett på som en tilleggsverdi med "direkte reklameverdi", for å bruke juryens formulering fra 1963.

En bygnings forvandling

Hva hadde skjedd med Groschgården? Tok kritikerne feil da debatten ble reist for over hundre år siden? Nei, ikke nødvendigvis. Det var nostalgien som hadde lagt et glemselens slør over bygningen og forvandlet den til et sjarmerende eventyrhus. Groschgården uttrykker noe annet i dag enn tidligere, blant arkitekturinteresserte mennesker. Det endrete blikket på bygningen illustrerer den nære sammenhengen mellom estetikk og ideologi. Gården ble tidligere oppfattet som et produkt av hensynsløse eiendomsutviklerne, og av manglende estetisk og sosial planlegging. Nå ble både denne bygningen og hele byrommet inkludert i en felles 'kulturarv'. Viktoriatidens kultur- og samfunnssyn var ikke lenger noen trussel. Men det hadde tatt lang tid å akseptere historismens bygninger, og forklaringen ligger trolig i den kulturelle elitens forrakt for industrialisme og masseproduksjon, som ble oppfattet som vulgær og uttrykk for forfall.

Debatten og konfliktene omkring Groschgården avspeiler det tvetydige og omskiftelige i den moderne kulturen. Synet på god og dårlig smak – og ikke minst på kulturminner – har vært en klassemarkør. Slik har kultureliten distansert seg fra resten av borgerskapet, og fra befolkningen for øvrig. Det kreves omfattende kunnskaper og et erfarent blikk for å forstå hva det dreide seg om. For utenforstående kan kulturelitens omskiftelige smak oppleves som ugjennomtrengelig, noe som nettopp bidrar til å opprettholde de klassemessige skillene.

Et gjennomgående trekk i vernearbeidet har vært en antikommersiell holdning. Når samfunnet endres, vil imidlertid ett og samme fenomen kunne skifte symbolinnhold, slik at det for eksempel ikke lenger oppleves som kommersielt. Stadig nye fenomener blir innhentet av nostalgien, slik at gamle konflikter dempes eller glemmes.

På et visst tidspunkt var Groschgården ikke lenger en trussel. Den ble forvandlet til sin motsetning, fra å være tysk til å bli hjemlig, fra uharmonisk til harmonisk og fra stor til liten. Den ble innlemmet i det som gjerne omtales som en felles kulturarv.

Note

1. Artikkelen bygger på Christensen 2007.

Referanser

- Andersson, Henrik O. 1996. "Kristiania på 1800- og 1900-tallet". S. 24–37 i Morten Krogstad (red.) *Kristiania i sentrum*. Oslo, Fortidsminneforeningen.
- Bourdieu, Pierre [1979] 1995. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo, Pax Forlag.
- Brenna, Brita 2002. *Verden som ting og forestilling. Verdensutstillinger og den norske deltakelsen 1851–1900*. Det historisk-filosofiske fakultet. Universitetet i Oslo.
- Brinchman, Chr. 1914. "Hovedstaden efter århundreskiftet". S. 219–222 i: *Norge 1814–1914*. Bind III. Kristiania, Alb. Cammermeyers Forlag.
- Brochmann, Odd 1979. *Bygget i Norge. Bind 2. Fra 1814 til etterkrigstiden*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag A/S.
- Christensen, Anne Louise 1991. "Hvordan ser vi virkeligheten: Ovenfra og nedenfra". S. 188–203 i: *Livet i og mellom husene. Utvalgte artikler om livsform og bymiljø*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Christensen, Arne Lie 2001. "Det etnologiske blikket – et uvanlig blick på det vanlige". *Dugnad* 3/4, s. 39–63.
- Christensen, Arne Lie 2007. *Karl Johans fasader. Et kulturhistorisk nærbilde*. Oslo, Pax Forlag.
- Eriksen, Anne 1999. *Historie, minne og myte*. Oslo, Pax Forlag.
- Fett, Harry 1937. *Karl Johans gate. Et stykke bykunst*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.
- Hals, Harald 1929. *Fra Christiania til Stor-Oslo*. Oslo, Aschoug & Co (W. Nygaard).
- Hansen, Lars Emil 2004. *Bydelen som "skiftet ham" – Kulturhistoriske bilder av 1900-tallets Grünerløkka. En studie av Grünerløkkas diskursive og symbolske forvandling på 1900-tallet*. Hovedoppgave i etnologi. Universitetet i Oslo.
- Hansteen, Hans Jacob 1989. "Vern av bygget form som dokument. Utfordring og utopi". *Dugnad* nr. 3, s. 37–55.
- Kielland, Thor 1927. "Kunstindustrien i det 19. og 20. Aarhundrede". S. 599–630 i: *Norsk Kunsthistorie, andet bind*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.
- Kuhn, Thomas S. [1962] 2002. *Vitenenskapelige revolusjoners struktur*. Oslo, Spartacus.
- Le Goff, Jaques [1974] 1978. "Mentaliteterna, en tvetydig historie" S. 244–259 i: Le Goff & Nora. *Att skriva historie. Nye innfallsvinklar och object*. Stockholm, Bokförlaget Pan/Norstedts.
- Linstow, D.F. 1838. Forslag angaaende en Forbindelse mellom Kongeboligen og Christiania Bye. Johan Dahl. Christiania.
- Norberg-Schulz 1959. "Mulighetenes miljø". S. 267–273 i: *St. Halvard*. Oslo.
- Oslo Byplankontor 30. juni 1971. *Karl Johan kvartalet*. Oslo.
- Pedersen, Bjørn Sverre 1962. "Karl Johan-kvartalet – bevaring og rivning". S. 193–207 i: *St. Halvard*. Oslo.
- Rognerød, Dag-Ivar 1997. *Byens hjørne. Fra Grosch til Landkreditt*. Utgitt av Landkreditt, i kommisjon hos Landbruksforlaget. Oslo.
- Stenseth, Bodil 1993. *En norsk elite. Nasjonsbyggerne på Lysaker. 1890–1940*. Oslo, Aschehoug.

- Thue, Anniken 1981. "Kunsthåndverk og kunstindustri 1814–1870". S. 365 ff. i: *Norges kunsthistorie, bind 4*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.
- Tschudi-Madsen, Stephan 1970. *Karl Johan-kvartalet. Blokkbyggeri eller bykunst*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.
- Undset, Sigrid 1918. Gaterne. S. 79–92 i: *Kristiania*. Kristiania, J.W. Cappelens Forlag.
- PAGON 1952. [Artikler skrevet av arkitekter i PAGON-gruppen i fellesskap]. *Byggekunst* 6/7. Side 93.
- Westbye, Johs. Th. 1915. Kristianias utseende i fremtiden. S. 164–176 i: *St. Halvard*. Oslo.
- Aars, Harald 1927. "Arkitekturen i 19. og 20. Aarhundrede". S. 227–282 i: *Norsk Kunsthistorie, andet bind*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.
- Aviser og tidsskrifter*
Farmand 29/1, 12/3 og 26/3-1898.
Teknisk Ugeblad 18/12-1898 og 23/8-1900.
Aftenposten [uten dato] 1929, 28/5 og 8/7-1935 og 7/4-1960.
Arbeiderbladet 21/6-62
Arkitektnytt 5-63
Dagbladet 21/7-1981.